مجلة التطوير العلمي للدراسات والبحوث
Journal of Scientific Development for Studies and Research (JSD)
P- ISSN 2709-1635 E-ISSN 2958-7328

المجلد 4 / العـدد: 14 (2023)، Volume 4, Issue 14
ص 337 – 361

خصائص تطور المصطلحات القديمــة التطهير أنموذجاً دراسة مقارنة

أ.م.د. محمود كاظم موات بدر

كلية الامام الكاظم للعلوم الإسلامية الجامعة (العراق)

Characteristics of the development of ancient terminology, purification as a model, a comparative study

Dr.MHMOOD KADHIM MAWAT
https://orcid.org/0009-0002-0117-4822

Imam Al-Kadhum College (Iraq), mastermawat@yahoo.co

تاريخ الاستلام: 2023/04/12 تاريخ القبول: 08/ 05 / 2023 تاريخ النشر: 01 /06/ 2023

ملخص:

عنى البحث بالإجابة على سؤال المشكلة التالي: ما المعجمية؟ وما التطهير؟ وماهي خصائص تطور المصطلح؟ وكيف تجسد المعنى الأرسطي للتطهير عند المتلقي مقارنة بين مراحل الزمن؟

وبعد تحديد أهمية البحث والحاجة إليه، هدف البحث إلى استيعاب ثوابت المفاهيم ومتغيراتها. وكشف عن أعماق مفاهيم المعجمية الحديثة. واقتراح مفهوم جديد للمعجم النقدي.

إذ سار على منهجية (الوصفي. المقارن). وقد عرّف الباحث بعض المصطلحات كـ (اللغة والبلاغة)، هذا على مستوى المبحث الأول. وقد تناول الباحث في المبحث الثاني تطور المعنى المعجمي للمعجمية. أما المبحث الثالث، فقد درس الباحث مصطلح التطهير تأريخياً، وحدد معناه في العصر الكلاسيكي، ثم درس معناه في العصر الحديث، وعصر مابعد الحداثة. وقد خرج الباحث إلى نتائج عدة من ضمنها:

التطهير قائمة من المعاني الذهنية تشتمل على جميع ما يستعمله النص من كيفيات استجلاء التلقي في نص العرض.

يحتل العقل والعدل المكانة التي تعمل على إثارة انفعالات التطهير. ونتائج أُخرى تركت على متن البحث، ثم وسمنا البحث بقائمة مصادر.

الكلمات المفتاحية: اللغة، البلاغة، التطهير.

Abstract:

The study aims to answer the question of the following problems: What is thesaurus? What is cleansing? What are the characteristics of the development of the term? How the Aristotelian meaning of purification was embodied in the recipient compared to the time periods?

After determining the importance of the study and its necessity the study aims at coprehending the fixed conceptions and its varieties. Also, it finds out the depth of the modern lexical conceptions. Also, it suggests a new conception for the critical lexicon as it follows (the descriptive analytical), the researcher defined

some terms such as (language and rhetoric), at the level of the first chapter of the study. In the second chapter, the researcher dealt with the development of the lexical meaning of the lexicology. As for the third chapter, the two researchers studied the term purification historically and determined its meaning in the classical era, and heis studied its meaning in the modern era and the post-modern era. The researcher came to several results, including:

1- Purification is basically a list of mental meanings that includes all the ways the text has to clarify the reception in the expository text.

2- Reason and justice occupy the position that works to arouse the emotions of purification. Other results were left in the body of the study, then the researcher ended up the research with a list of references.

Keywords: Rhetoric, language, purification.

المقدمة:

عنت الدراسات الحديثة بتحديد معاني المصطلحات ومفاهيمها، واتخذ الباحثون إلى ذلك طرق شتى، فعرَّفوا المصطلحات لغوياً مرة، واصطلاحاً مرة أخرى، بينما تسربت معانٍ أخرى من تحت عباءة هذه التعريفات، وهبت اجرائياً إلى دلائل قد لاتحسب على خاصية هذه التعريفات، وقد تعطيها مدلولات لاتخطر على بال، ولمعرفة هذه الآلية عمد الباحث إلى تجريب الخوض في مفاهيم المصطلحات القديمة، وتطوراتها من خلال دراسة السبل البنائية لهذه المفاهيم ومراحلها الزمنية والتكوينية، ولذا يرى الباحث إنَّ أول من أعاد النظر بمفاهيم المصطلحات القديمة كمصطلح التطهير مثلاً هو الفيلسوف الألماني (فريد ريك نيتشه)، وربطه بأصوله الطقسية، إذ أعد الطقس (الدينوزي) هو الطقس المثالي لتحقيق التطهير، ومن هنا فإنَّ الأدب الدرامي الذي بني في هذا الطقس أخذ نفس الطابع الروحي للاحتفالات الديونيزوس ليحقق التأثير. فقد تعددت مفاهيم فكرة التطهير، وأخذ يستتر خلف غوامض التفسير، تبعاً لتغير صفحات التيارات والمدارس الفنية، بما يرمي إلى تعدد صفحات المعنى، بين الخوف والشفقة، وبين الفهم الكلي المبني على شمولية الموضوع، وبين الحدس وصدمة المتلقي والتشكيك في اللغة كأداة توصيل، وبناء شخصيات درامية متصدعة ومتذبذبة، تتصارع بدواخلهم نزاعات شتى باتجاهات مختلفة تقلق المتلقي سواء أكان ذلك في الشعر أم في الرواية أم في المسرح، وتربك مدركاته الحسية والعقلية، فضلاً عن أنّها تنخرط في تركيب الأحداث ببنى مجاورة أخرى، لأجناس عديدة في بودقة البناء الدرامي الذي من المؤمل أنْ نستنبط منه فكرة التطهير في الأدب، إنَّما أقرته نظرية الأدب تقسيم الأدب إلى ثلاثة أجناس – حسب أرسطو – الجنس الملحمي وهو كل ما يتعلق بالسرد. والجنس الغنائي وهو كلُّ أنواع الشعر. والجنس الدرامي هو التراجيديا والكوميديا. هذا

هو الأدب كما قال. فقد غادر أكثر النقاد الأدب الحديث عن هذا المصطلح المشار لها في الأجناس الأدبية إلّا ما ندر، حيث تغيرت طبيعة الأعمال الدرامية بوصفها جنساً أدبياً ثالثاً من حيث البناء الدرامي، تبعاً لاختلاف المذاهب وطريقة تعاملها مع الحدث الدرامي، واختلفت الآراء والمواقف في عملية التطهير وثبات المعنى وتغيره في استجابة المتلقي في الشعر والرواية والمسرح.

يُعد أرسطو (384- 322 ق.م) أول من حدد خصائص الفن الدرامي كجنس أدبي، يشترك بنظرية الأدب ونظرية المسرح، في كتابه الموسوم بـ(فن الشعر) (حوالي عام 330ق.م) منتصف القرن الرابع قبل الميلاد. وقد "حدد أرسطو مقومات العمل المسرحي وأهمية كل منها، ويقرر إنَّ العنصر الأساس فيه هو ما أسماه باليونانية بـ(الميتوس) أي الأسطورة أو القصة روح التراجيديا التي يختارها المؤلف لكتابة التراجيديا (المأساة). بهدف حدده أرسطو بما اسماه باليونانية بـ(كثارسيس) أي التطهير" [(1)].

وعرف أرسطو التراجيديا بأنَّها: "محاكاة لفعل جاد، تام في ذاته، له طول معين في لغة ممتعة لأنها مشفوعة بكل أنواع التزيين الفني، وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي، لا في شكل سردي، وبأحداث تثير الشفقة والخوف، وبذلك يحدث التطهير من مثل هذين الانفعالين" [(2)].

أوضح أرسطو إنَّ الهدف من التراجيديا هو إحداث التطهير، ويقصد به تطهير النفس البشرية من خلال إثارة عاطفتي الشفقة والخوف على مصير البطل، وهذا ربط بين المحسوس والمعقول، وهو تأثير واضح بالفلسفة الأفلاطونية. إذ إنَّ أفلاطون (427 ق.م) يربط بين الظاهرة الفنية ومثال الجمال في الأدب، على نسق ربط المحسوس والمعقول، فكأنّه يعترض صراحة؛ بأنّ القيمة الجمالية، ترجع في أصلها إلى العالم المثالي المعقول، وكأنّ النفس هي التي تطلبها حينما تصعد في سلم التطهير، كي تصل إلى المثل. ويساعد الفن إذاً على هذا النحو في عملية الصعود الروحي من المحسوس إلى المعقول، ويكون أثره كأثر المرشد الروحي الذي يأخذ بيد النفس ليطهرها من رذائل البدن، غير أنّ أرسطو لم يحلل ما يقصده بالتطهير، ولم يدعم هذا المصطلح بكثير من الشرح والتفسير، وماطريقة حدوثه في النفس البشرية، ذلك لأنّ أرسطو لم يكتب مؤلفاته التي وصلت إلينا بنفسه، بل وصلت إلينا عن طريق أحد طلابه المدعو (تيو فراست) وهي مجموعة محاضرات دونها طلبته، ولذلك كثيراً ما نقع فيها على ما يشبه الإشارات الموجزة، ورؤوس أقلام لموضوعات أو لنقاط رئيسة، مما فسح المجال أمام الشراح والمفسرين والمفكرين اللاحقين بكثير من التفسيرات العربية وغير العربية [(3)].

ففي هذا البحث، لابد من أنْ نقف لنقول شيئاً، كمتربصين يتصيدون في سلال نأمل أنْ تكون جديدة، وكافية لاستيعاب ثوابت المفاهيم ومتغيراتها. موضوعان مهمان مثل المصطلح المعجم الذهني، كنظير لمصطلح المعجم اللغوي، وما يترتب عليه في مصطلح التطهير الأرسطي، يشكل كل واحد منهما مأدبة نقدية خلافية لم يهدأ الخوض في غموض أبعادها ولم يسكن. ولذا يقترح الباحث أنْ نركب من تكوينها معجماً اسميناه (المعجم

الذهني)، إذا صحت فيه مفاهيمه، ليشكل من خلال تفكيكهما بناء صيغ جديدة تشكل هياكل المعرفة، تأخذ بحسابها صحة الاستدلال وخضوعها لما يلزم من فعاليات التكوين في وئامٍ ومواجهةٍ في نفس الآن مع سيول المعارف المتدفقة.

مشكلة البحث:

ومن هنا ينبثق سؤال مشكلة البحث: ما المعجمية؟ وما التطهير؟ وماهي خصائص تطور المصطلح؟ وكيف تجسد المعنى الأرسطي للتطهير عند المتلقي مقارنة بين مراحل الزمن؟

والإجابة على هذا السؤال هي إجراءات هذا البحث.

أهمية البحث والحاجة إليه:

لهذا البحث أهمية معرفية تبحث عن الجديد في المفاهيم وتطوراتها، حيث درس الباحث المعجم الذهني كنظير للمعجم اللغوي، ودرس أيضاً مصطلح التطهير الدرامي كركيزة ومثال لتطوير مفاهيم المصطلحات، ومن هنا تأتي حاجتنا لهذا البحث في التلمس المعرفي لما وصلت إليه المفاهيم من استخدامات علم اللغة، وسيميولوجيا المعرفة في ميدان المصطلحات لرفد المكتبة العربية، بما ينبثق من أفكار إزاحية للموروث النظري المقر، ليكون ميداناً من باحثين سواء أكانت الدراسات الأولية أو الدراسات العليا، فضلاً عن المختصين في النقد الأدبي، والدارسين في ميادين الثقافات الأخرى .

أهداف البحث: يهدف البحث إلى:

1- استيعاب ثوابت المفاهيم ومتغيراتها.

2- الكشف عن أعماق مفاهيم المعجمية الحديثة.

3- اقتراح مفهوم جديد للمعجم النقدي.

منهجية البحث:

إنَّ المنهج المتبع في هذا البحث هو المنهج (الوصفي. المقارن).

حدود البحث الموضوعية:

الحد الزماني: من تأريخ تأليف المعاجم اللغوية في العصر القديم، وصولاً إلى الحداثوي، وما بعد الحداثة.

الحد المكاني: جميع مؤلفات المعاجم اللغوية، وما انبثق منها، وما كتب عن مصطلح التطهير في ميادين نظرية الأدب.

تعريف المصطلحات:

1- **اللّغة:** وقد عرفها ابن الحاجب في مختصره، بقوله: "حدُّ اللغة كلُّ لفظ وُضعَ لمعنى"[4]. وقد عرفها إدوارد سابير إنّ اللغة هي:" وسيلة إنسانية خالصة، وغير غريزية اطلاقاً، تهدف إلى توصيل الأفكار، والانفعالات، والرغبات عن طريق نظام من الرموز، التي تصدر بطريقة إرادية ..." [5]. وقد اتفق البحث في التعريف الإجرائي مع تعريف محمد محمد يونس في تعريفه للغة بقوله: " إنّ اللغة نظام من العلامات المتواضع عليها اعتباطياً التي تتسم بقبولها للتجزئة، ويتخذها الفرد عادة وسيلة للتعبير عن أغراضه ولتحقيق الاتصال بالآخرين وذلك عن طريق الكلام أو الكتابة"[6].

2- **البلاغة:** وقد عرفها عبد القاهر الجرجاني بأنها ليست: "غير وصف الكلام بحسن الدلالة، وتمامها فيما له كانت دلالة، ثم تبرجها في صورة هي أبهى وأزين، وآنق وأعجب، وأحق بأنْ تستولي على هوى النفس، وتنال الحظ الأوفر من ميل القلوب"[7]. وقد عرفها الشيخ محمد عبدة إذ يقول: " ليست البلاغة في الحقيقة إلّا ملكة البيان وقوة النفس على حسن التعبير عما تريد من المعنى لتبلغ من مخاطبها ما تريد من أثر في وجدانه، يميل به إلى الرغبة فيما رغب عنه، أو النفرة مما كان يميل إليه، أو تمكين ميل إلى المرغوب، أو تقرير نفرة من مكروه، أو تحويل في اعتقاد أو تغيير في عادة "[8]. وقد عرفها الخطيب القزويني (ت٧٣٩هـ)، إذ يقول: "... فالبلاغة صفة راجعة إلى اللفظ باعتبار إفادته المعنى عند التركيب [9].

المبحث الأول

المعجم والمعجمية

يروم البحث أنْ يحدد مفهوم المعجم (Lexicon) بهدف إخراجه من معناه القاموسي المتعارف عليه وهو: دراسة دلالة الكلمات بوصفها جزءاً من دراسة اللسانيات التي تعنى بدلالة المفردة اللغوية.

فقد عرف (حلمي خليل) العلوم المعجمية بقوله: "هي علم نظري، تدرس المعنى المعجمي وما يتصل به من قضايا دلالية "[10]، في حين عرف (جورج ماطوري) المعجمية بأنّها: " مادة ذات طبيعة تركيبية تسعى إلى القيام بدراسة أفعال الحضارة "[11]. غير إنّ (علي القاسمي) يرى المعجمية هي: "... دراسة المفردات ومعانيها في لغة واحدة، أو عدد من اللغات، ويهتم علم المفردات من حيث الأساس باشتقاق الألفاظ وأبنيتها ودلالاتها المعنوية

والإعرابية والتعابير الاصطلاحية والمترادفات، وتعدد المعاني "[12]. وقد ذهبت (دولاسال) إلى أنّ المعجمية في السنوات العشرين الأخيرة تتحدد في اتجاهين هما:

أ- دراسة العلاقات الاستبدالية بين الوحدات المعجمية التي تترابط فيما بينها، اعتماداً على معايير دلالية وسوسيولوجية معينة.

ب- دراسة العلاقات بين الوحدات المعجمية في النص [13].

وانسياقاً مع هذا المفهوم والتطور الدلالي الذي اشتمل على دراسة علاقات النص الاستبدالية، بين الوحدات أو بين علاقات عناصر البنى المجاورة وروابطها، فقد نقل هذا المفهوم إلى لغة الدراما ليدرس مصطلح من مصطلحات الدراما معجمياً وهي (التطهير) فاختار للمعجم الدرامي تعريفاً إجرائياً يقول: هو: قائمة المعاني الذهنية والاستبدالية المقصودة التي تشتمل على جميع ما يستعمله النص والعرض من كيفيات استجلاء التلقي.

ومن تقصي هكذا نوع من المصطلحات الدرامية، لابد أنْ نعود بهذه المصطلحات الدرامية إلى أصولها، ونتحرى نشأتها في عرض تاريخي متسلسل نتقصى فيه مراحل تقلب المفاهيم، نظرياً ووظيفياً.

إنَّ أول من عنى وتقصى أصول النشأة في علم الأحياء التطوري هو (جارلس دارون) في ثلاثينيات القرن التاسع عشر، في كتابه الموسوم بـ(أصل الأنواع) [*] (1859)، وتوالت الدراسات في أصول نشأة الأشياء ومن أهمها هي دراسة فوير باخ (1804- 1872) في كتابه الموسوم بـ(أصل الدين) [**]، وعلى أثرهما بحث الفيلسوف الألماني المثير للجدل [*3] نيتشه (1844- 1900)، في كتابه الموسوم بـ(أصل الأخلاق) (1887) وضح فيه جينولوجيا انساب الأخلاق، وتطرق لجذور أخلاق المجتمع الذي قسمه إلى سادة وعبيد.

فقد أثرت الجينولوجيا بكثير من الفلاسفة بعده، درسوا نشأة الأشياء وتكويناتها لإثبات الأصل، ومنهم ميشيل فوكو في أصل الجنون. (تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي) (1961) وفي حفريات المعرفة، وكذلك أثر في (هيدجر) (1889- 1876) في الاستذكار، وجاك دريدا (1930- 2004) في التفكيك، وكان للإضافات المتعددة والمشتتة الدور البارز في رأب الصدأ الفكري والفلسفي الحاصل بين ما يحدث من تضايف بين الفكر والوجود- حسب هوسرل-.

جاء في كتاب الله تعالى ﴿ **وَمَا أَرْسَلْنَا مِن رَّسُولٍ إِلَّا بِلِسَانِ قَوْمِهِ لِيُبَيِّنَ لَهُمْ**﴾[14]، هذا ما ذهب إليه القدماء من العرب في تفصيل الخطاب وتوضيح آلياته، ليسجلوا الريادة في هذا المضمار، إذ تبع (الأشعري) صفوة من علماء الإسلام في نسق الدلالة العربية في التفسير كالباقلاني والطبري والشيرازي والغزالي والشهرستاني وآخرين كثيرين، ناهيك بمطارحات المعتزلة، وما ذكره ابن خلدون عن نظرية (الكلام النفسي القديم)، أي القائم في النفس، مكللة في ذلك التفصيل الذي طرحه العالم اللغوي (ابو بكر عبد القاهر الجرجاني) في القرن الخامس

الهجري في كتابيه (دلائل الإعجاز) و (أسرار البلاغة) الذي ميز بهما مستويين من المعنى هما: المعاني الحقيقية وسماها (المعنى) أي الدلالة المعجمية. والمعاني المجازية وسماها (معنى المعنى) أي معاني أو دلالات العلاقات، أي تلك المعاني التي تحدد الكلام النفسي القديم القائم في النفس، الدلالات الذاتية والموضوعية التي تعطي الخطاب تفرداً وإعجازاً في صياغة المادة الأولية سواء أكانت مفردات مركبة تركيباً بنائياً أم إشارات ومصطلحات مشفرة تتحمل التأويل بصيغة (معنى المعنى) – حسب الجرجاني- وإلى هذا ذهب الباقلاني حينما قال: "إنَّ الكلام الحقيقي هو المعنى القائم في النفس دون غيره، وإنما الـ(غير) دليل عليه بحكم التواضع والاصطلاح"، وعلى هذا التفسير ترتكز في علم الدلالة الانقلابية التاريخية في مفهوم الخطاب خارج نسق التحليل البنيوي والارهاصات – السميولوجية- لما تحمله المفردات أو المصطلحات من إرث تاريخي تختصر سعة الخطاب مساحة وتكتنز المعنى وتحدث انقلابيتها في المدرك الذهني لأهداف الإيصال . فقد حدد البلاغيون أصول الخطاب بما تمليه عليهم صنوف الأسس البلاغية في تكوين الخطاب وانطلق بعضهم في تحديد المعنى من تصادم المفردات وتعارضها أو تماهيها واستخداماتها الذاتية والموضوعية التي يؤسس عليها الأدباء والفنانون مواضيعهم المترسبة أو المتحولة إلى شكل، إلى نظام تعبيري لفظي، يؤدي محتوى الفكرة التي تمتزج فيها العناصر العقلية والعاطفية لتصبح حدثاً اجتماعياً محضاً والمدعم حسب الجاحظ من الفهم والإفهام في إطار مطلق من البيان، فما هو ذاتي في القول، اشتمال على مفردات أو مصطلحات اتسمت تكراراتها البيانية بسمات التفرد التي تتوقف على الطبيعة الفردية للذات التعبيرية لذلك الجنس أو الميدان الذي تشتغل فيه، أي إنَّ الموضوعية في الخطاب هي تلك التي تتوقف على المدرك السوسيو- ثقافي المشبع بما هو قائم في النفس ليس على مستوى التحليل النفسي كما عند (فرويد) أو (جاك لاكان) إنما هو ذلك الخطاب الذي لا يتحكم التفكير المحلي بإطلاق دلالاته. أي إنَّه التركيز على التنامي التاريخي والجدلية الحضارية المصاحبة لظهور التعبيرات الميتا لغوية كدلالات مكثفة ومركزة، والتعامل النقدي مع الظاهرة من حيث وصفها تعبيرات سوسيو- ثقافية حاملة لمنطق الرؤية الحضارية والفكرية، إذ تعنى المفردات اللغوية في صيغها الاصطلاحية التركيبية لتصادمات المادة الأولية وتقاطعاتها غياباً وحضوراً، وقد تلبس المصطلحات لبوس التورية في بعض الاستعمالات من ناحية تحديد درجة ونوع المقصود، (فلا يمكن أن يكون الخطاب بريئاً في أي حال من الأحوال)، كما يقول (رولان بارث)؛ لأن الديكور الثقافي يستند إلى شحنة ايديولوجية وحضارية غالباً ما ترجع المفاهيم لمقوماتها النظرية المقرة في رصف دلالاتها حسب الجرجاني في (الكلام النفسي القديم) القائم في النفس.

فمدينة البصرة مثلاً هي في المدرك الذهني العراقي بوابة العراق الجنوبية مدينة السياب والنخيل مدينة المحبة والطيبة. والبصرة عند الأمريكي المحتل هي مدينة النفط والبوابة التي دخلت منها قوات الاحتلال. وعند الفرنسي هي مدينة (السندباد) و (ألف ليلة وليلة). وعند المسلمين من غير العرب هي موقع معركة الجمل مدينة مالك

الأشتر. هذا الخطاب السيوسيو– ثقافي الذي يرقى فيه الإدراك إلى مصاف السمو الدلالي الذي يفسح مجالاً لفهم أنظمة إشاراته من دونما إسناد إلى مرجعية ما، أو كما لو كانت دلالاته في (اللاشعور الجمعي) – حسب يونك-.

إن الموضوعية: (هي تلك الخطابات التي يتسنى فهمها دون أن نضطر لأن نأخذ بالإعتبار الشخص الذي يقولها ، ولا الظروف التي تقال فيها) – حسب هوسرل- (1859- 1938)، وهو الوعي الخالص الذي تكشف عنه المعرفة هو الظاهر الجوهر الإنساني المبني على البدائية الصادقة في الكشف عن المضامين الهرمية للصيغ المعمارية التي تنتج المصطلحات كما في مثل مدينة البصرة، التي تفهم بالوسائل البسيطة للتلقي المعتمد أصلاً على الظاهراتية التي تتمحور حولها المفاهيم الذاتية والموضوعية في نفس الآن، والذي يكشف من حيث يشاء عن ثيمة الموضوع في انتهاكاته العقلية والنقلية بإطاره الذهني.

فالمعجمية الذهنية انمازت في بعدها الابستمولوجي على تجاوز حدود المعقول في الفهم والإدراك، وهي طفرة قصدية تكمن خارج سياق المفردة، تهدف إلى مفهوم ذهني للمعرفة، سواء أكانت مقرة أم غير مقرة.

أنْ تجعل اللغة وظيفة في أي حقل من حقول المعرفة لكشف فاعلية دلالاتها ومراحل فعلها وتطور حيثياتها، بهدف رسم ملامحها بصورة واضحة. ذلك بأنَّ لمفردات ذلك الحقل ولمصطلحاته – التكوينية منها – قائمة من المعاني، تواكب ظاهراتية حركة مفاهيمها المتغيرة، التي توازي ثراء المفهوم الموازي للاستعمال – حسب هوسرل– فيما نصطلح عليه مفهوماً ذهنياً، أي المعجم الذهني الذي برز بعد أعمال رواد اللسانيات، يبتعد عن بدايات نشأته الأولى في أنْ يكون ترتيباً معيناً بحسب بيئته وطبيعة استعمال اللغة فيه وأنْ يكون وجهاً عددياً لوصف المفردات أو المصطلحات من حيث المعرفة والتنظيم الدلالي العددي والتراكمي. إنما المعجم الذهني هو المغزى التكويني لتفكيك دلالات المصطلح الذاتية والموضوعية في بودقة المفهوم، وهو جمع وترتيب الدلالة المتعددة القراءة بحساب التحولات اللغوية الاستثنائية للعد والوصف والتركيب لطبيعة استعمال المصطلح ذهنياً.

غادرت الدلالة المعجمية مفهوم نظرية (المعيار)[4*] لـ(جاكندوف) تبعـــاً لملاحظات شومسكي حول التأسيم (1970)[5*] في النحو التوليدي، مع أنّ المعجمية فرع من فروع علم اللغة الذي هو علم المفردات [15]من حيث الاستعارة والمجاز من اشتقاق وتعريب ونحت، وتوليد وظواهر الإزاحة النحوية والتطور اللغوي، إلا إنَّ المعجمية تتأثر بالعصف الإزاحي للتطور الذي عم جميع ظواهر الحياة، بما فيها الأنساق الأدبية والفكرية، وما هو مقر في نظرية الأدب وما هو مقر في نظرية الفن ، وما هو مرسوم على خارطة الفكر والفلسفة.

من هنا تخرج المعجمية عن سياقاتها اللغوية القاموسية، وسياقاتها الشكلية والإشكالية وتخرج عن وحدة الاتفاق الفقهي إلى وحدة التعامل القاموسي الذي يختص بمفردات مصحوبة بمعلومات تعنى بالنطق والاشتقاق والمرادفات والأضداد والتعريفات، وحتى الخروج عن القدرة التوليدية الهائلة للغة.

فقد تداخلت الميادين العلمية والأدبية في العصر الحديث حتى باتت البنى المعرفية تستمد مرجعياتها الفكرية والتكوينية من بنى مجاورة أخرى بما يشتت المرجع، وبذا يصبح من المؤكد إنَّ المعجمية ما بعد الحداثة لم تنشق من المقاربة الدلالية البحتة للظاهرة اللغوية، إنَّما متداخلة الدلالة مع فلسفات البنى الأخرى للفينولوجيا والسيسيولوجيا والفسيولوجيا وعلم النفس العام فضلاً عن العلوم التقنية والمعرفية الأخرى، وعلاقاتها الاستبدالية.

ولما كانت المعجمية هي علم نظري يشمل الاشتقاق والتوليد والنحت على مستوى الحرفية اللغوية الدقيقة في ظاهراتية المصطلح. فإنّ المعجمية الذهنية هي مكون استقرائي مفاهيمي لدلالة الوعي في ماهية الظاهرة – حسب هوسرل- وحسابها حساباً تركيبياً لسيرورات البنى المجاورة الأخرى، وتمثل تمثيلاً ذهنياً للمغزى.

إنَّ المعجمية مفتاحٌ تكشف بآليته ما أشكل من مفردات، ولا يمنع من أنْ تجيز المفردات الدرامية أنْ تقاس حسب أبجدية المعجم فيما اصطلحنا عليه المعجم الذهني وإنْ كان بـ (غير) آليات اللغة، ولذا سنتحدث عن معجمية التطهير وسنكشف معجمياً عن آليات التغيير الدرامي لمعرفة مفرداته المقرة.

معجم التطهير:

إنّ البحث النظري في الأدب بدأ بمبحث لأرسطو (فن الشعر) (330ق.م) واستمر في آطروحات كلاسيكية لاحقة في (فن الشعر) (لهوارس) (القرن الأول قبل الميلاد) ثم في عصر النهضة مؤلفات أخرى منها (مقالة في الشعر المسرحي) (1668) لـ (درايدن). ومنظرين فرنسيين آخرين في القرن الرابع عشر. وظهرت اسماء بريطانية كثيرة في كتاب (الدفاع) (1740م) توجه مرحلة ذروة الرومانتيكية وهكذا؛ تعددت صفحات التنظير وتنوعت عناصر الأدب الدرامي الأخرى.

غير أنَّ أهم المسائل التي بقيت عالقة في الشرح والتأويل عند أكثر الدارسين هما: المحاكاة والتطهير.

فقد وصف عبد الرحمن بدوي: "إنَّ ما تطرق إليه (أرسطو) في كتاب (فن الشعر) من الخطورة والغموض بحيث كان هدفاً لألوان لا حصر لها من التأويل والفهم والتباين، وأخطرها جميعاً مسألتان: المحاكاة والتطهير"[16].

إنَّ لغة الأدب (مجموعة القواعد والعلاقات) تعمل في استقلال تام عن إطارها التاريخي، أي أنَّ بنى الأدب بنىً مستقلة مكتفية بذاتها، المتأتية من إنَّ هذه اللغة تلعب دوراً وظيفياً في إنتاج الدلالة، ومن هنا توقف الدارسون عند دلائل غامضة تضج بالمعنى، منها التطهير، سواء أكان ذلك التوقف في التنظير أم في التطبيق، قديماً أم حديثاً، ذلك بأنَّ أرسطو لم يوضح كثيراً من الآراء والنظريات التي تفتقت عبقريته عن اكتشافها استنباطاً من المدونات الدرامية والملحمية التي كانت سائدة في عصره، وقد رجح الدارسون "إن بعض مؤلفات أرسطو دونت أثناء قيامه بالتدريس"[17].

فهو لا يذكر كيف ولماذا تحصل التغيرات في كثير من الآراء والنظريات مثل: (التطهير) أو (الصورة والمادة) أو (الإمكان والتحقيق) أو (القوة والفعل).

المبحث الثاني

الاجراءات

التطهير (The Catharsis):

جاءت كتابات الأولين وترجماتهم لكتاب (فن الشعر) (330ق.م) لـ(ارسطو) خالية من الدقة العلمية والأدبية، وتبتعد عن المعرفة الفنية وتمحيص الأفكار، لأنَّ القائمين على عملية الترجمة ونقل الآثار الإبداعية، وبخاصة هذا الجنس – الدراما- غير معنيين به، ولم يكنْ معروفاً من قبلهم، ولا كان نتاجاً لبيئاتهم، أو قد يكون نتاجاً بيئياً لم يحظَ بالاهتمام. – إذا صحة منطلقات من يؤكد وجود هذا الأدب الجنس الدرامي- لذا جاءت ترجماتهم ومفاهيمهم إذا ما تحدثوا عن الدراما بعيدة عن الصواب وتكشف عن إرباك في الوعي الأدبي والفني، وعسر في الاستيعاب لأبسط مفاصل هذه المفاهيم، وهذا ما أثبتته الترجمات الأولى لكتاب فن الشعر عند (متي بن يوسف) و(ابن سينا) و(الفارابي) و(ابن رشد).

أمّا حديث (فن الشعر) لأبي علي الحسين بن عبد الله بن سينا (370- 428هـ) من كتاب (الشفاء) فيروي: "انه قرأ كتاب ما بعد الطبيعة لأرسطو أربعين مرة ولم يفهمه رغم إنَّه حفظه عن ظهر قلب، ولكن الذي فتح له أغراض ذلك الكتاب هو كتاب الفارابي الذي اشتراه بثلاثة دراهم"[18].

وقد اتهم (ابن سبعين) الفيلسوف الأندلسي ابن سينا بقسوة إذ قال: "إنَّ ابن سينا مموه مسفسط كثير الطنطنة قليل الفائدة ما له من التأليف لا يصلح لشيء، ويزعم إنّه أدرك الفلسفة المشرقية، ولو أدركها لتضوع ريحها عليه، وأكثر كتبه مؤلفة ومستنبطة من كتب افلاطون، وما فيها من عنده فشيء لا يصلح، وكلامه لا يعول عليه، و(الشفاء) أجل كتبه، وهو كثير التخبط ومخالف للحكيم"[19]. ويقصد بالحكيم (أرسطو).

فلا الفارابي ولا ابن سينا ولا ابن رشد ولا غيرهم توصل إلى ما رمى إليه أرسطو، في فهم المحاكاة أو التطهير، وهما المصطلحان اللذان اختلفت عليهما تفاسير النقاد والشراح إلى يومنا هذا.

فالترجمة العربية أو السريانية التي ترجمت بعض النصوص، لم تكن تعرف الأدب المسرحي، فضلاً عن أنّ العرب لا يعرفون الشعر العربي إلّا بأغراضه الشعرية التي قسمها الشاعر الكبير أبو تمام(188هـ-231هـ) فترجم في ضوء ذلك (متي بن يونس) وكذلك فعل المترجمون السريان قبله وبعده- كلمة (التراجيديا) عند أرسطو بكلمة (المديح) وكلمة (كوميديا) بكلمة (الهجاء) [20].

ومن المؤسف حقاً أنَّ بعض الأقلام التي مازالت تشغل الساحة الثقافية والفنية العربية تقف عند هذا الإرباك. فهذا (شوقي ضيف) يقول في معرض حديث له في كتابه الموسوم بـ(البحث الأدبي) يفسر نظرية التطهير لأرسطو إذ قال: "أمّا تلميذ أفلاطون أرسطو . فلعله أول من تحدث عن اللذة التي نستقبلها في الفنون. إذ قال إنَّ الشعر

في المأساة يطهر فينا العواطف الضارة لعاطفتي الشفقة والخوف، وكأنَّه يطلق الانفعالات التي كانت مكبوتة فينا من عقالها وينفيها عنا أو يخلصنا منها محدثاً فينا نشوة ممتعة"[21].

وهذا غير صحيح فلا يفسر قول أرسطو بمثل هذا الاستخفاف العقلي، فلا الشعر يطهر فينا العواطف ولايطلق انفعالات مكبوتة ولاشيء من هذا العياء الغث. فقد عرف أرسطو التراجيديا بأنّها: " محاكاة لفعل جاد تام في ذاته، له طول معين في لغة ممتعة لأنَّها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفني (...) وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي، لا في شكل سردي، وبأحداث تثير الشفقة والخوف، وبذلك يحدث التطهير من مثل هذين الانفعالين"[22]. ومن هنا يقول (كمال عيد): "التطهير يمر بالمصفاة الوجدانية، من العنصر المثير للشفقة أو الرثاء، وهو نفسه العنصر العاطف للقلب، إلى ارتفاع شاهق يصل به إلى المنطق"[23]، أمّا (حسام الخطيب) فقد كانت قراءته للتطهير قراءة مشابهة لقراءة شوقي ضيف، ذلك لأنّهما بعيدان عن الدراما ولا يستطيع غير المختص أنْ يسير بمسالكها أو يتوقف عند منحنياتها كما يرمي (ابن جني) إلى ذلك في معرفة الشعر. فحسام الخطيب يقول في وصفه للمشاهد المأساوية: "إنّها أدوات تحفيز في تطهير الانفعالات، وتجعل الناس أقوى"[24]. إنَّ مثل هذه التفسيرات من بعض النقاد العرب تنم عن عاملين الأول: إنَّهم لم يميزوا الجنس الدرامي بخصائصه البنائية المختلفة عن بناء القصيدة الشعرية، والثاني: إنَّهم لم يتوصلوا الى فهم حقيقة النظرية الأخلاقية عند أرسطو. وهو الخير الذي يأتي لحياة عقلية نشطة تزينها الفضيلة، غايتها سعادة النفس العاقلة، ذلك هو التطهير بوصفه جلاء للروح. وهذا ما أطلق عليه (توفيق الحكيم) بـ(المطلق من المعاني) بإبعاد المعاني المجردة التي لا تثير الاهتمام ولا تحرك الإحساس. إذ إنَّ الإنسان لا يثير العواطف من شفقة وخوف إلّا عن طريق المشاركة الوجدانية لأخيه الإنسان الحقيقي الحي[25]. وهنا يقترب من فكرة التطهير الأرسطي على أنَّها (المطلق من المعاني): "إذ إنَّ أرسطو حاول فصل النظرية الجمالية عن النظرية الأخلاقية، وهو يصر على أنَّ هدف الفنون هو اللذة الراقية ... فهي شفاء للنفس ولتهدئة اضطراباتها"[26]. فهي مشاركة وجدانية تعمل على تطهير المتلقي بعد إثارة شفقته وخوفه

الكلاسيكية والتطهير:

يفسر بعض النقاد نظرية (التطهير) عند ارسطو قائلين: "إنَّنا عندما نرى بطل المأساة يسقط نفزع لمصير هذا البطل ونشفق عليه، من الصراع الذي يمزق نفسه وكيانه، وهذه الشفقة وهذا الفزع نحسه تجاه شخص لا تربطنا معه سوى صلة الإنسانية، يوسع آفاقنا العاطفية ويخرجنا من دائرة الأنا إلى دائرة أكثر اتساعاً بل هي أوسع الدوائر لأنَّها دائرة الإنسانية"[27].

ولما كانت التراجيديا تعالج فعلاً نبيلاً، فلابد أنْ تكون الشخصية التي تقوم بتجسيد الفعل حسنة وعلى خلق كريم، عند مواجهة الشخصية لمصيرها المؤلم، ذلك لا يكون عيباً سلوكياً فيها، إنّما هو نوع من القصور الذاتي، مثل الجهل أو عدم إدراك طبيعة قدراته الذاتية، او حدود إمكانياته ، فضلاً عن هذا إنَّ الخطأ الحاصل غير متعمد او

غير مقصود، عندما يكون البطل في هذه الدائرة من الخطأ، فمن شأن هذا أنْ يجعل السقوط أمراً مبرراً إلى حد ما، وبالتالي فإنَّ فعل القدر– في المسرحيات الكلاسيكية– يصبح فعلاً مقبولاً، ولهذا يجعلنا أرسطو نتعاطف مع البطل التراجيدي لإحداث التطهير [28].

إنَّ عملية التطهير عند المتلقي هي: "انعكاس الإيمان البريء للمتنورين الذين اعتقدوا إنَّ الإنسان أصبح طيباً من خلال الموعظة التي كما لو إنّها تفتح عيونه"[29]. إن التطهير الحاصل عند المتلقي من خلال تأجيج عاطفتي الشفقة على الشخصيات– الملوك والأباطرة– والخوف عليهم، يجعل المتلقي يتطهر من آثام الفعل الذي ابتليت به الشخصيات، وبذا تؤدي هاتان العاطفتان دورها في إحداث التطهير.

إنَّ الخطأ التراجيدي (الهامارتيا) هو عنصر من عناصر التطهير، الذي يؤدي بهذه الشخصيات إلى الكارثة، هو خطأ غير مقصود، الخطأ الذي يمكن أنْ يترك آثاراً صعبة ومحزنة، مثل خطأ (أوديب) التي عرضت عام (425ق.م) الذي لم يتوقع إنَّه سينتهك القيم الأخلاقية، ويقوده نزقه وتسرعه إلى تحقيق لعنة الآلهة، في قتل أبيه واحتلال مكان أبيه مع أمه.

إنَّ القدر الذي يسوق هذه الشخصيات النبيلة يعصر قلوبنا حين نرى (انتيكونا)[6*] تقاسي الحزن والألم حرقة على مصير (بولونيس) أخيها الذي بقى جثمانه معرضاً للغربان والطيور الجارحة، لا يسمح لأحد بدفنه، لقرار اتخذه الملك (كريون) عقوبة له. بولونيس ابن أوديب الذي قتل أباه وتزوج من أمه، الذي جعل الآلهة في شغل شاغل لتحديد مصير أفراد عائلته، وكما أراد القدر، بولونيس الذي قاتل جيوش (كريون) الملك وقتل. تتكفل أخته (انتيكونا) بدفنه بعد أنْ قرر (كريون) اعدام من يدفنه. خوفاً على أنْ يفتضح أمر انتيكونا وهي تتحين الفرص لدفن أخيها، واشفاقنا على ابنة أوديب التي تحاول أنْ تجد منفذاً لدفن جثة أخيها المحاطة بالعسس والحراسة المشددة، تلبية لنداء الأرض والسماء.

هذا الحزن والألم الذي أصاب أشخاصاً نبلاء لم يستحقوه، وقعوا بخطأ غير مقصود، تربطهم علاقات قربى، أحداثهم تستحق الشفقة والخوف، كأنّ يقتل الابن أباه، أو الأخ أخاه، أو كما فعل (آغاممنون) في حرب طروادة عندما ضحى بابنته (افيجينيا) أو مثلما قتلت (اكسندرا) زوجها اغاممنون أو ثأر (اورست) لأبيه.

التطهير الأرسطي مبني على قيم يقينية يحددها أرسطو في القدر والميتافيزيقيا، لمثالية صاخبة تسيرها المخارج الدينية والأخلاقية للأزمات. وهي تأدية واقعية لتوق الإنسان إلى العثور على يقين في العالم ينسجم ويتآلف في عالم كما يجب أو كما يتمنى أنْ يكون. ذلك ما يمد الحدث بأسباب ونتائج ومؤشرات خير وشر، ليحتل العقل والعدل المكانة التي تطهر الإنسان من أدرانه. ولذا نرى إنّ التفسير الغالب على أحداث مسرحية الفرس (لأسخيلوس) هو التفسير الأخلاقي الديني، الملك (اكسرخوس) ينشب الحرب بين أثينا وبلاد الفرس، وهو قدر الآلهة التي تعاقب

التهور والعجرفة والخروج عن العدالة واغتصاب حقوق الحياة الحقة، وكان لامتطاء الملك رأسه وتهوره لابد أنْ تعاقبه الآلهة كما تقول والدته، وهو يفسر تلك النكبة بنبوءة قديمة حققها (زفس) على يدي ابنه (اكسرخوس) وفي نهاية المسرحية يفد اكسرخوس وهو يرتدي الأسمال وقد تعفرت كرامته، فضلاً عمّا آلت إليه ويلات الحرب من دمار. فالتطهير الأرسطي المبني في الشفقة على البطل من إخفاقه غير المتعمد والخوف على مصيره الملبد بالمآسي. يتم التطهير عند المتلقي بعد أنْ تتحد كلُّ القيم اليقينية المنبثقة من إتلاف الواقع والتصادم البيئي الذي يتوق الإنسان أنْ ينسجم معه.

التطهير في الحداثة:

أول من استخدم كلمة (الحداثة) هو بودلير في منتصف القرن التاسع عشر، وهو يصف النزعة الحداثية من حيث الموضة وكلّ ما هو غير متوقع وسريع الزوال في الفن.

إن الحداثة هي أدب القرن العشرين، ولكنَّ نداءها الصارخ طوال القرن التاسع عشر في أصوات متنوعة مثل: (كير كيغارد) و(كارلايل) و(سترينبيرغ) و(ميلفل) و(ابسن) و(بودلير) وبعض منظريها ذي الوجهين، إدانة قائمة للماضي المرفوض ورؤية متفائلة لمستقبل واعد [30].

وتركزت نصوص الحداثة غالباً على الانهيار الاجتماعي أو الروحي أو الشخصي، وتشمل التاريخ تحت ظل الأساطير والنزعة الرمزية.

وثمة خصائص أخرى للحداثة مثل التركيز على المدنية والدفاع عن التكنولوجيا أو الخوف، وارتباط التجريب التقني بالابتكار الأسلوبي الجذري، والشك في اللغة كوسيلة للفهم وتفسير العالم والهجوم على ثوابت القرن التاسع عشر، وقد رافق هذه التغييرات الجوهرية والمادية، أزمات فردية وجماعية، ولاسيما روحية تجلت في أدب جديد ومتمرد ومتشكك ومتمعن بالذات، ولكنّه واثق وعدواني في قناعته الجمالية [31].

وعلى الرغم من الاختلاف النسبي في طبيعة البناء الدرامي الأرسطي، سواء أكان ذلك في المدرسة الكلاسيكية أم في الحداثة، لم يخرج مفهوم التطهير الأرسطي من الضوابط التي حددها له أرسطو، " فمع بداية القرن التاسع عشر، تعالت الأصوات في فرنسا- معقل الكلاسيكية- لنبذ القديم، وخلق مدرسة أدبية فنية جديدة استعار لها الألماني (شليكل) (Schlegel) اسم الرومانسية مقابل الكلاسيكية"[32].

ولم يطرأ أيُّ تغيير لمفهومي المحاكاة او التطهير، بل رفضت الرومانسية أول الأمر سن أية قوانين غير القوانين التي تدرس حرية الإبداع. "فأصبح للرومانسية ذوقها الخاص وقوانينها القريبة من القوانين الكلاسيكية وبهذا فإنّ بالإمكان عد الرومانسية استمراراً وتوسعاً للكلاسيكية الجديدة"[33]. أي أنّ للحداثة استمراراً وتوسعاً للقيم والخصائص التي جاءت بها الكلاسيكية مع إنّها اتخذت مسارات مغايرة أو مختلفة في هيكليات البناء الدرامي فضلاً عن إنَّها تخلت عن القدر والهامارتيا- الخطأ التراجيدي- وعظامية اللغة بعد أنْ شككت بقدرة اللغة على

التوصيل واتخذ الفعل شكلاً حلزونياً يثير التساؤل وينشد التغيير. ولذا لم يقف التطهير عند درجة الصفر التي أشار إليها أرسطو، ففي الحداثة أول من أعاد النظر بمفهوم التطهير ليربطه بأصوله الطقسية هو الفيلسوف الألماني (نيتشه) الذي اعتبر إنّ الطقس (الدنيوزي) هو الطقس المثالي لتحقيق التطهير فوصف (كروتوفسكي) الذي تناول التطهير من خلال عمل الممثل ومستواه واعتبر إنّ التحرر ذو الطابع الصوفي الذي يصل إليه الممثل في أدائه ينعكس لاحقا خلال العرض على المتفرج.

أما على مستوى البناء الدرامي في المسرحية الحديثة فهي الإنتقالة التي غيرت وجه التعاطي مع الانفعالين.

كان من أهم المحاور التي يقف عندها الخوف والشفقة في مسرحية (مكبث) هو قرع البوابة الذي يتبع مقتل (دنكان) حيث يتوجه العطف كلياً نحو دنكان المقتول، كغريزة إنسانية تتصف بحب البقاء، إلّا إنّ الطرق المستمر على البوابة وجهت المشاعر نحو القاتل ليكتشف المتلقي عصف انفعالات الغيرة، الطموح، الانتقام، الكراهية، أي حالة التورط الإجرامي الضرورية التي غلبت على مكبث، وعبوره الكامل إلى جهة الشيطان، هذا القرع المفزع الذي تقف عنده المشاعر، ويستفز عنده الوعي في اتصال (سايكو- فزيولوجي)- توافق الروح والجسد- ليتحد الطرفان عند المتلقي ، ذلك الخوف والرعب المميت من القتل والشفقة المحمومة على (دنكان) ، فضلاً عن التصور (Configuration) الموجود في كل عمليات الإدراك عما يصحبه قرع البوابة من كشف، فيأتي التطهير نزعة علائقية (relationsalism) تفرز بين ما هو عقلي وما هو عاطفي.

إنّ فكرة ارسطو عن الخطأ التراجيدي الذي يقود إلى مأساة الكارثة ليست هي نفسها فكرة (الهامارتيا) – الخطأ التراجيدي- الذي يطبق مراراً على المأساة الشكسبيرية. بل هي فكرة خاطئة كثيراً ما يقوم عليها البطل عن علم في مآسي شكسبير، فقد يكون بوسعه الاختيار بين مسارين للفعل يقود كلٌّ منهما إلى مأساة، وقد يؤدي القرار الصحيح أخلاقياً إلى ذلك على نحو أقوى، مثل التحولات التي تحصل لعطيل فينقلب من زوج محب إلى غيور قاتل بسبب تحريض (اياغو) ووجود المنديل الذي أهداه إلى (دزدمونة) من قبل عند (كاسيو). وأي اختيار أو فعل بين العقل والعاطفة ذلك التحول السريع (لماكبث) من قائد جيش يعرض نفسه للموت خدمة لابن عمه الملك إلى قاتل غادر للملك لتحريض زوجته له، وما سبب اختيار ذلك القرار المفاجئ للملك (لير) بتقسيم مملكته الموحدة بين بناته، ما حاجته إلى تعبيرهن العلني عن مدى حبهن له، ليقسم المملكة عليهن حسب فخامة التعبير.

وقف شكسبير في مآسيه مع العاطفة في غلبتها على العقل، وجعل اختيارات الملوك والقادة تفر من العقل وتقيدها العاطفة، ولما كان التصور الأرسطي حول محاكاة الدراما للأفعال النبيلة، وإنّ مآسي شكسبير تضج بالأباطرة والملوك والملكات والأمراء وكبار القادة العسكريين والنبلاء، إلّا إنّ أفعالهم مقصودة وليست نبيلة ولا تتورع

باللياقة التي يجب أنْ تكون، فضلاً عن إنّ اختيارات الأفعال لم تكن حتمية، إذ يمكن الحياد عنها إلى الجهة الآمنة التي تعبر الخطأ التراجيدي وتتجاوز الكارثة.

إنّ النظر إلى عملية التطهير ليس من الخوف على مصير البطل والإشفاق عليه إنّما من التنوع المتوازي لمجموع حبكات الحدث المؤثرة حدسياً بالمتلقي.

أمّا الكاتب المسرحي السويدي (اوغست ستريندبيرج) (1849- 1912) فقد كتب ثلاث مسرحيات رئيسة في أواخر الثمانينيات من القرن التاسع عشر، وهي (الأب) (1887) و(الآنسة جولي) (1888) و(الدائنين) (1889) وكلها تناولت بإلحاح العلاقات بين الجنسين وصورت شخصيات تقع في أزمنة وعلى خلاف مع عالمهم، إنَّ مسرحياته مثل مسرحية (الحالمة) (1912) مهمة جداً للحداثة لأنَّها تحاول أنْ تنقل واقعاً داخلياً بأسلوب يمكن تسميته تعبيرياً. وتقدم المونولوج الداخلي لنص الحداثة، ويقول (ستريندبيرج) عن الشخصيات في (الآنسة جولي): "بما إنّها تعيش في عصر الانتقال الهستيري أكثر من أي عصر سبقه، فقد صورتهم متصدعين ومتذبذين... بداخلهم بين تكتلات الماضي والحاضر"[34]. وذكر ستريندبيرج في تعليقه على مسرحية الحالمة بأنَّ: "كلَّ شيء يمكن أنْ يحدث، وكلَّ شيء ممكن ومحتمل، ولا وجود للزمان والمكان.. حيث تتصارع الشخصيات وتزدوج وتتضاعف وتتبخر وتتكثف وتنتشر وتتجمع، ولكن ثمة وعي واحد يسيطر عليها كلها، إنّه وعي الحالم"[35]. لا تشتغل الضوابط والمعايير في تأثير المتلقي بانفعالي الخوف والشفقة، لأنَّ البناء الدرامي المسرحي الحديث لا ينشغل بأنساق البناء الكلاسيكي للشخصيات أو معايير خصائص البناء الدرامي الأرسطي من حيث (الهامارتيا) أو الخطأ غير المقصود أو أهمية الحدث أو غلبة العقل على الأحداث. فغالباً تصور الحياة بلا هدف والشخصيات تثير الريبة بمواقف هزيلة وهزلية لا أمل لها في عالم خارج الزمان والمكان فلا خوف على البطل ولا يشفق عليه أحد. و(في انتظار كودو) (1955) مسرحية لـ(صموئيل بيكيت) جسدت منطلقات اللاجدوى السالفة وافتقار الوجود الإنساني للمعنى، إذ مثلت الحياة الفردية والجماعية التي على وشك الفناء، تفقد أمل النهضة، وكذلك فعل (يوجين ايونيسكو) (1912) وجان جنيه (1910- 1987). أمّا (لويجي بيراندبلو) (1867- 1939) فقد كانت أكثر مسرحياته شهرة هي ست شخصيات تبحث عن مؤلف (1921) وهي استكشاف غريب للوهم والواقع والأقنعة والتظاهر والتخفي والضياع، ولا يمكن أن ترتب على هذه المعايير نسقاً قياسياً كـ(الهامارتيا) لتخاف وتتعاطف وتشفق على كائن يمكن أنْ يقف خلف هذه المواصفات. إنَّما تحول التطهير إلى نازع تثيره الصدمة، ويفعل في المتلقي بمقدار ما يثير فيه من جزع وفزع. فالمسرحية تصور الحياة على أنَّها بلا هدف وهزلية ولا شيء فيها إلّا محاولات غير مجدية وفلسفات لا أمل لها والموت فيها حتمي، وهذا بالضرورة الأدب الدرامي ذات خصائص تتجاوز المفهوم الأرسطي التقليدي، وهذا ما غير الصيغ البنائية في مسرح الحداثة لأكثر الكتاب ، بيكيت، يونسكو، جان جنيه، بيراندبلو، وكذلك المبدعين، مايرهولد، كروتوفسكي، شاينا، ارتو،

ابيا، ذلك بأنَّ نظرية الأدب الدرامي لأرسطو تقدم الأحداث بوصفها أمراً باتاً غير قابل للتغيير، وعليه فإنّ المتلقي لا يملك إلّا أنْ يتفرج كما لو كان مخدراً أو عاجزاً عن الانتقاد أو المشاركة بشكل ايجابي في أحداث قاطبة. ولتجاوز كل ذلك فقد ابتكر برخت أدباً جديداً يؤدي فيه المتلقي دوراً حيوياً من خلال تغيير بنية الدراما وأسلوب الإخراجها، ولوصف المطلوب استعمل برخت ثلاثة مصطلحات هي: (التأرخة)[*7] (Historiserung) و(التغريب)[*8] (Verfremdung) و(الملحمية)[*9] (Episierung). ولا يسمح للمتلقي أنْ يتوهم بوصف العمل أمامه تصور الواقع الفعلي، بل ينبغي تذكيره باستمرار بأنْ يستوعب الحدث بوصفه تعليقاً على الحياة يتطلب المشاهدة والحكم عليه من وجهة نظر نقدية، أي أنَّ أدبه موجه بالعقل وليس بالانفعالات ، يقول برخت: "إن جوهر أية مسرحية لا يكمن في ترك المشاهد بعد غسله بالتطهير طبقاً لقواعد أرسطو، وإنَّما في تغييره، أو بالأحرى غرس بذور التغيير فيه، وهو ما ينبغي أنْ يتحقق خارج حدود العرض، وليس للعرض أنْ يكون مدوراً بحيث يبدو كل شيء وقد أصبح تاماً كاملاً، وحيث يوزن الأحياء إزاء الأشرار، بل ينبغي أنْ يكون حلزونياً ودائرة مائلة ترتفع مؤدية إلى أفق آخر، وإلى متلق أصبح فاقداً للتوازن)) [36].

ومن هنا يأتي الحدث عند برخت سواء أكان مقصوداً أم مضمراً يتعلق باللحظة التي ينشط فيها العقل، أي إنّ المتلقي يخلق علاقة مع تلك اللحظة حين تظل معتمة لغاية استنباط المقصود، وبعث المعنى الكلي في حافز التطهير. المركز الذي يصطف حوله كل تقنيات الفعل، إنّ خلق الحافز من خلال الصدمات التي توجه للمتلقي، يولد التطهير عند إكمال المعنى ذلك الذي تتضح فيه معالم الحدث، ويسبغ فيه المتلقي معناه الذاتي ليتخذ القرار وفق نمط المثير، والاستجابة لشبكة العلاقات التي تولد في سياقها الفكرة.

التطهير ما بعد الحداثة:

ضمن توجهات السعي الما بعد حداثي (Posy modern) في إعادة اكتشاف الآليات المنظمة للإبداع المسرحي، ورصد الملامح المترتبة على ذلك يقوم على فهم دلالة التطهير في تفكيك التصنيفات وتحقيق هويتها من خلال مراوغة التقاليد الفكرية ومسايرة بنائها.

وسوف لا نجد تعارضاً في نظرية الأدب مع الرواية أوالشعر والدراما بالمعنى التقليدي المتعارف عليه، لاعتناء المفاهيم بالتجديد والابتكار، وارتباطها الصميمي بالإبداع، فضلاً عن إنّ فكرة العمل المسرحي بوصفه الأدب الأوسع حظاً في تجسيد التغييرات التّي تطرأ على خصائص الأدب أكثر ممّا هو في الجنسين الآخرين الشعر والرواية، تفترض أنْ توضع في خندق الخصوصية والتفرد بين الفنون. بوصف العرض المسرحي (Performance) مراوغات تتسم بطابع الـ(المسرحة) (Theatrical)، والاحتفاظ بشرعية شروطه الخاصة الحاملة لدلالات المبنى، والكشف

عن المبادئ التي تحكم تطور مفهوم التطهير ووظيفتها داخل صيرورة التلقي الدرامي، بوصف التطهير قائمة من المعاني الذهنية تشتمل على جميع ما يستعمله النص من كيفيات استجلاء التلقي في النص والعرض.

لن يهدف البحث في هذا المضمار للتعرض أو الكشف عن الخصائص البنائية المسرحية ومجازاتها الأدائية، إنّما يتبنى (Semantic study) دلالة التطهير في تغيير آلياته وتجلياته في الممارسة الإبداعية، لتركيب (نص وعرض) في مسرح (ما بعد الحداثة) من الإحالة والرمز. الاجرومية التقليدية لمبنى المسرح ومحاكاته جمالياً. تكمن لذة إدراك التلقي فيه على مستويين: لذة الإبداع على المستوى الخارجي ولذة التطهير على المستوى الداخلي.

إن دلالات التطهير في مسرح ما بعد الحداثة المجسدة في الوحدات المسرحية المتعثرة والعسيرة —كما وصفها جوناثان كالب– التي تنهض على التنافر والتشظي في "السرد المبعثر في جزيئات متناثرة لصياغة عروض تشتمل على عناصر قصصية، لكنها لا تهدف بالدرجة الأولى في رواية قصة"[37]. فالعروض المعتمدة على دلالات التجليات الروحية في خلط الأساليب والخامات (Pastiche) المجسدة في أفلام سينمائية، ومزج بين مقاطع من مسرحيات مختلفة ومتناقضة وعناصر شديدة الاختلاف والتباين في أسلوب تبنى مبدأ التناقض والتقابل بوصفها دلالات أدائية لا تعتمد النص الحواري التقليدي في إيصال المعنى.

ففي أسلوب تيار مسرح ما بعد الحداثة يظهر العرض المسرحي انقطاع معرفي (epistemology interruption) مبني على الغموض أو التباس المفاهيم (ambiguity) والتناقض (contradiction) وتوظيف عدد من البنى بطريقة تبدو وكأنَّها تتعمد تدمير قدرة هذه البنى والأساليب على الانتظام والتآلف في وحدة فنية كلية. إلَّا إنَّها تخضع لعملية اقتحام من قطع ولصق جزئيات دالة لفنون أخرى، قد تشكل تنافراً يولد تصادماً (حسي– معرفي) في فضاء الدلالة وربط لا نهائياتها في المعنى الكلي للعرض الذي يتألف من المحور التركيبي بما يجعل للتطهير دلالات عميقة غير متنبأ بها.

ففي عروض فرقة ووستر (Wooster Group) كالعرض الذي قدمه (بنج توشنج) (Pingchong) الذي ينتقل بين آليات بنى فنية، يطرح في كل بنية قضية منفصلة، حيث تقدم شذرات منتقاة من الأحداث لا تتضح فيها معالم الشخصيات ولا معالم القصة، وتظل التفاصيل غامضة [38]، إلّا إنّ الإطار العام للأداء المرئي يبعث ومضات من دلالات الموضوع تتغير الأساليب في إرساله، تختلف وتتغاير كل بنية من بناه المنتقاة بما يجعل المتلقي يحصد عدداً من الدلالات غير المترابطة، تعبر كل دلالة عن صياغة مستقلة. ولم يكن من السهل وضوح معناها على المستوى الخارجي في تركيبة العرض، إلّا إنّ المعاني الذهنية على المستوى الداخلي تثير لذة إدراك التلقي في استيعاب الدلالات الجمالية للموضوع. وهكذا العروض التي تقدمها (كارين فينلي) (Karen Finley) التي توظف فيها لغة الكاميرا والتصوير الفوتوغرافي إذ يبدو الموقف موقفاً مزدوجاً حتى من الجرائم [39]. بما يجعل من الحدث والشخصيات عناصر سردية في تعميق الموضوع لاعتماد العرض المسرحي على بنى فنون مجاورة للفن

المسرحي ، كالأفلام السينمائية والتصوير الفوتوغرافي، والقطع واللصق في مؤشرات العرض الصورية والصوتية، انسجاماً مع متطلبات الخطة الإخراجية في اختلاف المعنى الدلالي وحتى في عروض فرقة (Dance Theatre) إذ عمد (ايفون ايز) إلى خليط من البنى الفنية والسردية لتبني شكلاً فنياً يتسم بالعشوائية، يعجز من خلالها المتلقي عن تتبع تطور القصة أو الأحداث بسبب الانتقالات المفاجئة من تحول إلى تحول آخر [40]، بما يحسب التلقي في هذه العروض بين دلالات اختيارية تشكل موضوع البحث. وتعدد القراءات لإمساك المتلقي في جزئية دون أخرى، فضلاً عن إنَّ قراءات العرض تتباين في استيعاب المتلقي، لاختلاف قراءة التحولات المفاجئة أو لتقطيع خطوط العرض والابتعاد عن البناء التقليدي لعناصر العرض المسرحي.

أمَّا أسلوب لـ(ريشاردششز) فهو يعمد إلى تفكيك النصوص وطرح بنية مختلفة فيما يشبه اللعبة، واستخدام قصص متعارضة وأحداث متناقضة [41] لإدراك الدلالة العقلية التي تستفز المشاعر وتتغلب عليها، وتثير حاسية المقارنة في إدراك الدلالة الجمالية، فتجعل التطهير مدركاً دلالياً عقلياً لا يتفكر في استعمال طرف الاختيار لاتصافه بآلية اللعب. هذه المعيارية وهذا اللانظام والخلط والعشوائية في العروض يجعل من المتلقي يتبع الهاجس الجمالي الذي يؤشر قراءة مضمونية مضمرة، فيكون التطهير مفهوماً حسياً واسع المعالم في حدود الإدراك الدلالي. قد لا يصاحب التأثير العاطفي التقليدي من الشفقة والخوف، إنّما تعمل فيه التبادلية الروحية على استجلاء حالة التطهير مع وجود التعددية في المعنى وضروب التفتت والتشظي، لارتباط التطهير بدلالات البعد المركب والمعقد للماضي والحاضر والمستشف من البعد الجمالي أو الترقبي الذي يهدم إحساس المتلقي ويفاجئه في تغيرات المبنى الحدثي، وإدراك مضمونه المتخفي في ومضات الإرسال الفني.

فالعامل الدلالي يعني بتمثيل سيرورة التطهير بطبيعة الحدث الفضائية التي يفرزها السياق ذهنياً، بوصف علاقات البنى الدرامية تشترك وتتضاد وتتبدل باستمرار، سواء أكان ذلك داخل النص (شخصية، حوار، حبكة، فكرة) أم خارجة (تاريخية، اجتماعية، بيئية). إذاً التطهير الدرامي فيما بعد الحداثة هو حالة المتلقي التي تخضع لعملية اقتحام من قطع ولواصق جزئيات دالة لفنون أخرى، قد تشكل تنافراً في درجة الصفر يولد تصادماً حسياً معرفياً في فضاء الدلالة، والذي يفترض تنظيماً تصورياً يدركه المتلقي ويميزه عن الآليات الواصفة له وإنْ كانت تستعين ببنى فنية مجاورة للأدب.

نتائج البحث:

من خلال هذا الخوض المعجمي في أصل وتطور دلالة (التطهير) نستنبط دلالات معجمية مضافة، تساهم ذهنياً في تعميق فكرة التطهير وهي:

1- إنَّ التطهير قائمةٌ من المعاني الذهنية تشتمل على جميع ما يستعمله النص من كيفيات استجلاء التلقي في نص العرض.

2- في المرحلة الكلاسيكية يكون للهامارتيا- الخطأ التراجيدي- دوره في قيادة الحدث الباعث لانفعالي الخوف والشفقة في عملية التطهير.

3- للقدر والميتافيزيقيا إسهام كبير في إثارة انفعالي التطهير في الكلاسيكية.

4- يحتل العقل والعدل المكانة التي تعمل على إثارة انفعالات التطهير.

5- لم يكن للهامارتيا في عصر الحداثة خطأ غير مقصود، إنَّما غلبة العقل تجعل من التطهير حدساً كلياً مبنياً على المحاكمة الأخلاقية.

6- التطهير في أدب الحداثة مبعثه مدركات تحركها النوازع العقلية والذاتية.

7- التطهير فيما بعد الحداثة مدركٌ دلاليٌ حدسيٌ لا يتفكر في استعمال طرق الاختيار لاتصافه بآلية اللَّعب.

8- إنّ معيارية اللانظام والخلط والعشوائية في نصوص ما بعد الحداثة يجعل من المتلقي يتبع الهاجس الجمالي والحدسي الذي يؤشر قراءة مضمونية مضمرة فتكون معجمية التطهير مفهوماً حسياً واسع المعالم في حدود الإدراك الدلالي.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

1- ارسطو. فن الشعر. تر: ابراهيم حماده، مكتبة الانجلة المصرية، القاهرة، 1982.

2- ارسطو. فن الشعر. مقدمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1973.

3- الاصفهاني، شمس الدين، (749هـ). بيان المختصر شرح مختصر ابن الحاجب، تح: محمد مظهر بقا، دار المدني، السعودية، ط1، 1406هـ -1986م.

4- اوين، فردريك. برتولد برشت، تر: ابراهيم العريس، ط1، دار ابن خلدون، بيروت، 1981.

5- برشت، برتولد. نظرية المسرح الملحمي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، 1972.

6- تشارلز، بيتر. الحداثة، تر: باسل المسالمة، ط1، دار التكوين، دمشق، 2010.

7- التكريتي، ناجي. الفلسفة الاخلاقية الافلاطونية عند\ مفكري الاسلام، دار الشؤون الثقافية العامة، ط3، بغداد، 1988.

8- تيغيم، فيليب فان. المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، تر: فريد انطوينوس، ط3، منشورات عويدات، بيروت، 1983.

9- جابر عصفور: أين يكمن سحر الشعر؟، مجلة العربي، العدد ٥٣٦، الكويت يوليو 2003.

10- الجرجاني، عبد القاهر. دلائل الإعجاز، تح محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1402هـ-1981.

11- جرجس، ميشال جرجس. المدخل إلى علم الالسنية الحديث، طرابلس – لبنان.

12- حائز، حسن. التنظير المعجمي والتنمية المعجمية في اللسانيات المعاصرة، عالم الكتب الحديث، الاردن، 2012.

13- حمادة، ابراهيم. آفاق المسرح العالمي، المركز العربي للبحث والنشر، القاهرة، 1981.

14- الخطيب، حسام. محاضرات في تطوير الأدب الأوربي، مطبعة، طربين، 1975.

15- خليل، حلمي. المولد في العربية، دراسة في نمو العربية وتطورها بعد الإسلام، ط2، دار النهضة العربية، بيروت، 1985.

16- رسل، برتداند. حكمة الغرب، تر: فؤاد زكريا، ج1، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1873.

17- رشدي، رشاد. مقالات في النقد الأدبي، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 1962.

18- الزيدي، مرسل. محاضرات للدراسات العليا، جامعة بغداد، كلية، الفنون الجميلة، غير مطبوعة، 2001.

19- ضيف، شوقي. البحث الأدبي، مكتبة الدراسات الأدبية، ط6، دار المعارف، القاهرة، 1972.

20- عبد الرزاق، مصطفى. تمهيد لتاريخ الفلسفة في الاسلام، ط2، لجنة التأليف والترجمة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1959.

21- عمر، مختار أحمد، صناعة المعجم الحديث، القاهرة، عالم الكتاب. 1998.

22- عيد، كمال. علم الجمال المسرحي، الموسوعة الصغيرة، ع349، بغداد، (د.ت).

23- القاسمي، علي. علم اللغة وصناعة المعجم، جامعة الملك سعود، ط2،1999.

24- القزويني، لخطيب. الإيضاح في علوم البلاغة، ط١، دار الكتب العلمية، لبنان٢٠٠٣.

25- ماطوري، جورج. منهج المعجمية، تر: عبد العالي الودغيري، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 1970.

26- المقدم عدرة، غادة. فلسفة النظريات الجمالية، ط1، جروس، برس، لبنان، 1996.

27- مندور، محمد. الأدب وفنونه، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1974.

28- هلال، غنيمي. الرومانتيكية، دار الثقافة، دار العودة، بيروت، 1973.

29- يانوثا، سنيثيا. الدراما، تر: نور الدين فارس، سلسلة ترجمان، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 2009.

30-يونس، محمد محمد. المعنى وظلال المعنى، دار المدار الاسلامية، ط2، 2007.

31- Delesalle Simone, Gaey – Prieur, Marie- Noelle, Le Lexique entre Lalexicobgie et bypotbese, Lexicdiste. In: Langue frncaise–Vol. 30, No.1, pp. 4-5.

32-Jackendoff, R. (1972), Semantic interpretation in Generative grammar, MIT Press, Cambridge Mass. P.13.

33-Witt, tuber and John Peet. Brecht as they Knew Him. Berlin: seven seas Publisher, 1974.

34-J. Kalb, Pingchong: from Lazar usatoAnnainto Nightlight, Theater, Vol. XIV, No.2 (1983).

35-N. Carral. A select view of Earthling: ping chong. Drama Review, Vol, XXVII, No. 1 (1983).

36-H. Papaport "can you say Hello?", Laurie Andersons united states, Theatre Journal, Vol. XXXVIII, No.3 (1986).

37-WW. Demastes, spalding Grays swimming to Cambodia and the Evolution of an lornic presence Theatre Journal, Vol. XXXXI, No (1989)

38-N. Kaye, Richard Sehchner: Theory and practice of the Indeterminate Theatre, New Theatre Quarterly, Vol. V. No, 20 (1989).

الهوامش:

(1) مندور، محمد. الأدب وفنونه، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1974، ص77.

(2)ارسطو. فن الشعر، تر: ابراهيم حمادة، مكتبة الانجلو مصرية، القاهرة، 1982، ص95.

(3)ينظر: مندور محمد. الأدب وفنونه، مصدر سابق، ص77– 78.

(4) الاصفهاني، شمس الدين، (749هـ). بيان المختصر شرح مختصر ابن الحاجب، تح: محمد مظهر بقا، دار المدني، السعودية، ط1، 1406هـ –1986م، ج1/ ص 150 –151

(5) جرجس، ميشال جرجس. المدخل إلى علم الالسنية الحديث، طرابلس – لبنان، ص 45.

(6)يونس، محمد محمد. المعنى وظلال المعنى، دار المدار الاسلامية، ط2، 2007، ص 35.

(7)الجرجاني، عبد القاهر. دلائل الإعجاز، تح محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1402هـ–1981، ص35.

(8)جابر عصفور: أين يكمن سحر الشعر؟، مجلة العربي، العدد 536، الكويت يوليو 2003 ،77.

(9)القزويني، لخطيب. الإيضاح في علوم البلاغة، ط1، دار الكتب العلمية، 2003، ص 20

(10)خليل، حلمي. المولد في العربية، دراسة في نمو العربية وتطورها بعد الإسلام، ط2، دار النهضة العربية، بيروت، 1985، ص16.

(11)ماطوري ، جورج. منهج المعجمية، تر: عبد العالي الودغيري ، مطبعة المعارف الجديدة ، الرباط ، 1970 ، ص87.

(12)القاسمي ، علي. علم اللغة وصناعة المعجم، جامعة الملك سعود، ط2، 1991، ص5.

(13) Delesalle Simone, Gaey-Prieur Marie–Noelle, Le Lexique entre Lalexicobgie et 'bypotbeseLexicaliste, In: Langue frncaise – Vol, 30- No, 1, pp 4-5.

(*) نظرية أصل الأنواع: 1-ملاحظة التغيرات بين أفراد النوع الواحد. 2- إسراف الطبيعة بالتكاثر. 3- الانتخاب الطبيعي.

(**) في كتاب (أصل الدين) أنكر الله وانتهى الى أن المادة قائمة في نفسها، وان الروح باقية تستمد وجودها من أصل نشوء فكرة الأديان وخلص الى أن الطبيعة وحدها تستحق العبودية.

(3*) فلسفة نيتشه: تقويض لقيم العصر، هدم القيم، والحرية الفردية، الألم، الشعور بالخطر الدائم، الانتحار، الموت الاختياري، العود الأبدي، مقت ثقافة القطيع، نبذ الأفكار الخرافية. من أهم كتبه: (هكذا تكلم زرادشت) من بين ما أعلن زرادشت: 1الإنسان المتفوق (سوبرمان) 2- إرادة القوة. 3- موت الإله.

(14) سورة ابراهيم، آية: 4.

(4*) صاغ د. جاكندوف (1972) الفرضية المعجمية كما يلي: "لا تستطيع التحويلات القيام بأي تغيير(...) وهذا يعني ان التغيير الوحيد الذي تستطيع ان تقوم به بالنسبة للوحدات المعجمية هو إضافة لواصق تعريفية كالعدد والجنس والحالة الإعرابية والشخص والزمن. وعليه، ستصبح التحويلات مقيدة بواسطة قواعد النقل والاقحام والترك بالنسبة للثوابت والطبقات المغلقة من الوحدات".

Jackendoff, R (1972), Semantic interpretation in Generative grammar, MT Press, Cambridge Mass, p. 13.

(5*) مقال شومسكي حول التأسيم (1970): عنى بطرح التأسيمات باعتبارها رائزا على مشروعية التمييز بين المعالجة البنيوية والمعالجة التحويلية او تتمثل المنهجية المتبعة في افتراض تطبيقها على السيرورات الاشتقاقية بصفة عامة. حائز، حسن. التنظير المعجمي والتنمية المعجمية في اللسانيات المعاصرة، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2012، ص25.

(15) ينظر: عمر، مختار أحمد، صناعة المعجم الحديث، القاهرة، عالم الكتاب، 1998، ص: 18 -19.

(16)مقدمة عبد الرحمن. أرسطو، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، 1973، ص48.

(17)ينظر: رسل، برتداند. حكمة الغرب، تر: فؤاد زكريا، ج1، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1873، ص154.

(18)التكريتي، ناجي. الفلسفة الاخلاقية الافلاطونية عند مفكري الاسلام، دار الشؤون الثقافية، ط3، بغداد، 1988، عن القفطي تاريخ الحكماء، ص416 وابن ابي اصيبعة، عيون الأنباء، ج2، ص4.

(19)عبد الرزاق، مصطفى. تمهيد لتاريخ الفلسفة في الاسلام، ط2، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1959، ص41.

(20)انظر: فن الشعر، ابراهيم حمادة. مصدر سابق، ص48.

(21)ضيف شوقي. البحث الأدبي، مكتبة الدراسات الأدبية (64)، ط6، دار المعارف، القاهرة، 1972، ص119.

(22)أرسطو. فن الشعر، إبراهيم حمادة، مصدر سابق، ص95.

(23)عيد، كمال. علم الجمال المسرحي، الموسوعة الصغيرة، ع349، بغداد، (د.ت)، ص91.

(24)الخطيب، حسام. محاضرات في تطوير الادب الاوربي، مطبعة طربين، 1975، ص28.

(25)ينظر : مندور، محمد. الأدب وفنونه، مصدر سابق، ص135

(26)المقدم عدرة، غادة. فلسفة النظريات الجمالية، ط1، جروس برس، لبنان، 1996، ص61

(27)رشدي، رشاد. مقالات في النقد الأدبي، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 1962، ص69- 70.

(28)الزيدي، مرسل. محاضرة للدراسات العليا، الدكتوراه، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، غير مطبوعة، 2001.

(29)يانوثا، سنيثيا. الدراما، نور الدين فارس، سلسلة ترجمان، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة، بغداد، 2009، ص125.

(*6) انيكونا: مأساة كتبها (سوفوكلس) قدمت أول مرة في اثينا نحو 422ق.م واخرى ألفها (جان انوي) معدة عن القصة الكلاسيكية مثلت أول مرة في باريس كتبت عام 1942.

(30)ينظر: تشارلز، بيتر. الحداثة، تر: باسل المسالمة، ط1، دار التكوين، دمشق، 2010، ص41.

(31)ينظر: المصدر نفسه، ص33.

(32)هلال، غنيمي. الرومانتيكية، دار الثقافة، دار العودة، بيروت، 1973، ص6.

(33) تيغيم، فيليب فان. المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، تر: فريد انطوينوس، ط3، منشورات عويدات، بيروت، 1983، ص178.

(34) نشايلدز، تشارلز، بيتر. الحداثة، مصدر سابق، ص145

(35)المصدر نفسه.

(7*) التأرخة: مصطلح وضحه برشت في كتابه (المنطق الصغير في المسرح) بوصفه يستعمل ويولد أفكاراً وأحاسيس ضرورية لتغيير الظروف التاريخية. للمزيد ينظر: برشت، برتولد. نظرية المسرح الملحمي، تر: جميل نصيف، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1972.

(8*) التغريب: درج الدارسون في اللغة العربية على ترجمته بـ(التغريب، الاغراب، الابعاد) ينظر: حمادة ابراهيم. آفاق المسرح العالمي، المركز العربي للبحث والنشر، القاهرة، 1981، ص50، وقد عرف بريشت مصطلح التغريب الذي اقتبسه من الشكلاني الروسي (شكلوفسكي) بالقول: ان التغريب حادثة او شخصية يعني ببساطة تخليص تلك الحادثة او الشخصية من كل شيء ظاهر فيها او معروف وايقاظ الدهشة والفضول بدلاً عنها. ينظر: اوين، فردريك، برتولدبرشت. تر : ابراهيم العريس، ط1، دار ابن خلدون، بيروت، 1981، ص161.

(9*) الملحمية: يرتبط مصطلح الملحمية بقوة بمصطلح التأرخة، فهو مجرد سرد او تقرير بصدد الأحداث الماضية، وليس عملية إعادة عرض حقيقية للتاريخ

(35) Witt, tuber and John Peet. Brech as they knew him. Berlin: Seven seas publisher, 1974, p. 78.

(36)J. Kalb, Pingchong: from Lazar usatoAnnainto Nightlight, Theater, vol. XIV, No,2, 1983, pp. 68- 87.

(37)N. Carral. A select view of Earthling: ping chong , Drama Review, Vol. XXVII, No. 1(1983). Pp. 72- 81.

(38)H. Papaport, 'can you say Hello?' Laurie Andersons united state 'Theatre Journal, Vol. XXXVIII, No. 3 (1986) pp. 339- 54.

(39)ww. Demastes,Spalding Grays swimming to Cambodia and the Evolution of an Iornic presence Theatre Journal , Vol. XXXXI,No.(1989). Pp. 75- 94 .
(40)N. Kaye, Richard Schechner, Theory and practice of the indeterminate Theatre, New Theatre Quarterly, Vol.V.No. 20 (1989)pp. 348- 60.