

المضامين الفكرية في نصوص
يوسف الصائغ المسرحية

د. رند علي حسين السبتي
جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة

الفصل الأول

مشكلة البحث

يتميز النص المسرحي عموماً بالعديد من المفاهيم والمعاني التي تحمّلها، في جوانبها المعرفة مُجسدة بذلك شكلاً أدبياً، عارضةً مجموعة من الأحداث والمضامين الفكرية التي تخصّها، ها كل حدث على حدة، إذ يقدّم النص مجموعة من الأفكار محاولةً تغيير الواقع مُحققة الرغبة والإشباع في طرح القضية نظراً لما تحمله من مضامين. وبما أن للكاتب المسرحي وعبر مرجعيته الفكرية عن طريق نصوصه المسرحية، يظهر أن المضمون الفكري يُشكّل عاملاً مهماً في تشكيل اتجاهات معالم الفرد نفسه، سواء أكانت اتجاهاته واقعية، اجتماعية، ذاتية، ومن ثمّ الوصول إلى الغاية أو الهدف المنشود منه (9، ص189). تبعاً لذلك، تجد الباحثة أن النص المسرحي ومنذ قديم الأزل، يوضّح صورة الإنسان بجميع ظواهره، سواء أكانت اجتماعية، اقتصادية، سياسية، عبر مُنجزه ما يُسمّيه بالنص والمراد إيصاله إلى الجمهور. وعلى هذا الأساس نجد أن الكاتب المسرحي يوسف الصائغ ضمّن نصوصه المسرحية بالعديد من المضامين والأفكار، معالجاً بذلك قضايا المجتمع من جميع جوانبه، مستعملاً الطرح المباشر، أو معتمداً على الإرث الملحمي أو الأسطوري، ومن ثمّ تمركزت مشكلة البحث الحالي بالإجابة عن التساؤل الآتي:

ما هي المضامين الفكرية في نصوص يوسف الصائغ المسرحية ؟

أهمية البحث والحاجة إليه

1. التعريف بأحد رجالات المسرح العربي عموماً، والمسرح العراقي خصوصاً.
2. يفيد البحث عموم الباحثين والدارسين من طلبة كلية الفنون الجميلة – قسم المسرح، ومعاهد الفنون الجميلة، وأيضاً النقاد والمهتمين.
3. تناول البحث المضامين الفكرية عامّة، وما تحمله من معانٍ إيجابية، لذلك يسعى البحث إيصال هذه المضامين إلى المتلقي.
4. يقدم البحث دراسة تحليلية لأحد أبرز رواد المسرح العراقي.

هدف البحث

الكشف عن المضامين الفكرية في نصوص يوسف الصائغ المسرحية.

حدود البحث

- زمانياً: دراسة نصوص يوسف الصائغ المسرحية المؤلفة من سنة 1985 – 1989.
- مكانياً: دراسة نصوص المؤلف المؤلفة في العراق.
- موضوعياً: دراسة المضامين الفكرية في نصوص يوسف الصائغ دينياً، وسياسياً، وتربوياً واجتماعياً.

تحديد المصطلحات

المضمون:

المضمون لغةً:

عرّفه ابن منظور على أنه مفرد مضامين، ويقال ضمن الشيء بمعنى تضمّنه، ومنه قولهم مضمون الكتاب كذا وكذا، وضمن الشيء تضميناً فتضمّنه (22، ص126-127).

كما عرّفه الجليبي: هو ذلك الوعاء المسرحي الذي بدوره يكشف عن أفكار وأحداث المسرحية، وبذلك توحى إلى نفوس المشاهدين أما صورة مباشرة أو غير مباشرة (غامض) (23، ص57).

المضمون اصطلاحاً:

عرّفه البستاني: مقولة فلسفية تفيد في استخراج المناهج الباطنية لوحدة وتكامل وتطوير الأشياء المادية، وهو المحصلة الكلية للعناصر والعمليات التي تكون أساس الأشياء وتحدد وجود أشكالها وتطورها وتتابعها، وهذا

أساس التطور، إذ يحتوي المضمون عن الإمكانيات الباطنية للتطور اللانهائي، ممارساً بذلك الظروف والعوامل الخارجية والروابط الغير مرتبطة بشكل مباشر بالمضمون (25).
أما إجرائياً: هو الفكرة الرئيسية والمغزى الداخلي لخلق صورة أو شكل معين، مجسداً بذلك عدّة معاني، سواء أكانت دينية، أو تربوية، اجتماعية، اقتصادية للنص المسرحي.

الفكر:

الفكر لغةً:

فكر، يفكر، مُفكّر: أي فكّر في الأمر، أعمل العقل فيه، جمع أفكار تردد الخاطر بالتأول والتدبر بطلب المعنى، يقال فكر، أي إجاد حل مُرضي لمشكلة ما (26، ص508).

اصطلاحاً:

فقد عرّفه معن: فحص ما يجول من أفكار وخواطر عن طريق العمل العقلي على شكل صور بغيّة التوصل إلى حلّها من خلال التفكير ومن ثمّ الوصول إلى حل معين من خلال نشاط ذاتي يعمل على شكل مهمتين، الأولى الوصول إلى معرفة شيء ما، والثاني التفكير بأعمال العقل بشأن الإرادة، وبهذا يكون التأمل والتدبر أو القصد (24، ص653).

إجرائياً:

مجموعة الأفكار والحوادث والوقائع التي تمر وتجول في ذهن المؤلف نتيجةً لتفكير مُسبق، إما أن يكون قبلي أو بعدي بالتأمل والتدبر.

المضامين الفكرية إجرائياً:

ما يحمله النص المسرحي من محتوى ومعاني لها أثر في نفس المشاهد أو المتلقي، وتكون إما دينية، أو سياسية، تربوية، اجتماعية، قادرة على التفاعل والانسجام مع الأحداث.

الفصل الثاني

المبحث الأول

المضامين الفكرية مفهوماً ومعنىً

اتخذت فلسفة (هيجل) طابعاً يختلف كثيراً عن الفلسفات الأخرى، مرتكزة بذلك على الروح المطلق، على اعتبار أن الإنسان لا يتأثر إلا بالشكل، أما بالنسبة إلى قدراته الجزئية فقط تتأثر بالمضمون، لكن هذا لا ينفي كونها تصبح عائقاً يعوق حريتها، فهذا في نظر الروح، وعليه فالأدب فرع من فروع المعرفة، ومن ثمّ لا يمكن الخروج عنه على اعتبار أن الأدب واحداً من بقية الفنون الأخرى (14، ص249).

هناك العديد من النظريات الفلسفية التي أخذت على عاتقها التعامل مع الشكل، فهو يُعدّ وجهاً آخر من أوجه المنجز الإبداعي، فالإبداع عمومًا لا يكون له أثر من خلال معلوماته أو بياناته، بقدر ما يكون هناك من أثر واضح في نفس المشاهد والمتلقي ما يسمى أيضاً بـ(أثر النفس). فالمضمون في الحياة يختلف عن أي مضمون آخر في أي مُنجز، فعندما نشاهد أو نقرأ كتاباً معيناً أو مسرحية معينة، الغرض منها استيعاب الفكرة أو ما تحمله من مضمون ما، بغض النظر عن الشكل الذي يظهر به ذلك الكتاب أو تلك المسرحية. أما في النص الأدبي فيتضح أن (الشكل والمضمون) يمثلان الغاية (32، ص10) والوسيلة معاً، فالأمر يختلف عمّا سبق ولا ينتهي بمجرد الاستيعاب هنا، فقد يكون الأمر متعلقاً أيضاً بفكرة شائعة أو قضية ما مستمداً (المضمون) قوته من الشكل، ومن ثمّ إحداث إحساس شعوري يطغى عليه روح العصر، فقد جاءت بعض كتاب الدراما مضامين مسرحياتهم من تاريخهم وأصولهم الأولى المتمثلة بالقصص والأساطير التاريخية، مثل (أسخيلوس) المستمد مسرحياته ومضامينها الفكرية من الأسطورة، مضيفاً عليها الأمانة السردية، ومن ثمّ إعطائها منظوراً تاريخياً والعدالة والقدر القائم على الصراع المحتوم بين القدر والإنسان، إذ أن الإنسان في كل الأحوال هو المغلوب، والقدر هو الغالب. وعلى هذا الأساس كانت مادة الأسطورة مادة ديناميكية حية، وبالتالي كان مضمونهم الفكري من هذه المادة الأسطورية، فأخذوا ينحتون أشكالهم الدرامية من هذه المادة (12، ص9).

من هنا تجد الباحثة أن هناك اختلاف بين شكل والمضمون، فالأول منها لا يعتمد على المضمون والشكل معاً، بل على (المضمون) فقط، ومن ثمّ فـ(الشكل) قام بدور معين ألا وهو (الوسيط) للوصول إلى المضمون، أما الثاني، فالشكل والمضمون هما يمثلان فكرة شائعة ومتفاعلة مع بعضها البعض، فالكتاب المسرحيين يعملون على نقل الأفكار، ومن ثمّ تأويلها على شكل مضامين فكرية متوافقة مع روح العصر.

ف نجد أن (أسخيلوس) تميزت مسرحياته بالرموز، معالجاً بذلك الأسطورة على أنها عالم مصطنع، لما فيها من كتابات، إشارات، صور، مصوراً بذلك رؤية إبداعية صانعاً منها مدرك جمالي رائع.

على هذا الأساس يتبين أن المضمون الفكري يمثل شكلاً آخر للنص الأدبي، مجسداً بذلك المعنى في الشكل والمضمون معاً، على اعتبار أن الشكل يساعد كثيراً على الاقتراب من العمل واستيعابه وتدوقه، فهناك علاقة دينامية، تفاعلية قائمة ما بين الأداة والمادة، والفكرة ماهية (كذا) ما هي إلا الشكل الأرق للمادة، أو أنها الشكل الأغلظ بعض الشيء للروح، والروح ما هي إلا الشكل الأرق للمادة (32، ص12).

يتضح أن هناك نظرة حديثة للأعمال الأدبية، فالعمل الأدبي يشكّل صورة مترابطة لا تنفصل إلى شكل ومضمون، بل تمثل اندماج تام، فالنص يحتوي على مجموعة من الإيماءات والاستعارات والمعاني، متلاشية أمامها الحاجز الذي يفصل بين الشكل والمضمون (2، ص52).

في ضوء ذلك تصل الباحثة إلى رأي مفاده أن المعنى لا يتحدد إطلاقاً في المضمون، بل يتعداه أيضاً إلى الشكل، ومن ثمّ يستطيع المتلقي أو المشاهد استيعاب المسرحية المرئية أو الكتاب المقروء، فالمضمون الفكري يستمد قوته من الشكل أو لآ محكوم بايديولوجية معينة من الأفكار الواعية واللاواعية متوافقة مع العصر محققة بالتالي المطلوب منها عن طريق إحداث إحساس معين نتيجة إلى تجربة حياتية مرّ بها الكاتب المسرحي مثلاً، لها طابع خاص بها، مستقلة عن تجاربها الأخرى، فالمضمون بكل ما يحتويه من خبرات ومشاعر امتزجت واندمجت مكونة بذلك مُنجز إبداعي.

وعليه يمكن القول إن هناك مضامين فكرية، أما أن تكون:

أولاً: المضامين الفكرية من الناحية الدينية

يُعد الدين في مختلف الحضارات القديمة طقوس، وبالتالي تقدم فقي مناسبات وأعياد دينية تمثل في فترات مناسبة من السنة مصاحبة لعدد من الحركات والإيماءات المختلفة، تصاحبها الطبول أحياناً. من هنا نجد أن المضمون الديني هو (جوهرها)، بينما يمثل الحركة أو الرقصة شكل ذلك الجوهر.

فالفكر اليوناني القديم كان مؤمناً بالأساطير، ومن ثم ذلك الطابع الصوري، فالآلهة تخاطب الإنسان عارفة بحقيقة الأشياء، "فالتصور الأسطوري للعالم هو تصور درامي قائم على أساس الصراع بين الإنسان والقدر" (12، ص9).

من هنا تجد الباحثة أن الأساطير لعبت دوراً بالغ الأهمية في حياة الشعوب، فهي تحمل مادة ترفهية حيناً، ومادة جادة حيناً آخر، متخذة بذلك منحى ديني تقسر من خلاله المعتقدات في عالمها الفكري والفلسفي.

فضلاً عن الأسطورة تعبر عن المضمون الفكري ذات أهمية خاصة في العديد من الميادين المعرفية، فقد تعددت الدراسات التطبيقية في الآداب والفنون، فهي ترتبط بالنشاطات الفكرية والثقافية والدينية لبني البشر (32، ص14).

وعليه يمكن القول إنه لا يمكن تجاهل الدين في (الأسطورة) متخذة بذلك طابعها الخاص والمميز لاحتوائها بالمضامين المعرفية يغلب عليها الطابع الوعظي والإرشادي متجسدة في نتاجاتهم الأدبية والفنية، فقد كانت المصدر الأول عند اليونانيين القدماء، وبالتالي قدرتها على تطهير النفس البشرية عن طريق إثارة عاطفتي الشفقة والخوف، إذ يمثل ذلك عند (أرسطو) بنظرية التطهير (15).

ومن الجدير بالذكر أن اليونان ارتبطوا ارتباطاً وثيق الصلة بالآلهة، فقد كانت تتحكم في مصائر الشخصيات، إذ تقع تحت أمره أو سلطان الآلهة أو أنصاف الآلهة، وبالتالي اتخذت دور مهم في تفسير المعتقدات الدينية ومن ثم الاقتراب من مضامينها الفكرية مفسرةً بذلك ماهيتها المعرفية.

أما بالنسبة إلى الرومان فلم يكن هناك المعتقدات الدينية في وجود الآلهة، لذا فقد اتسمت أمورهم الدنيوية إذ انعكس ذلك الاتجاه على مضامينها الفكرية للمعتقد الديني. من هنا تجد الباحثة أن الأعمال الفنية الرومانية اتسمت بنزعة حياتية بعيدة عن الاتجاه الديني، فهي لم تكن أعمال مسرحية بحثة بقدر ما هي نشاطات فنية قد انحدرت إلى حد الاضمحلال والتلاشي (1، ص81).

أما بالنسبة إلى المضمون الفكري للعقيدة الدينية في العصور الوسطى، نجد أن بداية الدولة المسيحية بعد انهيار الدولة الرومانية، تداعى المسرح إلى المرتبة الدنيا، إذ وجدت الكنيسة أن المسرح يمجّد الجسد، عن طريق الإيماءات والإشارات وما يُعرف في المسرح الإغريقي والروماني بفن (البانتوميم) وبالأخص عند الرومان ومن ثم انصراف ذات الإنسان عن أداء الشعائر والعقائد الدينية وبالتالي يبعده عن أداء فروضه للرب (19، ص41).

من هنا نجد أن الكنيسة أخذت على عاتقها باعتبارها المؤسسة الوحيدة التي توجه المجتمع عن طريق نشر تعاليم الدين الجديد، وبالتالي الذي حمل مضامين فكرية يسودها الوعظ والإرشاد، وأن كان بشكل بسيط، ومن ثم أخذ الفكر الديني يساند الأعمال الأدبية والفنية على السواء. فالمسيحية بنت تعاليمها فوقاً لمضامين فكرية عبرت بشكل و بأخر عن طبيعة الإنسان وذاته، فالسعادة المنشودة لا تصل إليها إلا عن طريق فكرة الإخلاص والمحبة،

أي المكتسب الأخلاقي والتربوي بالتالي قدمت حلولاً لكافة المشاكل المتعلقة بالتربية والأخلاق، فضلاً عن أن المسيحية فصلت الدين عن السياسة بالتالي ارتباط علم الأخلاق بالدين بعد أن كان جزءاً لا يتجزأ عن الفلسفة الأرستقراطية.

يمكن القول أن المسيحية أرادت إعادة ترتيب جديد للعوامل الاجتماعية والفكرية على وفق رؤى دينية تبشيرية (32، ص16).

في النهضة الكلاسيكية الجديدة في القرنين الخامس عشر والسادس عشر حركة فكرية واجتماعية وجمالية محدثة تغييرات فكرية عميقة الأثر، مما أدى إلى اهتمام جلي وواضح في الأعمال الإبداعية من صناعات للفكر في طرح مضامين عديدة لجميع الآداب والفنون والاهتمام الكبير بالنتائج الفكرية للعملية الإبداعية والفنية برمتها ساهموا في خروج الفكر من بوتقته إلى عالم آخر، عالم يتمتع بروح العصر والحضارة في شتى الميادين المعروفة من آداب وفنون أخرى، ومن ثم ابتعادها عن الكنيسة وعن الدين، لذا عدت النتاجات الإبداعية وسيلة مهمة معبرة عن مضامين فكرية غير خاضعة لسلطة الدين (3، ص250).

ووفقاً لذلك تعالت صيحات الإلحاد في الغرب التي أطلقها (نيتشه) و(دارون) مشككة بأصل الإنسان نفسه، وبالتالي خاضعة إلى قانون، وتعالت الأفكار الماركسية التي حلت الوجود الإنساني، مرتبة خطوات أخرى منها سير باتجاه دنيوي، فقد أدى بعضهم بأن يتكلم باسم (العلم)، ورأى بعضهم في الهجوم على الدين واسطة لإشعال الثورات في العالم. ومنهم من رأى أن الهجوم على الدين يتمشى مع روح العصر (13، ص29). أدى ذلك إلى خلق عدد من النتاجات الإبداعية والفكرية التي كانت عظيمة الأثر في النص المسرحي كمرحبة (فاوست).

في ضوء ذلك يتضح أن دور المضمون أخذ بالانتهاء وفق العلم أصبح المضمون مجرد استنتاج عقلي ومن ثم التعرف أن ماهية الأشياء ومن ثم الوصول إلى الحقيقة، وهذا ما جاءت به الفلسفة المادية التي بدورها تنفي وجود (الله) في الخلق هذه الحياة وأن يكون مسؤولاً عن البشر، وبالتالي أخذت ترفض كل معتقد ديني وكل عبادة ربانية تؤمن باليوم الآخر. مما جعل (أفلاطون) من قبل أن يهاجمها بشدة لأنه دافع عن المادية أو الروحية وعن المثالية أي الوجدانية وهي وحدانية الخالق وإن لم يقل (الله)، وبذلك ترتفع إلى فكرة واجب الوجودية وللكون وخصوصاً الإنسان والحياة لا يتألف من المادة وحدها ولا يمكن إرجاعه إلى المادة فقط، فالمادة هي نوع من الوجود أخط وأصغر حد للوجود.

أما بالنسبة إلى الفلسفة المادية، فكانت نظرتها عبارة عن امتداد للمادة في ظل قانون التطور والارتقاء. وهذا ما جاءت به نظرية (دارون) ومن ثم البقاء للأصلح والأفضل، وبالتالي لا حياة أخرى ولا فرصة لتحقيق الذات إلا عن طريق الفن، فهو المسؤول للوصول إلى ذلك (32، ص18). على هذا الأساس أصبح الإنسان جزءاً من الطبيعة خاضعاً لقوانينها التي لا تتعدى من كونها مجرد افتراض ومن ثم لا تستند على مبدأ القوة والبرهان في مقابل العقيدة الدينية التي مبدأها الأساس هو الإيمان بوجود الله من أنها حقيقة مطلقة (6، ص139). وعلى ما تقدم تشير الباحثة إلى أن الحقيقة المطلقة تخلت عن الميتافيزيقية التأميلية ومن ثم إثباتها عن طريق المنهج التجريبي. من هنا يتضح أن الفلسفة اقتربت كثيراً من العلوم الوضعية والعمل على محض الإنسان في طريقة تفكيره لنشاطاته الأخرى.

ثانياً: المضامين الفكرية من الناحية السياسية

أصبح الأدب مرآة عاكسة لكل مضامين الحياة بكل ما فيها من أحداث سياسية، ومن هنا نجد أن المضمون الفكري للاتجاه السياسي أخذ منحى بارز من خلال الرؤى الأدبية والفنية في إطار من العلاقات سواء أكانت تاريخية أم سياسية أم اجتماعية، فعندما نشاهد أي مسرحية أو نقرأ أي قصة تكون نتاج إبداع فني أو أدبي لتلك الأحداث السياسية مثلاً، بالتالي نهج الأدب نهج آخر ما يعرف بـ(النهج الثوري) عن طريق النصوص المواكبة لكل مجريات الحياة وما تتناوله من أحداث سياسية وصراعات ممثلة بذلك بمضامين فكرية تصل إلى ذات المتلقي أو المشاهد. إذن يمكن القول أن المؤلف أخذ موقع أو اتخذ على عاتقه مسؤولية السلطة السياسية أو العسكرية عن طريق طرحه لمجموعة من النصوص والمؤلفات المسرحية داعية إلى تغيير النظام الحاكم مثلاً، كما فعل ميللر وبريخت (18، ص50-97).

في هذا الجانب بالذات تجد الباحثة أن المضمون الفكري كان وما زال محكوماً بالنظام السائد سواء أكان سياسي أم اجتماعي أم اقتصادي عن طريق مرجعيات الكاتب نفسه وكيفية تعبير ذلك الواقع من خلال طرحه لتلك النصوص بالتالي فأى عصر يكون مرتبط بأحداث سياسية وثيقة الصلة بالماضي والحاضر. إن ثقافة وعادات وتقاليده أي شعب مرهونة بالمضامين الفكرية على اعتبار أنها رسالة سياسية، فضلاً عن أنها وسيلة اتصال بالغة الأهمية وعن طريقها يتم كسب الفرد لجميع معلوماته وبياناته وعبر تنشئته السياسية

مؤثرة بذلك على سلوكه ونشاطاته اليومية، طارحة مضامين فكرية لتغطية سياسية معينة، وبالتالي يكون هناك نوعان من الطرح السياسي لهذه النصوص، الأول ما يُعرف بـ(الوعي الوطني) والآخر (الوعي الاجتماعي) (ص22).

وعليه تجد الباحثة أن الجانب السياسي استهوى العديد من المؤلفين والكتّاب المسرحيين، إذ استطاعوا أن يبرزوا هذا الجانب المهم من الحياة العامة، فالسياسة جزء لا يتجزأ من الحياة، إذ عدت في نظر الكثير من المثقفين فرع من فروع التربية عن طريق إبرازها لكثير من التراث الفكري والثقافي في ظل إطار أو نظام سياسي مقبول أو مرفوض، الغاية منه كسب أو الوصول إلى قيم معينة أو مبادئ ومثل معينة.

ثالثاً: المضامين الفكرية تربوياً

تعد التربية واحدة من أوجه النشاط التي كانت ومازالت متصلة وملازمة للحياة باعتبارها عموداً أساسياً لتحقيق عنصرى التهذيب والتنقيف، فضلاً عن ارتباطها المباشر بالعقل الإنساني، لذا فقد اهتم الفلاسفة كثيراً بهذا المفهوم الذي عدّ عاملاً أساسياً في بناء فلسفاتهم (7، ص89).

فالتربية بمفهومها الواسع كأداة لبناء شخصية الإنسان ثم تكوينه تكويناً شاملاً في مختلف النواحي العقلية والجسمية والوجدانية والاجتماعية بالتالي قادراً على اكتساب المهارات والخبرات التي تساعده في تأدية وظائفه الاجتماعية من خلال عملية التعلم والتعليم للفرد (33، ص2).

إذن يمكن القول بأن التربية كانت ومازالت تساعد الفرد عن طريق تنمية استعداداته وقدراته الذهنية الانفعالية، العقلية، وبالتالي الوصول إلى حالة في بناء شخصية الفرد من خلال اكتساب للمعارف والخبرات الفنية وفقاً لخصائص كل مجتمع.

من هنا يتضح أن هناك عدد من المذاهب الفلسفية كان لها دور أساسي في وضع عدد من المناهج الفكرية والتربوية للوصول إلى اكتساب خبرات ومعارف تميز الفرد. ومن هذه المذاهب المذهب (البرجماتي)¹ والذي يعد منهجاً فكرياً يعتمد على التحليل والتركيب، إذ تمحور مبادئها الأساس على التجربة والتجريب، بالتالي أصبحت التربية من وجهة نظر البرجماتية تعد الفرد إعداداً للحياة، أي إكساب الفرد الخبرة الناتجة في السلوك الإنساني في الحياة الحاضرة وليس إعداداً جديداً للحياة بصورة مؤجلة.

في ضوء ذلك يتضح أن دور العقل مهم في الفكر الإنساني، هذا الفكر نشط واستطلاعي، لا يقتصر الفرد فيه على استقبال المعرفة فقط وإنما يشارك أيضاً في صنعها بالتالي فإن الحقيقة عند البرجماتية قابلة للتغيير (20، ص73).

وفقاً لذلك يتبين أن هدف التربية بناء شخصية الفرد، فهي تلعب دوراً مهماً في تكامل الشخصية، فضلاً عن أن جوهرها الوجداني يركز على حقائق سليمة ومبتكرة تأكيداً للقيم وتحسيناً للأداء التعليمي، فالمذاهب الفلسفية تساهم أيضاً في تكامل الشخصية للفرد، فالمضامين الفكرية التي عنيت بها التربية والفلسفة، لها أثر واضح على سلوك الفرد نفسه، من خلال إكسابه لمفاهيم جديدة وميولاً واتجاهات تخص الذات الإنسانية مضيئة لها طابع تعليمي إرشادي بعيداً عن بعض المفاهيم المعقدة.

رابعاً: المضامين الفكرية اجتماعياً

أولى الفكر اهتماماً للميدان الاجتماعي، باتجاه الإنسان بوصفه الذات الحقيقية والحيوية العائدة لبناء مجتمع قائم على أسس فكرية للنشاطات الاجتماعية، وبهذا يمكن القول "إن كل إنسان هو مفكر اجتماعي على وجه من الوجوه، فهو مادام يعيش في مجتمع، فلا بُد أن يتعرّف إلى شيء من خصائص المجتمع وكيف يسلك الأفراد فيه" (21، ص20-21).

لقد عبّرت العديد من النتاجات الأدبية والفنية عن المضامين الفكرية بطريقة جمالية، إذ تعمق المضمون بتشكيل مستوى أعلى من غيره.

من هنا ظهرت ما يسمى بـ(الفلسفة الوصفية) وآراء الفيلسوف الفرنسي (كونت)، إذ حدد ملامح الحركة الفكرية من خلال الواقع الاجتماعي، فكانت رد فعل على جميع الأفكار المثالية، فكانت الاكتشافات العلمية ودراسة الظواهر الإنسانية في نطاق التجربة الحسية (32، ص27).

إذن يمكن تلخيص نظرية (كونت) الفكرية بـ(دراسة العلاقة بين الإنسان وواقعه الاجتماعي) على اعتبار أن الفكر عند (كونت) مرّ بمراحل تسمى الأولى (الدينية) والثانية (الميتافيزيقية) والثالثة (الوضعية).

وبما أن الفكر يعتمد أساساً على العقل ومن ثم التفكير التجريدي، من هنا جاءت فلسفة (كونت) معتمدة بالتالي على الفكر الميتافيزيقي ومن ثم انتقال الفكر الإنساني من مرحله الأولى إلى مرحله المتأخرة وما تعرف بـ(مرحلة العلم الحديث) (18، ص238).

¹ (البرجماتية: مدرسة أخرى من المدارس الفلسفية تعرف بالمدرسة البرجماتية أو مدرسة العقل أو السلوك (20، ص73).

على هذا الأساس تلخص الباحثة إلى أن هناك عدد من المراحل التي يمر فيها الفكر الإنساني، وتلخص بـ(ثلاث مراحل) يمكن أن يقال عنها بفلسفة (كونت) لعلم الاجتماع، إذ أطلق عليه فيما بعد بـ(مؤسسة علم الاجتماع)، فأراد (كونت) من هذه النظرية أن يجعلها مقدمة لعلم الاجتماع الداعي له، معتمداً بذلك على الاستنباط العقلي وأيضاً التفكير التجريدي المعتمد بدوره على الملاحظة والتجريب، محاولة الكشف عن أبرز العوامل الواقعية المؤدية إلى إدراكها.

المبحث الثاني

المضامين الفكرية في النص المسرحي العراقي

لقد ساهمت العديد من العوامل في طبيعة المجتمع العراقي، إذ شهد الربع الأخير من القرن التاسع عشر تغيرات أساسية نتيجة للحروب والانتكاسات التي شهدتها الساحة والبيئة الاجتماعية، مما ساعد ذلك على تردّي الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفكرية. من هنا يتضح أن الأدب المسرحي يتناسب والمرحلة التي يمر بها المجتمع، أدى ذلك إلى تطوّر النص المسرحي العراقي.

لذلك كتب العديد من الكُتاب العراقيين وفي مقدمتهم (محمود قاسم) مسرحيتين، الأولى (استشهاد نرسو) 1904، والثانية (شعو) 1905، إذ كان العراق تحت الاحتلال الإنكليزي (5، 18).

فضلاً عن ذلك كتب بعض الكُتاب المسرحيين عن واقع المرأة العراقية وواقعها الاجتماعي، فكانت مسرحية تسمى بـ(الفتاة العراقية) 1952، وقد تجلّى المضمون الفكري للنص المسرحي عن حالة الجهل التي عمّت حالة المجتمع العراقي عامة والمرأة خاصة، وهنا في هذا النص بالذات إلى تحرير المرأة وانتصارها على المرض والجهل ولتكون يد عاملة تدخل في مجال العلم أيضاً (8).

في ضوء ذلك تجد الباحثة أن النص المسرحي كان وما زال يحمل الكثير من المضامين الفكرية، فكانت أما سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية، نتيجة للتغيرات والتحويلات التي شهدتها المنطقة والمجتمع العراقي عامة، وبالأخص حالة المرأة وكيفية تحريرها من الجهل والظلام، مشاركة الرجل في كافة أعماله، بعد أن كان دورها مقتصر فقط على البيت، ومن ثم أصبحت منتجة. من هنا يمكن القول أن المضامين الفكرية ما هي إلا نتاج أثري مسرحي، ناتج عن عدد من العوامل السياسية والاقتصادية والاجتماعية، فضلاً عن أثرها البالغ في حياة الشعوب. لقد طغى الاتجاه الاجتماعي على النص المسرحي العراقي، إذ عدّت نقطة تحول في حياة المجتمع العراقي، فضلاً عن وجود الصراع بين البداوة والحضارة، وبين ما هو قديم وجديد.

أما في فترة الخمسينات والتي كانت لها أثر على نفسية الفرد العراقي نتيجة للانتفاضات الوطنية إبان الحكم الملكي. من هنا حصل انعطاف في المسرح العراقي عامة نحو عدد من الموضوعات المتناولة والأفكار آنذاك.

ففي عام 1958 يمكن القول أن حصل نمو فكري في مجال الأدب والثقافة عموماً والمسرح خصوصاً، فظلت المضامين الفكرية متبلورة من خلال بلورة الشعور الوطني والأوضاع الاجتماعية، فالكاتب العراقي استطاع وبكل جدارة أن يعبر عن الوضع السياسي والضغط السياسية بالتالي تنوّعت الاتجاهات الفكرية والأدبية لدى الكاتب العراقي، وعن همومه الاجتماعية (17، ص76-77).

في هذا الجانب بالذات تجد الباحثة أن المضامين الفكرية في النص المسرحي العراقي تنوّعت وتعددت، وخاصة في الجانب السياسي منه، فقد استطاع الكُتاب العراقيين وبكل جدارة أن يتفوقوا في هذا المضمار بشكل سياسي انتقادي، موضح بذلك كيفية استغلال ثروات البلاد لمصالح الشركات الأجنبية الاحتكارية. هناك عدد من الكُتاب العراقيين أيضاً اتجهوا إلى التاريخ وكيفية ربط السياسة والواقع الاجتماعي بشكل مترابط ومتسلسل، منهم الكاتب العراقي المعروف (يوسف العاني) عن طريق تصوير الواقع العراقي بكل ما فيه من تناقضات وبصورة مضحكة ومؤثرة في نفس الوقت، بعد أن يكون قد ربط بين محتويات الفعل الداخلي وبما يحدث على الساحة الاجتماعية في الخارج، حيث يقول "من عمي تعلمت الكثير كان يقضي أسعد لحظاته مع البلاطة رغم أنه كحان يمتلك علاقات كثيرة مع من كانوا يسمون بعليّة القوم، كنت ألاحظ علاقته بعوائل كادحة يرعاها ويهتم بهم ويقدم المساعدة لهم بصمت، في الخان كان ينبه الجميع إلى ضرورة عدم الانجرار وراء الربح الحرام، كان ذلك في فترة الحرب مع مثل هذا التوجه كان يأخذ اختلاطي بالكادحين، حمال، بقال، بلام صفة إنسانية وكان حياتهم البسيطة والفنية في آن واحد لا ينضب أخذ يظهر فيما بعد في التأليف المسرحي" (16، ص144).

من المسرحيات الأخرى التي كتبها (يوسف العاني) مسرحية (رأس الشليله) 1951، موضح فيها أمور الدولة وما فيها من فساد إداري يشمل الدوائر بأكملها وكشف التجاهل المتعمد لمشكلات بسطاء الناس واهتمامها بمشكلات الإقطاعيين وأصحاب الوجهات والسلطة، ويعد (رأس الشليله) نص اجتماعي انتقادي، لقد كتب أيضاً نصاً آخر (جرمل وحبّة سودة) 1951 تناول فيها الكاتب موضوعاً سياسياً يتعلّق بنهب الثروات من خلال الشركات الأجنبية التي تقوم باللعب بمقدرات المواطن حيث اتخذ بعداً اجتماعياً من خلال حالات ومشكلات العائلة الفقيرة من قلة العمل وزيادة الغلاء، وشحة المواد، وكثرة الوساطة والمحسوبية، ولقد كتب أيضاً بنفس المنوال المسرحي (فلوس الدوه) عام 1952 (11، ص57-68). يقدم العاني كشافاً للحالات الاجتماعية المتناقضة في تلك الفترة كونها مليئة بالاضطرابات فهي الأساس لذي فجر أهمية الوحدة الوطنية في الأعوام اللاحقة. لذلك عمّت

الثورات والمظاهرات العامة التي أدت بالعديد من المواطنين إلى السجون والمنافي إذ عبر العاني عن ذلك حينما كتب مسرحيته الوطنية (آني أمك يا شاكر) 1955، حيث عبر فيها عن مرحلة التطور السياسي إبان 1958 فهي تتناول نموذجاً لعائلة عراقية من بيئة شعبية بسيطة يتم سجن أبنائها بتهمة سياسية والأم التي تفقد أبنائها بفعل ضغوط سياسية تصل بها إلى حد المعاناة والمرض (10).

أما الكاتب (طه سالم) فقد وجد في النص ضالته المنشودة حيث اعتبره أفضل وسيلة للتعبير ع آرائه وأفكاره، فكتب ما بين 1951-1954 أولى مسرحياته الجادة مسرحية (البطل) والتي صور فيها التمايز الطبقي وما يعانيه المسحوقون في تلك الفترة. فالمسرحيات التي كتبها في فترة الخمسينات كشفت لنا الحالات الاجتماعية المتناقضة، حيث كانت هذه السنوات هي الأساس الذي فجر أهمية الوحدة الوطنية في الأعوام اللاحقة، حيث كانت السلطات الرجعية يداً بيد مع سلطات الاحتلال، مما دفع الكاتب إلى رفع الصوت الاجتماعي الثوري والذي وقف بالصد من السلطة وتحمل الرصاص الموجه إلى القلب.

أما في مرحلة الستينات حيث المرحلة المظلمة التي ارتبطت بأحداث كثيرة مثيرة إلا أن هذا الوضع لم يستقر على شكل فني أو فكري بعد حيث تسارع الأحداث ما كان بمقدورها خلق بنية راسخة قادرة على التوجه المنهجي إلى أشكال تعبيرية جديدة، والمتنوع للمسرحي العراقي يجده طوال الخمسينات وبداية السبعينات كان يتغذى على الجذور الانتقادية الاجتماعية مع استثناءات قليلة شكلت في بداية السبعينات قفزة فكرية فنية سرعان ما أصبحت تياراً فنياً تمكن منه عدد من كتاب المسرح العراقيين (16، ص182-183). ويعبر عن هذه المرحلة الكاتب (عادل كاظم) متناولاً موضوعات متباينة منها ما هو اجتماعي ومنها ما هو تاريخي اقترن بصورة معاصرة، عالج فيها قضايا مجتمعه، فكتب مسرحية (الطوفان) عام 1966، مستلهماً فكرتها من (ملحمة كلكامش) حيث اتجه الكاتب للنص إلى تاريخ العراق القديم، ووظفه لمصلحة تلك الفترة حيث يقول " .. حولت كلكامش الباحث عن الخلود من خلال النظر إليه كآلة حولته، بمعنى أنني أخذته من موضعه العلوي لأضعه أمامي وأدينه وكأني أريد أن أدين تلك الفترة التي كانت فيها سيات القوة تلهب الإنسان. فكلكامش إذاً كما أظهرته ليس كما جاء في الملحمة وإنما كان فيه مزيج من حالات سياسية واجتماعية معاشية" (29). أما في السبعينات فيكتب يوسف العاني مسرحيته (الخرابة) عام 1970 التي يوضح فيها الخراب الذي ح بالبلاد من قبل الإمبريالية الصهيونية ومن معها (الخرابة) كان يلتقي فيها الشاعر والمحامي والأديب والمجنون في (جاوخانة) حيث يربطهم الحديث عن الأوضاع السياسية والاجتماعية المتردية التي حلت بالبلد. ويذهب (قاسم محمد) إلى الموروث ليعبر لنا عن حياة الإنسان القديمة المليئة بالقصص والأمثال والحكم ليكتب لنا مسرحية (كان يا ما كان) 1976 فهو يرسم لنا الحياة البسيطة التي كان الناس يحيون بها بالفطرة، فكانت هذه المقامات تحمل دروس وعبر لما فيها من قصص شعبية تناولت حياة الفرد العراقي، لأنها كانت تعبر عن واقع سياسي ووطني واجتماعي وما جرته ويلات الحرب على الفرد العراقي (36).

ويكتب في تلك الفترة الكتب (يوسف الصائغ) واحدة من هذه النصوص، وهي مسرحية (العودة) 1978 والتي تناول فيها حياة أسرة عراقية يتخلف ابنها عن الواجب لمناظر به، فقد أبرز الكاتب مخاوف المرأة وخشيتها المشروعة على ولدها، أما لزوج (سميرة) فقد رفضت عاطفة الحب وأصررت على عودة زوجها لساحات القتال. أراد الكاتب تصوير تلك المرأة من خلال (محمود) الذي تخلف عن واجبه (35، ص129).

المبحث الثالث

يوسف الصائغ (نشأته واتجاهاته)

هو يوسف نعوم داؤد الصائغ، ولد في مدينة الموصل عام 1933، نشأ في أسرة دينية مهتمة بالأدب والسياسة. وبعد أن أكمل دراسته الثانوية التحق بدار المعلمين العالي وتخرج منه عام 1954. وبعد تخرجه من المعهد العالي عمل في مهنة التدريس طيلة خمسة والعشرين عاماً، حصل على شهادة الماجستير من العراق (السفر الحر في العراق عام 1967). شغل منصب مدير عام السينما والمسرح لمدة عشرة سنوات بين عامي 1986-1996، وعمل أيضاً في الصحافة أكثر من ربع قرن، فهو عضو اتحاد الأدباء والكتاب في العراق، وعضو جمعية الفنانين العراقيين، وعضو نقابة الصحفيين العراقيين. وأول صحيفة كتب فيها (الأخبار الجارية) في مدينة الموصل، كما كان عضواً لجنة العليا لمهرجاني (المربد- بابل الدولي) (4، ص189). بدأ الصائغ رحلته لفنية باعتماده على منظومته الفكرية والتي يعتمد عليها وفق رؤية محورية كبيرة ينهل منها مواضيع الأعمال المختلفة أولهما الشعر، فالشعر هو درجة من الحرارة اللازمة لاختمار أيما تجربة إبداعية، فالشعر باعتباره فناً قائماً بذاته، فهو أحد الوسائل التعبيرية فقد شغلت القصائد وخاصة الطويلة كثيراً من نتاجات (الصائغ)، فإن الشكل الذي تتلبسه القصيدة يرتبط بالمناخ (الفني، النفسي) الذي يكون الشاعر منغمراً به، كان يكون حزيناً أو فرحاً. حيث يكتب الصائغ قصائده مستجيباً لإحساسه بالحياة ويصف الحياة كأنها في حالة حرب وهي تشبه قصيدته

(سيدة التفاحات الأربعة) التي تناولت الحياة في ظل طقوس الموت (27، ص3). إن الشعر عند الصائغ يحمل تخيل يخاطب الضمير الجمعي والذي بدوره يخاطب الذات، فالشعر يشكل وعياً خاصاً مسلطاً لم يكشف بعد نفسه، وبمعنى آخر إن الشعر عند (الصائغ) يندرج في منحى قومي ذات بعد إنساني شامل، نشأ وشهد اكتماله الإنساني والفكري في حاضنة ماركسية، فالقائد التي نضمها بين عامي (1967-1971) جاءت محاذية للسنوات التي حدثت فيها نكسة حزيران وصمود الكفاح المسلح الفلسطيني، إن موهبة الصائغ تتعدد وتتقاطع وتنمهي مع بعضها بعضاً ومع هذا التعدد القلق والعميق فإن شهوة التمرد كانت تتجلى تحديداً في قصائده الكبرى (انتظرنني عند تخوم البحر، رياح بني مازن، اعترافات مالك ابن الأديب، المعلم) (30). لقد أودع (الصائغ) خلاصة عمره في قصائده التي كانت تعبر بصورة مباشرة أو غير مباشرة عن سيرة حياته حيث بدأ الكتابة مبكراً في سبعينات القرن المنصرم حيث كانت قصائده بمثابة أسئلة تطلقها روحه المضطربة القلقة في محولاته الدؤوبة لتفسير علاقته المضطربة بالعالم الذي يحيط به وخصوصاً في قصيدته (اعترافات مالك ابن لريب) يؤكد الكاتب غربته ووحدته، بيد أن إحساسه بالاغتراب جعله يطلق عنان الكلمات ليصف لنا غربة يوسف في الجب أو في السجن وأن الأمر هنا يدور حول اتخاذ (الصائغ) شخصية الشاعر والفارس (مالك ابن الريب) قناعاً من خلال مأساته التي صورتها قصيدته ذائعة الصيت، والتي عدت من عيون مرثي الشعراء أنفسهم فهناك (غرائبية) في شعر (الصائغ) تضي في حالة ترقب وانتظار ولا يتوقف عن ذلك الحد كون الغرائبية وحدها لا تكفي لقذف النص إلى فراغ الإبداع فهو يستخدم تقنيات أسلوبه (كسر التوقع) محققاً بؤرة مركزية تقوم على بنية التصادم والاحترام، وتكون هذه الغرائبية عادة تحمل معنى مباشر أي إنها مبنية على قصة منطقية حدثت مع ذات الشاعر مثل قصيدته الباص.

يشير (الصائغ) بالسلطة القمعية وآلاتها الأمنية التي اقتحمت دار الكاتب وفرضت عليه أن يسير ورائها، ولم يكن إلا أن يمثل لأوامرها، كونه غير قادر على الرفض أو المقاومة، فقد سبق له وأن دفع ثمن الرفض غالياً عندما كان ينتمي في مرحلة متأخرة من عمره أي في نهاية الستينات إلى صفوف الحزب الشيوعي، بعد أن نكلوا أصدقائه العهد، وجعلوه ضحية لهم، فقد سجن (الصائغ) خمس سنوات، وكان محكوماً بالسجن المؤبد، ويتحدث عن تجربته فيقول "أنا إنسان ساقته تربيته وثقافته لألتحق بجميع التقدميين في هذا البلد العجيب وهذا لا يعني إن كنت تقديمياً وما أزال وسأبقى، كل ما هنالك أنني مطالب ربما بإيضاح ما يعنيه المصطلح التقدمي في التداول قبل بضع سنوات، فتحت هذا المصطلح يندرج الديمقراطيون والقوميون والاشتراكيون والماركسيون والشيوعيون بدرجة بعينها أو يزيد" (31، ص12). فقد تخلى الصائغ عن الحزب الشيوعي كونه كتب في بداية الثمانينات قصيدة شعرية تتغنى بحب الوطن، وعلى إثر هذه القصيدة غضبت عليه قيادة الحزب الشيوعي، وعلى إثرها أعلن (الصائغ) براءته من الحزب الشيوعي. وأما في الرواية يضع (الصائغ) الواقع في متناول الخيال ويلعب بعناصر السرد الروائي بمهارة توهم بالتسجيلية والوثائقية والسيرة لكنه ينتهي في كل رواياته إلى شيء من الشعر، وفي رواية (اللعبة) 1970 التي كتبها في السجن، فاللعبة تقوم على الشك بين الزوجين حيث يلعب التلفزيون وسيطاً في تعميق الشك. وإذا بقيت اللعبة ضمن سياق الشك، فهنا تدخل جدلية الخيانة بين ذات منشطرة هي ذاته وذات الزوجة (34). وأما في روايته الثانية (المسافة) 1974 فقد تناول (الصائغ) فيها عذابات السجن وما يحمله من قسوة.

أما المسرح فيعتبره (الصائغ) أقرب الفنون إلى نفسه، حيث إن فكرة كتابة مسرحية عراقية شعرية ما كانت تخطر لي على البال، ولقد كان لي في تفسير ذلك الكثير من الأسباب لا يبذل من هذه الحقيقة أنني أعجبت منذ مرحلة مبكرة ببعض ما ترجم من نماذج المسرح الشعري العالمي والفرنسي بشكل خاص، وخذ مثلاً مسرحية (هوراس) لكورنيه، التي جرى تقديمها في الموصل في أواسط الأربعينات قدر لي أن أوأكب إعدادها وتمارينها، حتى حفظت المسرحية بكاملها عن ظهر قلب. يضاف إلى ذلك ما أطلعت عليه من ترجمات لمسرحيات شكسبير سواء في الثانوية أو دار المعلمين العالية. توفي (الصائغ) في سوريا مغترباً في 14/2/2005.

كتب (الصائغ) أعمالاً عديدة منها شعرية وروائية ومسرحية (28)، فقد كتب في المسرح مسرحية الباب 1985، ومسرحية العودة 1986، ومسرحية ديزدمونه 1989، ومسرحية البديل 1992. أما في الرواية فقد كتب رواية اللعبة 1970، ورواية المسافر 1974، ورواية السرداب 1997. وفي الشعر فقد كتب قصائد غير صالحة للنشر 1957، ودماء بلا دموع 1961، والسودان ثورة وشهداء 1969، واعترافات مالك ابن الريب 1972، وسيدة التفاحات الأربعة 1976، واعترافات 1978، والمعلم 1985، وقصائد المجموعة الشعرية الكاملة 1992، ويوسف أعرض عن هذا (غير مطبوعة). ومن مؤلفاته كتاب الشعر الحر في العراق (رسالة ماجستير) 1967، والشعر لحر في العراق منذ نشأته حتى عام 1958 في عام 2006.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

المضمون الديني:

1. بث التعاليم الدينية والأخلاقية.
2. السمو والرفعة وعدم الخضوع للوسواس.
3. استناده للمفاهيم الأخلاقية المستمدة من الدين في تصوير الطابع الدنيوي بصيغ تعليمية.

المضمون التربوي:

1. تصوير الواقع الاجتماعي.
2. تسليط الضوء على الصراع العنيف الناشئ عن التطورات الاجتماعية.
3. نبذ التمايز الطبقي من خلال كشف الحالات الاجتماعية.
4. البحث على التمسك والقيم الاجتماعية والعلاقات الإنسانية.
5. عكس الواقع الاجتماعي المحلي والعربي.
6. الحث على التصدي لكل المشكلات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية بالثورة عليها ومعالجتها أيضاً.
7. توعية الشباب العربي والعراقي بكل الأوضاع السياسية والاجتماعية.

المضمون الثقافي:

1. الدعوة إلى الحرية.
2. التسامي وعدم الخضوع للوسواس.
3. عكس الطابع الدنيوي بصيغة تعليمية تستند على مفاهيم أخلاقية مستمدة من الدين.

المضمون السياسي:

1. التعبير عن النظام السياسي الذي ارتكبه السلطات بحق المجتمع.
2. الرجوع إلى تاريخ العراق السياسي وما يحمله من ملامح واتجاهات.
3. توعية المجتمع للقيادات الفردية والسلطة المركزية وضياح القانون.
4. تحرير المجتمع البشري من القوانين والأنظمة التعسفية التي تقف في حرية الشعوب. الدراسات السابقة

ومناقشتها

1. دراسة العواد، 2008:

(المضامين الفكرية في نصوص داريو فو المسرحية)

الهدف من الدراسة:

كشف المضامين الفكرية في نصوص داريو فو المسرحية. وقد احتوت الدراسة عينة قصدية قوامها ستة نصوص مسرحية من مجموع مجتمع البحث المكوّن أساساً من ثمانية نصوص أي بنسبة 75%.

إن الطريقة المستخدمة في هذا البحث (المنهج الوصفي) في تحليل العينة تماشياً مع هدف البحث:

أما الأداة المستخدمة فلم يستخدم الباحث أداة لبحثه فقد اعتمد على تحليل عينته القصدية والمتكونة من

(6) نصوص مسرحية.

أما بالنسبة إلى استنتاجات البحث فكان من أهمها:

1. يعد (داريو فو) كاتب وناقد اعتمد السخرية في إطار كوميدي موظفاً مضامينه الفكرية، الدينية منها والسياسية والتربوية والاجتماعية في خامه نصه المسرحي الساخر.
2. هيمن المضمون الفكري من الناحية الاجتماعية على أغلب نصوصه المسرحية وخاصة في مطالبته الجادة على وجود عدالة تضمن العدالة والمساواة بين الناس.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

1. مجتمع البحث

اشتمل مجتمع البحث الأصلي على (3) نصوص مسرحية، كتبت في بغداد للسنوات 1985-1989،

وهناك نص مسرحية البديل كتبت عام 1992 ولم يُعثر عليها.

ت	اسم المسرحية	التاريخ
1	مسرحية الباب	1985

2	مسرحية العودة	1986
3	مسرحية ديزدمونه	1989

2. عينة البحث

تم اختيار عينة البحث وفق الطريقة القصدية²*)، وقد بلغت (3) نصوص مسرحية، وتشمل مجتمع البحث بأجمعه.

3. منهج البحث

لتحقيق هدف البحث استخدم الباحث منهج وصفي تحليلي لتحليل عينته.

تحليل العينة

1. مسرحية الباب:

تقع المسرحية في ثلاث مشاهد، لا يفصل المشهد الأول والثاني إلا ظلام دامس يُخيم على خشبة المسرح وموسيقى حزينة تبعث من المكان مؤذن تتابع الحدث.

تدور أحداث المسرحية حول عدد من الشخصيات (هو)، والحاكم، والمدعي العام، و(هي) التي تحضر باستحياء على خشبة المسرح في نهاية المسرحية.

قانون هذا البلد يفرض على كل زوج إذا ماتت زوجته أن يُدفن معها حياً، وعلى كل زوجة إذا مات زوجها أن تُدفن معه حية، وذلك وفق عهد يقطعه الزوجان في المحكمة.

وقد ماتت زوجة أحدهم لكن زوجها (هو) رفض أن يسير خلف جنازتها وأن يُدفن معها، وهو حي، والسبب واحد في نظره، إنه لا يريد أن يموت، وإنه يحب الحياة، فقدم ورقة إلى المحكمة، فقام المدعي العام ورئيس المحكمة بالنقاش معه بينما نعش الزوجة والموكب المرافق لها لرف زوجها الوفي- هذا إذا ذهب معها ودُفن- إلى مئواه الأخير معبراً عن حبه لها في مماتها.

دار النقاش وتصادم الطرفان، وظل (هو) رافضاً أن يخضع لذلك القانون، فهو لن يذهب معها إلى المقبرة طواعية، وإن أرادوا أن يجبروه فهذا حكمهم، إلا أن المحكمة لم تقبل بذلك ولا ذاك، لأن عدم ذهابه ورفضه القانون يسبب فوضى في المجتمع لإلغاء هذا القانون، وبالتالي ستخسر المحكمة مكانتها وهيبتها في المحافظة على مبادئ البلد العتيقة. إضافة إلى ذهابه رغماً عنه سيتسبب في خدش المجتمع ذاته، إذ إن المجتمع سيبقى في وجود أناس محبين لبعضهم حتى بعد الممات، والعمل على المساس بهذا المبدأ أو رفضه مع وجود عهد مسبق متفق عليه أمانة له.

بيد أن الحاكم لم يفلح في إقناعه، فانفرد به المدعي العام، وحاول أن يقنعه بأن يدفن مع زوجته فرفض وامتنع لكرامته ومبدئه ولحبه للحياة، فأغراه المدعي أنه إن رضي فقط أمام المحكمة وأمام الناس فسيتطوع هو بإخراجه من المقبرة بعد ليلتين وذلك وفق عهد قطعه معه من أجل المصلحة العامة لقانون البلد، غير أنه رفض، وما أن رأى (هو) أنه سيدفن مجبراً حتى وافق على شرط المدعي العام.

وأخذ الموكب يتحرك، يتقدمه نعش الزوجة وهو محاط بالورود والزغاريد تقديراً لهذا الوفاء، وأدخل المقبرة وفرشت له مائدة وشموعاً تكفيه لعدد من الأيام، حتى إذا ما انفض عنه الجميع ووعده المدعي العام أنه حتماً سيعود، فأحس بالغبرة والحزن، وأخذ يهذي ويصرخ ويروح ويجيء ويشتم زوجته ويتحدث مع نفسه ومع تلك الأموات المحيطة به من كل الجهات وكأنها تخرج لسانها على انهزامه أمام قداسة القوانين. ويعيش في هذا الصراع مع نفسه ومع خدمة من أن ينتهي الطعام أو تنطفئ الشموع ويحل عليه النوم ويغرق في سبات عميق بينما ضوء الشمعة يبدأ بالتراقص حتى ينطفئ ويحل الظلام.

حينما يفتح باب المقبرة وتدخل جنازة أخرى لزوج متوفي ألحقت معه زوجته ممسكة بشمعة يتبعها فوج تفرش لها مائدة وتجلس بالقرب من زوجها وما أن ذهب موكبها حتى انطفأت الشمعة التي بيدها ليحل الظلام ظناً منها أن ذلك أفضل أن ترى هذه التواييت وهؤلاء الموتى.

في أثناء ذلك يستيقظ (هو) ويرى الظلام قد حل من كل الجهات يصرخ ويصرخ، يهذي يتلمس ما حوله، يؤكد لنفسه أنه لم يمت. يتساءل في صراع مع نفسه كم ساعة مرت.. كم يوم مر، بل كم ليلة، هل جاء المدعي العام ونادى علي وأنا نائم أم لا؟

²*) 1. يمكن تطبيق النصوص المسرحية في الإطار النظري عليها بمستوى أكثر من غيرها.
2. يحقق أهداف الدراسة بما يخدم نتائج البحث.

وأخذ ينتحب مثل الثكالي خوفاً من أن يكون المدعي قد جاء وظن أنه قد مات حينما سمع أنيناً صادراً من مكان ما أخذ يسترق السمع يتلمس أخذ ينادي هل من أحد هنا من هناك إلى أن اكتشف المرأة التي دخلت مع زوجها المتوفى وهنا بدأ مشهد جديد، (هو) و(هي) أخذ يقنعها ويصر أمامها على رفضه لهذا القانون الذي حكم على كل طاقة من طاقاته بالموت عمداً، وهي تقنعه بأن ذلك وفاء لزوجها الراحل الساكن بجوارها، وتمر أيام وتفتنع المرأة ويعدها بأن يوماً سيأتي ويخرجها من هنا كما وعده المدعي العام، و(هي) ما تلبث إلا أن تسخر منه لانتهزامه أمام تلك القانونية الحاكمة. وتنتهي المسرحية بصداماتها ويقطعها العهد على محبتها على أن يعيشاً معاً في هذا الظلام ويكافحان معاً للخروج من هذه المقبرة وسيموتان معاً وفاءً لذلك الإخلاص وذلك الحب. تتداخل هواجس الشخصية في أمر بقائها بين الأموات ويرادها الإحساس أنها ميتة بالفعل، وهذه الفكرة تتجسد عندما يبدأ الشمعدان بالنفاذ ويبدأ بصيص النور بالخفوت، تدخل (هي) المقبرة لعهد مبرم مع زوجها متشابهاً لعهد (هو) مع زوجته ليتوهم الاثنان بن الباب يفتح لإقناع نفسيهما بأن ما يجري سائراً على حسب الاتفاق وتبدأ سلسلة الأمنيات في الحوار الآتي:

هو: والآن؟ ألا تتمنين أن يفتح الباب؟

هي: أمنية لا يمكن أن تتحقق.

إن مجموعة المشاهد المنفصلة عن بعضها المتصلة في هموم أصحابها ارتبطت بواقعها المر لكي تشكل وحدة النص بالكامل والذي اختزل بمفرده واحدة (الباب) والذي تمثل الصخرة الكبيرة التي وضعت على فتحة البئر.

أخذ (الصانع) فكرة مسرحية الباب من حكاية ألف ليلة وليلة، الليلة الثالثة والخمسون بعد الخمسمائة، واللييلة الرابعة والخمسون بعد الخمسمائة.

المضمون الاجتماعي:

ابتعد لكاتب عن الواقع ابتعاداً ملحوظاً، فليس هناك من يقبل الدفن حياً مع من يحب مهم كانت الرابطة الاجتماعية التي تربط بينهما، فالعرف الاجتماعي لا يتوافق مع ما أراد الكاتب طرحه من خلال دفن الزوج مع زوجته، لذلك (هو) نكل العهد الذي عهده مع زوجته.

هو: أجل سيدي قلت لكم إنني كتبت هذا بنفسى.. إنما هل يمكن

لعائل أن يكون سعيداً لموته.. سعيداً أن يُدفن.

ويعني ببساطة أن المرء يلتزم عندما يكون الالتزام مصدر منفعة ومتعة وله بعد ذلك أن ينكر التزامه هذا إن وجد فيه ما يهدد سلامته أو ينقص من متعته وما من فلسفة أخلاقية تقر مثل هذا المنطق، فر(هو) كتب هذا العهد وهو في حالة حب ونشوة وهي حالة يمر بها الإنسان كأنها أشبه بفقدان وعي أو غيبوبة، وهو لم يكن يحسب ذلك، لقد كانت زوجته مجرد جسد يمنحه اللذة وحين انطفأت الحياة في هذا الجسد وتحولت إلى جثة هادمة لا سبيل إلى تقبيلها أو النوم معها طار الحب وتبخر.

هو: لم أعد أحبها.

الحاكم: وتقول هذا بملء فمك؟.. ألا تخجل؟.. والحب؟

هو: طار يا سيدي.. صار طيراً وطار.. تبخر.. صدقتي يا سيدي.

في اللحظة التي وجدتها ميتة بين يدي، حدث أمر عجيب..

كنت أعانقها يا سيدي وكانت بين يدي، كما كانت دائماً مليئة

بالرغبة.. مستجيبة.. متفهمة.. مشاركة.. متلذذة.. ثم فجأة

برد كل شيء لقد تبخر الحب.

(ص12)

يصور الكاتب تمسك الإنسان بعاداته وقيمه الاجتماعية، حتى في مكان قد يخلو فيه الرقيب الحي، فر(هو) يستطيع أن يفعل كما فعل بطل الليلة الثالثة والرابعة والخمسين بعد الخمسمائة من ألف ليلة وليلة عندما دفن مع زوجته، أخذ يقتل كل من يدفن بالحياة ليتغذى على الطعام والشراب الذي يسطحه مع. أما بطل مسرحية الباب الذي صوره الكاتب والمتمثل بشخصية (هو) حاملاً قيماً وعادات اجتماعية حسنة فر(هو) التزم بالأخلاق التي تتطلب من أي شخص يقابل امرأة وحده محتاجة للمساعدة وهي في مقبرة أموات فهو يستطيع فعل كل شيء كونه الإنسان الوحيد الموجود حياً في هذه المقبرة، ولكن عرفه الاجتماعي وتمسكه بقيمه دعتة يتمثل أمامها بصورة حسنة.

هو: لا تخافي.. أنا إنسان مظلوم.. ولن أسبب لك الأذى.. دعيني

أقترب منك.. أهدأ أنت؟ لا أكاد أرى شيئاً..

هي: لا تقترب مني..

هو: كما تشائين.. ها أنا أتوقف حيث أنا.. يكفيني الآن يقين أنك
لست وهماً.. ما أنت بشبح.. ولا أنا.. فلا تخافي مني.. أين أنت

(ص39)

نلاحظ أن (هو) و(هي) في صراع نفسي ما بين نظرة المجتمع تجاههم وما بين مصيرهم المحتوم
واستسلامهم لتطبيق ما فرض عليهم فإن صراعهم عقيم، وهم على يقين بأن يواجهوا مثل هكذا أمر كونهم
اخترأوا مصيرهم بأيديهم.

هي: نحن الذين اخترنا ذلك..

هو: اخترنا أجل.. ولكننا كنا مخطئين.. أخطأنا لمجرد أننا في لحظة صدق
تجاوزنا حدودنا.. فلماذا صار هذا الخطأ البريء جسيماً.. بحيث يستحق
أن نموت من أجله بهذه الطريقة؟ حتى المجرمون.. حتى القتلة
لا يجبرون على مواجهة هذا الذي نواجهه.. عجباً ألا ترين أي كابوس
نحن فيه؟

(ص45)

وهذا ما ذهب إليه لجسد الجدل الحاصل بين النفس البشرية المتمثلة بشخصية (هو) و(هي) وبين
الأعراف والقوانين البالية أو الرغبات الشخصية المتمثلة بشخصية المدعي العام التي ليس لها إلا أن تنفذ وتطبق
هذه الأعراف الغير واقعية بمنطقها.

هو: كنت أحبها عند ذلك مثل عبد.. لقد أحببتها طوال حياتي.. وأقر أنني
عند ذلك كنت مستعداً لأفعل أي شيء من أجل أن أعيش نعمة
حضورها في كياني.. وبعدها أحسست بالعار.. أجل العار..
هربت.. حين سألوني أن أموت معك لم أستطع أن أصدق نفسي.. قلت
لهم إنك لست زوجتي.. كيف يمكن أن تكون زوجتي هذه الجثة التي
لا حياة فيها ولا قدرة ولا عنفوان؟

(ص36)

صور الكاتب الحياة الاجتماعية على أنها مليئة بالتناقضات التي تمس الإنسان نفسه، سواء كانت مادية أو
معنوية فتراه هذا الإنسان يتغلب ولا يهتم بكل ما يفعله تجاه المجتمع الذي يصر الكاتب هذه التناقضات
والتشوشات الحاصلة في الحالة الاجتماعية لـ(هو) عندما أصبح يكيل لزوجته كلمات التوبيخ كونها السبب بوجوده
بهذا المكان، وهو الذي كان يعشقها ويحبها قبل موتها بلحظات.

المضمون الثقافي:

كما دعا الكاتب إلى الحرية منذ اللحظة الأولى التي وقف فيها (هو) أمام الحاكم في المحكمة وهو يحاول
التحرر والنجاة من المأزق الذي وضع نفسه به المتمثل بالعهد الذي قطعه على نفسه أثناء حياة زوجته، والأمر
الثاني التحرر من المكان المتمثل بالمقبرة والتي لا مفر منها، فقد وضع الكاتب (الباب) لتعبّر عن الحرية والتي لا
تفتح بالخروج منها بل سوى الدخول إليها، فهنا دعا الكاتب إلى الحرية حيث مثل الباب على أنها رمز لحرية
(هو) و(هي) ولكن الحرية بقيت شيئاً منشود بعيد المنال وأصبحت الباب هي رمز فاصل بين الحياة والموت
والحقيقة والهم أيضاً، وهذا واضح من خلال الأحداث.

استخدم الكاتب لغة مرنة أولاً لإيصال الفكرة بسهولة إلى المتلقي، وثانياً استخدمها كعنصر رئيس داخل
المقبرة، فبدت لنا حوارات (هو) و(هي) ملحنة منذ دخول (هي) داخل المقبرة فلولا اللغة الخيالية المتناغمة التي
استخدمها (هو) لما رضخت واسترخت وهدأت (هي) لذلك كانت اللغة نوراً في الظلام الحاد الذي يغطي المكان،
إلا أننا لا نشاهد (هو) و(هي) داخل المقبرة إلا من خلال اللغة الحوارية المستخدمة بينهما في النص، أي إن اللغة
المستخدمة أصبحت تصويراً للشخصيات المتواجدة بأصواتها فقط لتنتقل لنا ما يحدث معها عن طريق اللغة.

هو: أنا لست وسيماً.. هل تستطيعين أن تتخيلي ملامحي؟

(ص73)

هي: كيف يمكن لي ذلك؟

هو: ما أدراك أنني لست أعمى.. ما أدراكي أنك لست عمياء؟

(ص74)

هي: كلانا الآن أعمى.. عيوننا مفتوحة ولكننا لا نرى بها.

أعدت اللغة الحياة للطرفين وكانت خير وسيلة على نسيان الموت داخل المقبرة فالكاتب أصاب في
اختيار لغة مرنة عبرت بنجاح عن إيصال الفكرة. وتحولت اللغة والأحاديث إلى أمنيات من سحر (هي) وقوة
تأثيرها على (هو)، ففي البداية نلاحظ السخرية الناتجة عن فتح أو غلق الباب حتى تكون (الباب) هي باب
المؤنس والخليل لإلغاء الوحشة المخيمة على المكان حتى تضخم هذه الباب لتتلاشى أهميتها بعد ويقف تهويلها في
بقاء الاثنين في نفس المكان دون أن يساهما في حل مشكلة فتح الباب لتحل المشكلة بطرق سلمية بأن يبتعدا عن

العبث والعيش من الواقع بسلام. وكشف الكاتب أيضاً عن البعد النفسي لـ(هو) وذلك عن طريق حواراته الطويلة وعرض ما يعانیه من أزمات ذهبت به إلى هذا الحال.
هو: كيف أرتضى لك هذا المصير؟
هي: أنا التي أردت ذلك.
هو: وهو؟

هي: رفض الأمر.. لكنه فعل ذلك إكراماً لي.. (ص41)

المضمون الديني:

عمد الكاتب إلى رسم التعاليم الدينية والأخلاقية من خلال حوارات (هو) وأراد أن يقول إن الدين الإسلامي وباقي الأديان السماوية تؤمن بالقدر الذي يُصيب الإنسان فجأة، ولكن المدعو (هو) اختار قدره بيده عندما قبل بالعهد الذي كتبه مع زوجته وإلا سيصبح منبوذاً من قبل المجتمع ومع ذلك كله لا يوجد دين سماوي في كل الأمم والملل يقبل على هكذا عهد فالأديان السماوية كلها تتسم بطابع الإنسانية والعمو والرحمة تجاه الفرد فقد أوصى الدين الإسلامي بل وحتى الدين المسيحي بالتسامي. فقد عكس الكاتب مناجاة الشخصية (هو) لله سبحانه وتعالى وهو يحاول أن يقلل من مخاوفه ويطمئن قلبه، أي إن الإنسان عندما يقع في مشكلة عليه أن لا ينسى ذكر الله، كقوله تعالى {أَلَا بِذِكْرِ اللَّهِ تَطْمَئِنُّ الْقُلُوبُ} [سورة الرعد، الآية 28].

هو: أتمنى لو قمت الآن، فأخذت الكتاب المقدس.. ورحت أقرأ فيه..

لعلي أستعيد شجاعتني.. أتمنى لو أستطيع أن أصلي.. وأن أقول لذلك

العلي القدير إنني طوال عمري كنت طيباً.. وأن هذه الطيبة هي التي

قادتني إلى هذا الفخ الرهيب... (ص34)

المضمون السياسي:

تحاول الحكومات بشنّى الوسائل أن تحقق مآربها تجاه أبناء الشعب بالقمع وعدم السماح لأي فرد منه بإبداء رأيه في المجتمع كون ذلك يعتبر خرق لنظام الحكم وعدم الإطاعة لتنفيذ الأوامر هو مساس بسلطتها وجبروتها فتحاول وإن كان ذلك باستخدام الحيل لتحقيق ما يتبغى في نهاية الأمر فيحاول المدعي وهو رمز لجبروت السلطة بأنه لم يخضع ولم يستجب لمتطلبات (هو) وهذا دليل على جبروت السلطات والحكومات الطاعة تجاه أبناء مجتمعها وأبناء شعبها.

المدعي: أنا أدافع عن هذا المجتمع وتقاليده.. ألا ترى موضوع الحرج في

مهمتي فأنا لست أمثل نفسي.. بل أمثل الهيئة التي أنابتني

هو: كيف إذن ستساعدني؟

المدعي: أحلف لك على ذلك.

هو: وإذا لم تأتي وتخرجني؟

المدعي: بل سأفعل.. صدقتني.. أحلف لك بشرفي.. (ص19)

فالمدعي كذب على (هو) بعد أن وعده وأقسم له بشرفه وهنا أراد الكاتب أن يصور لنا الفكرة التي من خلاله نعرف إلى أي مدى تبقى الحكومات بوعده أبناء شعبها كما يبين أنها تبقى متزمتة تجاه أبناء الشعب الواحد. من هنا أراد الكاتب أن ينقل واقع المجتمع السياسي للعراق من خلال شخصية المدعي العام وشخصية الحاكم تجاه فرد واحد من المجتمع المتمثل بشخصية (هو).

الفصل الرابع

أولاً: النتائج

انسجماً مع أهداف البحث فإن تحليل العينة يسمح بالوصول إلى جملة من النتائج التي يمكن للباحثة

تحديدها بالآتي:

المضمون الاجتماعي:

لم يعكس (الصائغ) واقع الحياة الاجتماعية حيث كانت فيها المنفعة والمتعة التي تعود على الإنسان من خلال تمسكه بالعادات والقيم الاجتماعية والعلاقات الإنسانية ولم يغادر (الصائغ) الموضوعات الإنسانية بل أصر عليها لمعالجة مشكلات الطبقات المسحوقة في المجتمع حيث أظهر الصراع العميق الذي تثيره التطورات الاجتماعية من خلال تصويره التمايز وإمكانية سيطرتهم على مجريات الأمور والحياة في المجتمع بكل جوانبه.

المضمون الثقافي:

دعا (الصائغ) للحرية والتخلص من القيود، واستطاع باختيار موفق للغة مرنة لكسر الحواجز بين الشخصيات نتيجة لما كان يعانيه في حياته من ضغوطات، ركز (الصائغ) على الجانب النفسي مستغلاً الحوارات الطويلة لـ(هو) ليعرض ما يجول في خاطره.
المضمون الديني:

بثّ (الصائغ) التعاليم الدينية والأخلاقية والإيمان بالقدر المحتوم على الإنسان حيث استند إلى الدين في عكس الطابع الدنيوي الذي يعيشه البشر.
المضمون السياسي:

عكس الواقع السياسي والظلم الذي ارتكب بحق المجتمع من خلال رسم الملامح والاتجاهات السياسية للمجتمع العراقي حيث (الصائغ) يدعو إلى تحرر المجتمع من تعسف القوانين والأنظمة بدعواه إلى الحرية التي رمز لها بالباب التي مثلت الحرية.

ثانياً: الاستنتاجات

1. دعا يوسف الصائغ إلى التمسك بالعادات والقيم الاجتماعية الصحيحة المتمثلة بالشجاعة والكرم والصدق والإقدام ونبذ التقاليد البالية.
2. صور التمايز من خلال كشف الحالات الاجتماعية.
3. استند إلى مبدأ الحرية واختيار اللغة المرنة.
4. أكد على بثّ التعاليم الدينية والأخلاقية في المجتمع.
5. عكس الطابع الدنيوي بصيغة تعليمية تستند إلى مفاهيم أخلاقية.
6. عبر عن الظلم السياسي الذي ارتكبه السلطات بحق المجتمع.
7. دعا إلى التحرر من تعسف القوانين والأنظمة السائدة في المجتمع العراقي وباقي المجتمعات الأخرى.

ثالثاً: التوصيات

1. توصي الباحثة بضرورة دراسة النص المسرحي العراقي بشكل أوسع في المناهج الدراسية من حيث البناء الدرامي والتفسير والتحليل.
2. ضرورة تناول النص المسرحي العراقي وإخراجه في عروض كلية الفنون الجميلة لاسيما في مشاريع التخرج لطلبة المرحلة الرابعة.
3. ضرورة دراسة المرجعيات الفكرية والفنية لكتاب النص المسرحي العراقي وتحليل فلسفات الكاتب فكراً وجمالياً.

رابعاً: المقترحات

1. دراسة نصوص يوسف الصائغ من ناحية البناء الفني للنص.
2. إقامة مهرجانات خاصة للكتاب العراقيين تكريماً لمسيرتهم الفنية.
3. دراسة شخصيات يوسف الصائغ المسرحية من الناحية النفسية.
4. على المختصين في مجال النقد الأدبي إصدار سلسلة تحمل نتائج الكتاب العراقيين لتكون إرثاً حضارياً للأجيال القادمة وليتسنى للدارسين فرصة الحصول عليها وإجراء المقارنات بين كتابات رواده.

المصادر والمراجع

* القرآن الكريم.

الكتب

1. بترى، أ. ت، يونيل يوسف عزيز: تاريخ الرومان وآدابهم وآثارهم، د. ت.
2. بيتر بيرجر: نظرية المسرح الطبيعي، ت: سحر فراج، القاهرة، وزارة الثقافة، 1994.
3. جان دومينور: سوسيولوجية المسرح، دراسة على ضلال الجمعية، ج1، ت: حافظ الجمالي، دمشق، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1976.
4. الجبوري، كامل سلمان: العصر الجاهلي حتى سنة 2000، بيروت، دار الكتاب العربي، 2003.
5. خضير، جمعة: حصار المسرح في نينوى، الموصل، مطابع جمبور، 1972.
6. رشدي، رشاد: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.
7. ريد، هربرت: التربية عن طريق الفن، ت: عبد العزيز توفيق جاويد، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، 1969.
8. الزبيدي، علي: المسرحية العربية في العراق، بغداد، معهد البحوث والدراسات العربية، 1967.
9. خشبة، سامي: قضايا معاصرة في المسرح، بغداد، دار الحرية، 1972.
10. العاني، يوسف: التجربة المسرحية معاشية وانعكاسات، بيروت، دار الفارابي، 1979.
11. العاني، يوسف: عشر مسرحيات ليوسف العاني، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1982.
12. عبد العزيز، سعد: الأسطورة والدراما، المطبعة الفنية الحديثة، 1966.
13. باشكيل، علي فؤاد: موقف الدين من المعلم، ت: أورخان محمد علي، ط2، بغداد، دار الأبناء، 1988.
14. عدرة، غادة المقدم: فلسفة النظريات الجمالية، طرابلس، جروس برس، 1996.
15. مندور، محمد: الأدب وفنونه، ط2، القاهرة، دار نهضة مصر للطبع والنشر.
16. النصير، ياسين: بقعة ضوء بقعة ظل، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1989.
17. النصير، ياسين: وجهاً لوجه، مطبعة دار الساعة، 1976.
18. صليحة، نهاد: المسرح بين الفكر والفن، بغداد-القاهرة، دار الشؤون الثقافية العامة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مشروع النشر المشترك، 1985.
19. هوائنتج، فراك م: المدخل إلى الفنون المسرحية، ت: كامل يوسف وآخرون، مراجعة: حسن محمود سعيد، القاهرة، دار المعرفة، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، 1970.
20. هويدي، يحيى: مقدمة في الفلسفة العامة، القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، 1979.
21. الوردى، علي: منطق ابن خلدون، ط2، لندن، دار كوفان، 1944.

المعاجم والموسوعات

22. ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري: لسان العرب، ج1، القاهرة، مؤسسة المصري.
23. الجلي، سمير عبد الرحيم: معجم المصطلحات المسرحية، بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر، 1993.
24. زيادة، معن: الموسوعة الفلسفية العربية، بيروت، معهد الإنماء العربي، 1986.
25. البستاني، فؤاد: منجد الطلاب، ط3، دار الشرق، بيروت.
26. المنجد الأيجدي، ط2، بيروت، دار الشرق، المطبعة الكاثوليكية.

المجلات والدوريات

27. مصطفى، خالد علي: رباعية يوسف الصائغ الشعرية، جريدة الأديب، السنة الثالثة، العدد105، 1/2/2006.
28. الصائغ، يوسف: أنا والمسرح، جريدة الجامعة، العدد56، السنة الثانية، بغداد، 1990.
29. عبد الحميد، سامي: مجلة الطلبة الأدبية، العدد3، بغداد، 1979.
30. العلاف، علي جعفر: يوسف الصائغ شجرة من قلوب متقربة، جريدة الأديب، السنة الثالثة، العدد105، 1/2/2006.
31. فرج، ياسين: في مديح اللحظة الغاربة، جريدة الأديب، السنة الثالثة، العدد105، 1/2/2006.

الرسائل والأطاريح الجامعية

32. العواد، وضاح عبد علي عباس: المضامين الفكرية في نصوص دار يوفو المسرحية، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، 2008.
33. الكنانى، ماجد نافع: تقويم التربية الفنية المقرر في مدارس المرحلة الثانوية من وجهة نظر مدرس المادة والاختصاصيين التربويين، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1989.

النصوص المسرحية

34. الصائغ، يوسف: اللعبة، بغداد، مطبعة الأديب البغدادية، 1970.
35. الصائغ، يوسف: ثلاث مسرحيات (الباب، دزدمونه، العودة)، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1944.
36. محمد، قاسم: كان يا ما كان، بغداد، 1976.

