سوسيولوجيا المسرح لدى فدريكو غارسيا لوركا
"يرما أنموذجاً"

الأستاذ المساعد الدكتور: صباح عطية سويبج

جامعة بغداد ـ العراق

إنَّ لكل دراسةٍ تحليلية لعملٍ مسرحي هي في حقيقة الأمر تتوجه نحو دراسة وتحليل خصوصيات الظاهرة السوسيولوجية للمجتمع من خلال اللغة وعناصرها البنائية لنمو وتطور النص المسرحي ولاسيّما اللغة المنطوقة. يبقى النص محكوماً بالذوق الجمالي وبمستوى إدراكهِ وتمثلهِ في كل مرحلةٍ من المراحل التي يمرُّ بها المجتمع والأديب. إذ أصبح رافداً من روافد السلطة في الواقع وفي المؤسسات الثقافية القائمة ولهُ دور فعال في قلب العلاقات بين الكتابة ومستقبلها كما هو الحال في نصوص فدريكو غارسيا لوركا المسرحية وتعاملها الفلسفي مع سوسيولوجيا العصر وتطلعاتها، ومع نص " يرما " الذي يستمد صلاحيته وعمقه وأبعاده من العلاقات والأنساق اللغوية داخل نصيتهِ، فصارت شعريتهِ في التمسرح تقوم على شعرية الاستعمال اللغوي والأسلوبي.

الكلمات المفتاحية: سوسيولوجيا الادب ؛ المسرح؛ لوركا؛ مسرحية يرما؛ الأديب؛ المجتمع؛ الذوق؛ الجمال؛ اللغة ؛ النص؛ الأسلوب.

Federico Garcia Lorca's Theatrical Sociology
Yarma as a Model (example)

Abstract : Every analytical study of a theatrical work is in fact directed towards studying and analyzing the specificities of the sociological phenomenon of the society through language, particularly the spoken one, and its structural elements that contribute to the development of the theatrical text. The theatrical text remains governed by the aesthetic taste, level of its perception, and its representation in each of the stages that society and the writer go through; it has become a source of power in reality and in the existing cultural institutions. The theatrical text has an active role in the core connections between writing and its future, as is the case in Federico García Lorca's theatrical texts, including Yerma' play, and her

تاريخ تسليم البحث: 26 نوفمبر 2016.

تاريخ قبول البحث: 13 أوت 2017.

philosophy with the contemporary sociology and its aspirations. The text 'Yerma' derives its validity, depth and dimensions from its linguistic relationships and patterns, so its poetry in dramatization became based on the poetic use of linguistic and stylistic usage
Keywords: Sociology of art and literature, Lorca, Yarma play, writer, society, taste, aesthetics, language, text, style

المقدمة: ركز أنصار أتباع الشكليات والبنيويون اهتمامهم في دراستهم للغةِ كشكلٍ، وأنزلوا تحليل اللغة كعملية إلى الدرجة الثانية، وفي إتباعهم للتوجهات التي بدأها (دي سوسير)، فهذه المدارس لم تتقبل أن فكرة الكلام يمكن أن يكون موضوعاً مُناسباً للدراسة العلمية، لا في النظرية الأدبية ولا في النظرية الألسنية، نظراً لطبيعتهِ الطارئة والمتغيرة، وعلى العكس من ذلك تقبلوا أن اللغة، كنظام وحدات وعلاقات ناشئة من خلال عملية التجريد على استعمالاتها التي تنطوي على المميزات المناسبة لتكوّن موضوعاً علمياً هادفاً. وعلى الرغم من التطور الذي شهدتهُ الطرق البنيوية، فإنَّ التوجه السوسيولوجي للبحث الثقافي في علوم اللغةِ ونظريات الأدب قد وجهت الانتباه للاستمرار على حقيقة أن اللغة ونظامها ليست موضوعاً عابراً بل هي نتيجة لعملية ذهنية متطورة ومن ثم هي (...مصطلح أو عُرف إدراكي ومعرفي تهدفُ إلى تثبيت موضوع الدراسة وفقاً لمقتضيات الثبات التي اعتادها الفيلسوف أو الكاتب في مجالاتهِ الإبداعية...واللغة لا تعكس الواقع وإنما تنتجهُ...)[1] بهذه العملية الخاصة بصناعة النص الأدبي يمكن للغة أن تحولهُ إلى موضوع إبداعي يتم تخليقهُ لغرضٍ خاص وذو قيمة إنسانية رائعة كما هو الحال في أغلب نصوص فدريكو غارسيا لوركا التي نجدها في أغلب خطاباته الإبداعية المحملة بالطاقة المتجددة والتي تسعى إلى احتواء واستيعاب قلق العصر وتحولاتهِ. إنَّ تسليط الضوء على مسرحية (يرما) كأنموذج لتحليل شخوصها الرئيسة وصراعاتها يُعطي كشفاً واضحاً لتناقضات المجتمع وعيوبه وعلاقاته سلباً وإيجاباً. إنَّ عملية تحليل النص هي من أعقد عمليات إيصال جمالياته وحواراتهِ وأفكاره إلى المتلقي بمستوى مقارب إلى صنعةِ المبدعِ ورغبته من جهةٍ، ومقاربة لطبيعة المتلقي وحاجاتهِ إلى النص الممتع المدهش من جهةٍ أُخرى.

مشكلة البحث: ومن خلال هذا المنطلق التحليلي أتت مشكلة البحث عبر تساؤل حول قدرة النص المسرحي وخصائصهِ الفنية والأدبية وتحليل حمولاتهِ الفكرية والسوسيولوجية وقدراته اللغوية على كشف التضمين ومعانيهِ وما توفرهُ مستوياته كنصٍ وكعرضٍ إزاء المتلقي.

أهمية البحث: تتركز حول النقاط الآتية:

أولاً: لأهمية التحليل لمضمون النص المسرحي، فإنَّ البحث يركز على سبر أغوار النص وكشفها بأسلوبٍ تعريفي الغاية منهُ تسليط الضوء على حياة المؤلف ومجتمعه الذي انطلق منهُ النص.

ثانياً: يُعدُّ التحليل السوسيولوجي للنص المسرحي على وفق الاتجاهات الحديثة خطوةً إيجابية لاستنارة الباحثين والنقاد لإجراء المزيد من البحوث والدراسات ضمن هذا التوجه.

ثالثاً: تكمنُ أهمية البحث في إعداد كوادر نقدية متخصصة تتبنى عملية التحليل الدلالي وفقاً لمعطيات اللغة الحديثة في حقول الأدب والفنون الدرامية.

هدف البحث:

- **الاهتمام بدراسة سوسيولوجيا النص الدرامي وكيف يمكن للمسرح أن يساعد على فهم الظواهر الاجتماعية والتعرف على النظريات الحديثة من خلال التحليل النصي لمسرحية يرما أنموذجاً.**
- **يُفيد البحث أغلب الباحثين والدارسين في مجال الأدب ونقاد المسرح والتعرف على الاتجاهات النقدية وروادها.**

منهج البحث: اعتمد الباحث المنهج التحليلي في قراءتهِ للنص الدرامي (يرما).

تحديد المصطلحات: سوسيولوجيا: (اصطلاحاً)، وهو مصطلح مُستحدث ويعني (Socius) المجتمع و(Logios) معرفة، وهو أيضاً العلم المعني بدراسة الحياة الاجتماعية والجماعات الإنسانية[2].

التعريف الإجرائي: هي الدراسة العلمية للسلوك الاجتماعي للبشر وكشف التفاعل بين الناس ثم تسليط الضوء على ذلك التفاعل في السلوك الإنساني.

سوسيولوجيا المسرح: السوسيولوجيا حديثةٌ لعلم الاجتماع وقد نحتها الفيلسوف الفرنسي أوغست كونت (August Conte)، الذي تمكن من دراسة سوسيولوجيا المجتمع في كتابه (دروس في الفلسفة الوضعية) "1832-1842", وهذا العلم يدرس المجتمعات الإنسانية وما يرتبط بها من وقائع اجتماعية واقتصادية وقد توسع هذا العلم في فرنسا مع أوغست كونت وإيميل دوركهايم (E. Durkheim) الذي وضع قواعد المنهج السوسيولوجي. أما في أمريكا فظهر ما يُسمى بالسوسيولوجيا الاختبارية (Sociologia Expermentale)[3]. وبعد أن استقر وضعها بالاهتمام بالمواضيع التي لها علاقة بالجوانب الاجتماعية والاقتصادية للمجتمعات، بدأ تطبيقها على الفن والأدب بشكلٍ عام ثم على المسرح بشكلٍ خاص.

تُعدُّ سوسيولوجيا المسرح جزءً من سوسيولوجيا الفن وهي علم حديث نسبياً تولد من علوم أُخرى سبقتهُ واغتنى بتأثيرات التاريخ والفلسفة والانثروبولوجيا والسيميولوجيا مع صدور دراسة عالم الاجتماع جورج غورفيتش (G. Gurvitch) سوسيولوجيا المسرح عام 1956. تهتم سوسيولوجيا المسرح بدراسة المسرح من الناحية الاجتماعية وهي تبحث في مختلف أنواع العلاقات التي تربط بين الممارسة المسرحية والمجتمعات التي تشكل الأرضية التي ظهرت فيها، كما إنها توسع هامش ما يدخل في إطار الممارسة المسرحية ليشمل مختلف أشكال التعبير للشعوب والجماعات. ومن الدراسات المهمة في هذا المجال الأبحاث التي كتبها عام 1965 عالم الاجتماع الفرنسي جان

دوفينو (J. Duvignanud)[4] ومنها (سوسيولوجيا المسرح) و(سوسيولوجيا الظلال الجماعية) وفيها يُحدد مفهوم الاحتفال وما يسميه الاحتفال الجماعي والاحتفال المسرحي. لم تتمكن سوسيولوجيا المسرح من إيجاد ملامحها الخاصة التي تميزها عن المناهج الأُخرى إلاّ عندما انطلقت من التساؤل حول دور المسرح في المجتمع، وبذلك حددت مجالاتها باتجاهين متكاملين

كيف يمكن للمنهجية السوسيولوجية أن تساعد على فهم المسرح؟ الذي هو بدوره حدث اجتماعي وظاهرة اجتماعية. وكيف يمكن للمسرح أن يساعد على فهم الظواهر الاجتماعية؟. أي دراسة المجتمع وما هو اجتماعي كحالةٍ استعراضية أي من الزاوية المسرحية، ومن الأبحاث المهمة في هذا المجال دراسات الباحث إرفين جوفمان (E. Goffman)[5] الذي عَدَّ كل مظاهر الحياة الاجتماعية هي مظاهر استعراضية أو تصرفات ممسرحة تحملُ بُعداً مسرحياً لأنها موجهة للآخرين.

مجالات بحث سوسيولوجيا المسرح: تُظهر الاتجاهات المتعددة التي أخذها هذا العلم إنهُ علمٌ تجريبي يشملُ كل مكونات العملية المسرحية ومنها:

أولاً: دراسات سوسيولوجية عن وضع الممثل في المجتمعات وحالة التمثيل كحرفةٍ ومهنةٍ وبُنية المجموعة المسرحية التي استعملها على امتداد تاريخ المسرح.

ثانياً: دراسة الوظائف الاجتماعية للمسرح (الترفيه والتثقيف) ووضع الظاهرة المسرحية ضمن ظروف إنتاجها أي ارتباط المسرح بتركيبة المجتمع وبالنظام القائم وبالأيديولوجية والدور الذي تلعبهُ هذه الظاهرة.

ثالثاً: سوسيولوجيا المضمون الدرامي أو سوسيولوجيا المعرفة المُطبقة على الإنتاج المسرحي، وهو المجال الأوسع حتى اليوم ويشمل كل الدراسات التي تقوم على الربط أو الموازنة بين البنى الاجتماعية وأنواع المجتمعات ومضمون المسرحية في زمنٍ مُحدد. ويُعدُّ أصحاب هذا الاتجاه، أن العمل الأدبي أو الفني يُعبّر عن رؤية اجتماعية للعالم. نذكر في هذا المجال دراسة الفرنسيين جان بيرفرنان (J. P. Vernant) وفيدال ناكيه (Vitad Naquet) حول الأسطورة والتراجيديا في اليونان القديمة عام 1972، ودراسة الفرنسي لوسيان غولدمان (L. Goldman) حول راسين في كتابهِ الإله المخفي عام 1956[6].

رابعاً: سوسيولوجيا الشكل الدرامي: تدرس العلاقة بين الظاهرة المسرحية على مستوى الشكل (شكل العروض والأعراف المسرحية) وبين التركيبة المسرحية في مدة معينة، وأهم الدراسات في هذا المجال تلك التي أجريت على المكان المسرحي وسينوغرافيا العرض عبر تاريخ المسرح (مسرح القصور والعلبة الإيطالية، مسرح الهواء الطلق...الخ) إذ عدَّ المكان المسرحي فضاءً لهُ وظيفة جمالية ووظيفة اجتماعية، ومن ثمَّ لهُ علاقة بالبُنى التحتية للمجتمع.

خامساً: سوسيولوجيا التلقي في المسرح: وهي مجال يشمل دراسة الجمهور كمجموعة بشرية والمتلقي الفرد ضمن هذه المجموعة. والفرع الأكثر تطوراً اليوم في هذا المجال يقوم على مبدأ

الدراسات التجريبية التي تجرى على جمهور المسرح من خلال وسائل الاستطلاع (الاستبيان والإحصاء) فتدرس تكوين الجمهور (معدل العمل والوضع الاجتماعي) ونسبة حضورهِ وذوقهِ ودوافعهِ وأُفق التوقع لديه واستقباله للعمل. وتتميز في هذا المجال المدرسة الألمانية التي ركزت على نوعية استقبال الأعمال المسرحية في مُدد تاريخية محددة ودراسة آلية استقبال المتفرج للعمل المسرحي هي المجال الجديد الذي أدخل اليوم إضافة معرفية مهمة في هذا الحقل؛ لأنها تتخطى مستوى الحقائق الأولية والعامة التي تقدمها الاستبيانات التي تتعامل مع الجمهور كمجموعة رقمية؛ ولأنها تنتقل من مفهوم الجمهور ككيان اجتماعي إلى مفهوم المتلقي كعنصر مستقل، وهذا النوع من البحث يُدمج بين مختلف مناهج البحث الحديثة، ويدرس العلاقة بين المتلقي والعمل ضمن آلية تواصل معينة تفرضها طبيعة العمل المسرحي وبناؤه ووضع المتلقي وإمكانياته وظروف استقبالهِ للعمل المسرحي.

تحليل النص: كتب فدريكو غارسيا لوركا مسرحية (يرما) في عام 1934 قبل الحرب الأهلية الإسبانية بثلاث سنوات وموضوعها فشل العلاقة الزوجية بسبب عجز الزوج (خوان) عن الاستجابة لوجدان زوجتهِ (يرما) في الإنجاب. وهذا الموضوع شغل بال لوركا طيلة مدة حياته، وعالجهُ من زوايا مختلفة في أغلب قصائده الشعرية الأولى وفي مسرحياته (ماريا بنيدا) و(لما تمضي خمس سنوات) و(السيدة روسيتا العازبة) و(دون برلمبلين) وكذلك مسرحية (عرس الدم). ووجدان الزوجة هنا هو الرغبة في الإنجاب لكن الزوج عقيم، والعفة تحملها على الأمانة الزوجية فلا ترضى أبداً أن تخون زوجها مع شخصٍ آخر لتنجب ولداً. فتقتل زوجها العقيم أفضل من أن تخونهُ، على الرغم من النزاع العنيف في داخل نفسها بين نوازعها الفطرية إلى الإنجاب وما يُمليهِ عليها واجبها الأخلاقي (ولعلَّ ما جلب انتباه لوركا إلى نصرة المرأة الإسبانية هو محاولتها البائسة لتحدي الأحوال التعيسة التي تحيط بها فتمزق شخصيتها وتحطم وجودها وتخمد آمالها وأمانيها جاعلاً منها أثاثاً يُباع ويُشترى ووعاءً يحملُ الأجيال ومتعة يتلهى بها الرجال. وكأنَّ القوانين والأنظمة والأعراف قد وضعت بالدرجة الأولى لكي تتحملها المرأة...) (7).

ومسرحية (يرما) عملٌ فني من الطراز الأول وفيه نستكشف التأثير الكلاسيكي واللمسات الريفية لمناطق البحر المتوسط والجمع بين الفلكلور الموسيقي والفعل. ويذكرنا بأجواء الكاتب الإسباني (لوبي دي فيجا) كما نستطيع أن نعثر على لمسات حديثة في رمز الموت الذي يبدو إنهُ مستوحى من الكاتب (ميترلنك) وبشعر (الأخوين ماجادو) الخلفية الشعبية الأندلسية. إنَّ لوركا لا يهجر ولو للحظةٍ واحدةٍ عالمهُ الشعري وأسلوبهُ الخاص في التأليف بما فيه حدود وما فيه من عبقرية فذة ومسرحية (يرما) بما فيها من مزيج مؤلفٍ من عناصر مختلفة ليس لها سلف أو مصدر سابق. إنَّ النص الأدبي المسرحي في أبسط مظاهره هو كلام اتجهت إليه العلوم المهتمة بدراسة السوسيولوجيا والأفراد طريقها إليه، و(النص المسرحي هو إبداع فردٍ مرتبط ارتباطاً وثيقاً

بمجتمعهِ وبيئتهِ، ولهذا يكون هذا النتاج الإبداعي متوجهاً نحو المتلقي بشكلٍ عام وكذلك الدراسات الاجتماعية والنفسية واللغوية)[8].

ولذلك يجد الباحث أن للخطاب جذور في اللسانيات، لكونه يستمدُّ وجودهُ من ثنائية اللغة والكلام التي قال بها (دي سوسير) في محاضراتهِ الشهيرة، وللخطاب كذلك جذور في الأسلوبيات سواءً من واجهتها القديمة التي تعني بالبلاغة إلى جانب قواعد اللغةِ أو من واجهتها الحداثية التي راعت النظام الصوتي والتركيب المورفولوجي* والبناء الدلالي، حيث (يراهُ اللسانيون نصاً ويراهُ النقاد خطاباً...وسلوكه لغوي تظهر فيه جدلية الصراع بين الدوال والمدلولات...)[9] ومن خلال ما سبق تبيانه، يمكن القول: بأنَّ العلوم المجاورة والمساعدة التي اتخذت من النص الأدبي المسرحي موضوعاً لها، ترى أن للخطاب رؤى مختلفة (فحقل اللسانيات يرى أن الكلام يولد خارج النظام وضد المؤسسة وهو رمز وظيفي مرهون بحضارة وثقافة معينة لها دلالاتها المتميزة وهو الفضاء الذي تنشأ فيه الصياغة اللغوية وهذه اللغة الجديدة لها أن تكون رسالة أو بنية أو نصاً أو خطاباً، فكلها أصلها كلام...)[10]. ويُشير أحد الباحثين بهذا الخصوص بأنَّ (...الكلام هو المحصلة الموضوعية لفعل متكلم والذي يبثّ تعبيراً إلى مستمعٍ ما بقصد أن يكون مفهوماً وإلاّ لما كان قد أعطى لأفكاره شكلاً سيميائياً...)[11].

ومن خلال الدلالات النصية لمسرحية (يرما) يتبين انعكاس الشغف والهياج والاشتياق وحتى العنف الذي تبديه الزوجة (يرما) لزوجها في حديثها مع جارتها في الفصل الثالث من المسرحية حيث لن يكون لهُ أي معنى في الفصل الأول ولن يكون لهُ معنى بالنسبة للمشاهد الذي بدأ يحضر العرض من الفصل الثالث. إنَّ وحدة المدلول للمسرحية تتأتى من المؤلف الوحيد ولكنها أيضاً تتأتى من المشاهد الوحيد الذي يبقى من البداية حتى نهاية العرض وفي ترتيب محدد ليكوّن من إشارات عامة ذات صلات داخلية ومستقلة. يُشير بنفنستي بأن (...كل الإشارات اللغوية التي تقوم بإقامة العلاقة بين النص والمتحدث ومع الأشياء في الفضاء الذي حولهُ فإنَّ لها مركز تبادلي، والشخص المتحدث يكون في علاقة متواصلة وضرورية مع خطابه نفسه...)[12]، وهذه الميزة نجدها في الحوار بصفتهِ خطاباً مباشراً لكل واحد من المتحدثين، فإنَّ تغيير الإشارات الشخصية وإشارات الإظهار والتوافقات من دلالاتها الحقيقية عندما يتم استخدامها بوساطة أشخاص مختلفين ويتم التمييز بين هذه الشخصيات من خلال النص المكتوب و(...الذي هو مؤسسة معرفية قوامها بنيتان: خارجية شكلية وداخلية مضمونة وتتوسل هذه المؤسسة على المتلقي بصياغات جمالية في مشغل الخيال المنطلق على وفق حسابات الموهبة والخبرة والتجربتين العقلية والعاطفية...)[13] أو من خلال الممثلين الذين يؤدون الأدوار على المنصة، ونجد أن الحوار الدرامي أمام المتلقين يختلف بصورة واضحة عن المحاورة العامة، ويختلف عن الحوار الروائي؛ لأنهُ يتضمن سماتٍ خاصةٍ ومميزة، وقد عُرف من خلال الشكل، أي من خلال تراتبية الشخصيات وتطورها. إنَّ أغلب

النظريات تسعى بموضوعية جادة ومهمة لتأكيد وجود خاصية علمية وأن تبنى على إمكانية تمييز أشكال التعبير في خطاب النص أو المعنى. لقد تم إغفال عناصر وعلاقات النشاط اللغوي التي لا تترك أثراً في بسط الوقائع، ففي الخطاب يستعمل الفاعلين أو الأشخاص اللغة على نحوٍ متبادل ويضعون أنفسهم في مركز الصلات الذاتية . المركزية، وعلاماتهم الشكلية هي العناصر الإشارية (السبابية)، في اللغةِ سماها العالم بيرسي (الإشارات الدليلية...التي تحمل كل المعاني التي يشير إليها المتكلم من خلا إصبع السبابة...)[14].

وفي الحوار الآتي تتضح بعض طرائق التفاعل بين الأشخاص الفاعلين كشخصية يرما وزوجها خوان:

خوان: كل رجل لهُ حياته الخاصة.

يرما: وكل امرأة لها حياتها الخاصة. لا أطلب منك أن تبقى، لديَّ هُنا كل ما هو ضروري لي، أخواتك يقمن برعايتي على أكمل وجه، أتناول الخبز الطازج والجبن الأبيض ولحم الخروف المشوي، وسوف أرعى ماشيتك في الحقول المليئة بالعشب اليانع، واعتقدُ إنهُ يمكنكَ العيش بسلام من دوني.

خوان: لكنني أعيشُ بسلامٍ يجب أن أكون هادئ البال.

يرما: وأنتَ ألستَ كذلكَ؟

خوان: لا، لم أكن كذلك.

يرما: إذن غيّر أفكاركَ[15].

عندما تستعمل يرما كلمة (أنتَ) فهي لا تتحكم بمصير خوان وإنما تتحدث بصورةٍ خاصةٍ حيث يكون محاورها هو زوجها، أي أنَّ خطاب يرما مشروط؛ لأنَّ هذه الدلالة الإشارية تخص بها زوجها، الشيء نفسهُ لخوان، تجيب يرما بكل ثبات (وكل امرأة لها حياتها الخاصة...) وذلك في إجابة على التأكيد العام الذي قالهُ خوان (وكل رجل لهُ حياتهُ الخاصة) وبذلك يضعون أنفسهم أمام الأمر الواقع حيث تطالب هي بالمساواة، إذا كان للرجل حياتهُ الخاصة التي تلزمهُ بأن يذهب لرعاية حقولهِ، فإنَّ المرأة هي الأُخرى لها حياتها الخاصة كما تعتقد يرما وإلاّ ستكون (...كمتعةٍ يتلهى بها الرجال...) [16] وحياتها التي تلزمها أن تبقى في البيت كما في سُلطة زوجها خوان عليها الذي يتضح في الحوار الآتي:

خوان: ألا تعرفين طبعي؟ النعاج في الحظيرة، والنساء في بيوتهنَّ، وأنتِ تخرجين كثيراً جداً. ألم تسمعيني أقول لكِ ذلك مراراً؟

يرما: هذا حق النساء في بيوتهنَّ، إذا لم تكن بيوتهنَّ قبوراً، وحينما تتكسر الكراسي، والمفارش تهرأ من الاستعمال، لكن هنا، لا، ففي كل ليلةٍ أُشاهد سريري لا يزال جديداً وكأنهُ جُلِبَ الآن من السوق.

خوان: انتِ تعترفينَ بنفسكِ انِّي أمتلك دواعي للشكوى ولَديَ الأسباب لِأفتح عيوني

يرما: تفتح عيونك, لماذا؟ لم اسيء لك, وقد اسلمت لك القيادة, وما اعانيه احتفظ به في داخلي, وكل يوم يمضي يزداد الحال سوءاً. فلنصمت. اني اتحمل عذابي لوحدي, لكن لا تطلب مني اي شيء.

خوان: لا افهم, اني لا احرمك من شيء, بل اجلب لك كل شيءٍ من القرى المجاورة. صحيح ان بيّ عيوباً, ولكنّي اريدُ ان اعيش في هدوءٍ وسلامٍ معك, واود لو استطعت أن أنام هناك, متأكداً انكِ تنامينَ في البيت نوماً هادئاً.

يرما: لكني لا استطيع ان انام.

خوان: هل ينقصكِ شيء؟ اجيبي؟.

يرما: (تحدق في وجه زوجها) نعم ينقصني شيء.

خوان: دائماً نفس الشيء. لقد مرت خمس سنوات, لقد كُدتُ انساهُ.

يرما: انا لست مثلك, للرجال حياةٌ, الماشية والاشجار والاحاديث. اما نحن النساء فليس لنا غير الاولاد والعناية بهم[17].

يشدد هذا التهكم والاستهزاء في العبارات التي تلت ذلك على نفس الفكرة، عندما تُعلن يرما أن خوان يتظاهر بمعاملتها مثل الماشية التي يمتلكها، فهي إنسان تمتلك كل المقومات والمظاهر الحضارية الإنسانية، وليست حيواناً يشعرُ بالإشباع والرضا عندما يجد مرعى طيب وراعي جيد ولو كان الأمر كذلك لأصبح خوان هادئ البال ولكن المسألة ليست على هذا النحو، لذلك تطالب يرما بمعاملةٍ أُخرى.

التضمين التخاطبي في النص:

الحوارات هي عمليات لها ميزة الأفعال الأخلاقية، في حد ذاتها، أي هي أفعال حرةً وإلاّ ستكون استجوابات، ولها محتوى وأشكالاً متنوعة، والحوار يقوم ببعض الأوجه والجوانب الخاصة باللغة بشكلٍ عام والتي تتركز على نحوٍ خاص في الحوار المسرحي، المقصود هنا مقدرته على الفعل والقول، إذ (يدعم الحوار في النص المسرحي كل الوسائل البنائية للعمل الدرامي، محققاً أهدافها وكاشفاً عن أبعاد الشخصية وبذلك يتجاوز الحوار كونهُ ألفاظاً ليصبح فعلاً من الأفعال، وكجزء من الحدث) [18]

إنَّ التضمينات التخاطبية كثيرة في الحوار المسرحي لنص يرما باعتبار ميزتهِ الأدبية العالية وقدرته على فتح أبواب المعاني المتعددة للمتلقي باعتبار (...النص الأدبي يقوم على إظهار التنافر أو التعارض أو التضاد أو التوازي أو التقابل أو التجاوز في المستويات الصوتية...والنحوية... والدلالية...)[19] إذاً هو ممارسة إنتاجية . إبداعية للغةِ تمت وفقاً لقوانين خاصة أدبياً واجتماعياً وتاريخياً. لذلك فالنص يتمتع باستقلال نسبي كما في حوار يرما مع فكتور، لا يُلزم في هذه الحالة الإعلان عن من المتحدث، فهو لا يمكن أن يكون الزوج خوان ولا يمكن أن تكون يرما، يجب أن يكون خارج نطاق الزوجية، هذه إذاً تضمينات لنوع من الصيغ اللغوية، لهذا تجيب يرما بعبارةٍ وهي صيغةٍ معتمدةٍ كحقيقةٍ واضحةٍ من جانب المجتمع، تقول يرما: (الثمرة تأتِ ليد العامل الذي يبحثُ عنها)[20].

في هذا السياق يرى الباحث أن التضمينات هي سوسيولوجية متطورة لمجتمعٍ يُقيّم ويُعطي شأن العمل أهميته ويُعدُّ أنهُ من العدل أن يتلقى العامل حقهُ، وهي فضلاً عن ذلك تضمينات نصية ذات سمةٍ أدبيةٍ عاليةٍ، بينما يظهر معنىً آخر واضح هو أن يرما تعترف بتأكيدات فكتور التي تعطي معنىً عاماً، لكن المتلقي للعرض يعرف أيضاً أن يرما تغيّر دائماً القيمة الدلالية نحو معاني أُخرى ترتبط بمشاكلها الشخصية. وبالوقت نفسه نجد أن المتلقي متيقظ لما سيحدث وفقاً لحوارات يرما السابقة، التي هي تحمل كل معاني التوبيخ لزوجها خوان الذي لا يهمهُ أن يكون لهُ طفلاً. وهذا المعنى أيضاً مضمن في موقف يرما التي تعتقد جازمة أنهم غير مرزوقون بأبناء نتيجة عدم اهتمام زوجها، إذ نجدها تحلمُ بطفلٍ فتقول:

(آه ! يالها من بريةٍ مظلمةٍ !
آه ! أيُ بابٍ مغلقٍ دون الجمال !
اودُ لو أعاني الألام من اجل ولدٍ
لكن الرياح تأتيني بدهلية القمر الناعس
إن ينبوعيَ اللبن اللذين احملهما
هما في صدري كجري فرسٍ تهزان قلقي
آه ! يالهما من نهدين اعميين تحت ثيابي
آه ! إنهما حمامتان بلا عيون ولا بياض
آه ! إن في آلام دميَ الحبيس
زنابير تلسعني في قفاي.
لكن يجب عليك ان تأتيَ, أي ولدي الحبيب
إن الماء يعطي الملح, والأرض تجود بالثمار
وبطوننا تحمل الأولادَ
مثلما يحمل الغيم الأمطار) (21).

إنَّ التضمينات الاجتماعية والحوارية والنصية في يرما تحملُ على توسيع دائرة المعاني لهذا البلاغ أو الإعلان وتضعهُ داخل إطار علاقات خاصة، كالعلاقة بين يرما وخوان. ولكي يجري الحوار على نحوٍ علني ينبغي أن تكون هناك الرغبة بين المتكلمين في التعاون والرغبة الإيجابية لتفسير البلاغات داخل إطار صلاتها ووفقاً لأهدافها الضرورية الواضحةِ. نستخلص تأكيد كريسي (Grice) حول مبدأ التعاون (...يجب مساهمة أي واحد من المتكلمين ويجب أن يتوافق مع ما يُطلب منه...)(22).

وبتبني هذا المبدأ العام تتيح بلاغات المتكلمين بإجراء تحليل من خلال المغايرة مع المقولات الأربع للفيلسوف (كانت) (الكمية والعلاقة والنوعية والكيفية) (23) تشير الكمية إلى المعلومة التي يجب أن يُسهم بها كل متحدث والعلاقة تلزم أن تكون هذه المعلومة ذات صلة بالموضوع وتفرض

النوعية أن تكون هذه المساهمة صحيحة وأخيراً الكيفية أو الطريقة التي يوصل بها المعلومة. بينما السؤال هو الوسيلة التي من خلالها يستطيع المتكلم زيادة معلوماته حول موضوع ما. يحوي السؤال على وجهين: جانب أمري (طالب المعلومة) والآخر (معرفي . إدراكي) محكوم بالجانب الأول، أي محتوى المعلومة والرغبة في المعرفة، وإذا لم يتعلق الأمر بشخصية بلاغية والذي في حالته تظهر النبرة، والأسلوب، وطريقة حوار متكلّم مُعين. الحوار المسرحي مليء بالأسئلة الكامنة وببلاغات تتضمن الرغبة في المعرفة ولكنها لا تُطرح كأسئلةٍ مباشرةٍ حول الموضوع الحقيقي للنص المكتوب من قبل الكاتب، إنَّ سؤالاً مباشراً ليرما مثل (هل انتهيت من ري مزرعتك) [24] وهو يعني رغبة يرما في أن يبقى زوجها بقربها، تسأله سؤالاً يحملُ عدّة دلالات مبطنة (هل ستبقى في البيت هذه الليلة؟)[25]، وكثيراً ما تجيء الإجابات على أسئلة غير مطروحة. إحدى المشاكل لنظرية (السؤال . الإجابة) هي المتعلقة بمدى صلتها بكمية المعلومات التي فيها، ومدى صلتها بالموضوع، يشير أحد الباحثين (...يجب أن نعتمد الصلة بالموضوع ويجب أن نأخذ في الاعتبار قصد المتكلم، حول المعلومات التي يعرفها في لحظة طرح السؤال ومحتوى ما يُريد معرفته) [26].

في الحوار تتراوح صلة الأسئلة والإجابات بتغير وتفاوت الغرض أو الهدف، لذا يمكن القول إنَّ سؤالاً مهماً في الفصل الأول (نص مسرحية يرما) يمكن أن يكون غير ملائم في الفصل الثاني وغير مسموح به في الفصل الثالث. يمكن للسؤال أن يسعى نحو إثبات للمعلومات المعرفية الأبستمولوجية* كما هي العادة، ولكن قد يستثير سلوكاً أيضاً، في هذه الحالة تكون الإجابة ليست بلاغاً أو إعلاناً لحالةٍ وإنما فعلاً (...فالسؤال مثلهُ في ذلك مثل الهتاف أو التعجب، والأمر والتوسل هي بلاغات سلوكية...غالباً ما يستعمل الحوار المسرحي والتعجب في علاقةٍ لصيقةٍ مع الواقع...) [27]. في سؤال يرما (كيف حال مزرعتكَ؟)[28] وهو يبدو سؤالاً عادياً كما يفهمهُ خوان وعليه يجيب ببلاغٍ سلوكي (أمس كنت أُشذب الأشجار...) [29]، والإجابة لا تعطي المعلومة المطلوبة حول المزروعات، ولكن حول عمل زوجها في هذه الحقول. السؤال الثاني (هل ستبقى؟)[30] نجدهُ أمرٌ معرفي ويستلزم إجابةً مباشرةً. في الفصل الثاني من تراجيديا يرما نجد المتلقي يعرف أن الزوجة يرما تُريد من زوجها ألا يكون مهتماً كثيراً بالمزروعات والماشية وإنما يجب أن يبقى في البيت ذلك المساء، وهذا الذي يعرفهُ المتلقي يعرفهُ أيضاً الزوج الذي يعطي إجابةً غير محددة لما طُلِبَ منهُ أن يبقى بل إنهُ يُجيب أيضاً على التضمينات، ويُعطي هذا التفسير السلوكي حين يؤكد (يجب أن أرعى الماشية . أنتِ تعرفين إنَّ هذا يخصُّ المالك...) [31] تضع يرما نفسها مباشرةً في مواجهة خوان، فاقدةً الصبر والأمل في إنهُ لن يبقى تلكَ الليلةَ، التي هي بحاجةٍ ماسةٍ لها، وتنتظرها طويلاً، ولو تحققت ربما يتغير مجرى حياتها، وهي تعرف حقيقة سؤالها السابق (لا أطلب منك أن تبقى)[32]. من خلال الأسئلة المطروحة يميز الباحث أوجه عدّة لبنية النص اللغوية وكذلك محتواها الدقيق والدوافع التي تتضمنها حيث (...تتحكم المعايير النحوية في التركيب البسيط للسؤال والمحتوى في قيمته المعرفية

والدوافع جميعها هي مجمل البيانات السابقة لصياغة نوعية السؤال...)[33]، وفضلاً عن الدوافع السابقة، تَنجُم التضمينات الأدبية التي دائماً ما تكون حبكية والتي يمكن توسيعها وفقاً لكفاءة وأهلية القارئ أو المتلقي للعرض.

معايير التضمين التخاطبي:

ما طُرِحَ في البحث قد ينطبق على الأسئلة وينطبق أيضاً على صيغ تعبيرية أُخرى. كثيراً ما تتواجد في حوار النص البلاغات الظرفية، والجُمل الدالة على الرغبة أو التمني، والطلبات الخاصة...الخ، بشكل عام كل ما قد يكوّن عملية مزدوجة تتطلب رداً أو تأكيداً أو تنازلاً. ويصبح الحوار أكثر تعقيداً إذ أضيفت إلى الدلالات الخاصة بالاصطلاحات المستعملة في النص، وإذا أُضيفت لها المعاني المضمنة. إنَّ أكثر الأشكال بساطةً هي تلك التي يتبع الحوار فيها الأشكال القياسية للغة ولكن نادراً ما يحدثُ هذا في الحوار النصي المسرحي. فالقراءة الأولى لا تستوفي ولا حتى المعاني التي قد يحتويها العمل المسرحي في مجمله، ولا التي تحتويها الفصول في النص الحواري؛ لأنَّ (...النص مفتوح ينتجهُ القارئ في عملية مشاركة لا مجرد استهلاك، فممارسة القراءة أو المشاهدة هي إسهام في تأليف النص...إننا لا نستهدف تشكيل بُنية النص، بل اقتفاء بنيتهِ الداخلية)[34].

إنَّ المتتبع لأثر التضمين ينبغي عليه إجراء تحليل للنص المسرحي والوصول إلى المعاني اللغوية والقيم الأدبية (...فإذا كانت عبارات عمل نصي خيالي تصلح أن تكوّن أفعالاً، تتناسب مع المعاني الأدبية، فمن الضروري أن يكون لها معنى وتضمين، وإذا كان هناك تبدل في معايير الاستعمال والتردد وأُدخلت عليه علاقات جديدة، بالضرورة ستتولد معاني أُخرى جديدة...)[35].

إنَّ تحليل الحوار والشخصيات في أشكالهِ وفي توزيعه وفي معانيه اللغوية ما هو إلاّ توطئة وتمهيد ضروري لاكتشاف التبدلات التي تُضفي عليهِ المعنى الأدبي. ويمكن ايجاز أهم الشروط والمعايير التخاطبية الآتية:

أولاً: الظروف الأولية. يتم الحوار على أساس المخطط الدلالي للمتكلم أو الأشكال المعنوية، والمتلقي والعلاقات التي تنشأ بينهما.

ثانياً: محتوى البلاغات. إنَّ أفعال الكلام قد تكون لها محتوىً مختلفاً، طلبات، واقتراحات، وتهديدات، الخ، معبراً عنها بصورة مباشرة أو غير مباشرة.

ثالثاً: شروط المتكلمين. رغبة المتكلم في التصريح والطلب والإقناع أو القيام بأي فعلٍ بلاغيٍ آخر بأشكالٍ مباشرة أو غير مباشرة، كل هذه المواقف تتجلى من خلال بلاغات سلوكية ومن الضروري تفسيرها.

رابعاً: شروط في أشكال العلاقات. يمكن تكوين حوارات في مواقف معينة، مواقف إخلاص، ومواقف رفض، أو مواقف السُخرية...الخ. فإنَّ المتحاورين يدرسون الاحتمالات المعينة

ويتفقون مسبقاً، أو في الواقع يتبعون موقفاً يتضح من خلال الاستعمال الذي يؤدونهُ في الحوار، يتوصل المتلقي في النهاية إلى مفاتيح تعينهُ على تفسير النص وحواراتهِ، إذا كان يمتلك الأهلية والكفاءة على تفسير ذلك.

خامساً: المفاهيم الأساسية. تتطابق آراء المتحاورين حول ما يعدّونهُ فعلاً بلاغياً ملموساً.

ولو دَقَّقَ أحدهم، حتى لو كان بشكلٍ غير مباشر فإنَّ الفاعل الآخر يُعلن بأنهُ يفهم البلاغ الموجه إليه بغض النظر عن ما إذا كان يُقرّ بذلك أم لا.

سادساً: شروط المعنى التخاطبي. إنها تطوير للشروط السابقة حيث يُحاول المتكلم أن يضخ للمتلقي معارف المحتوى الحقيقي لبلاغهِ وما يقترحهُ لهُ.

إنَّ من يقوم بالكلام لا يقصر على نفسهِ الترديد كما في حوارات يرما، قد تكون أفعال أو ردود أفعال وتتحول لشيء فعلي في علاقةٍ ما أو السيطرة على خوان أو الخضوع لهُ أو ممكن أن تكون سلطة أو تملق أو تنازل...الخ، إذ يمكن للمحاور مثل يرما أن تتبنى موقف مُحدّد إزاء الأفعال الكلامية لخوان الذي يُعدُّ خصماً لها والتعبير عنها بوسيلة الكلمة أو بوسيلة الصمت الذي هو (...فعلٌ تعبيري صادق في بنيتهِ سلباً أو إيجاباً...) [36].

يستعمل المسرح هذا الحوار عموماً في هذا الجانب لكي يكوّن موضوعاً كحجةٍ ثابتة تتطور كلما تقدمت الأفعال وردودها الإيجابية وهذه صفةٍ في أغلب نصوص لوركا.

يمكن لنظرية الأفعال الكلامية (Speech Acts) أن تسهم ببعض المفاهيم لتوضيح إمكانية الحوار وقيمهِ الحقيقية، من جانب آخر توجد، فضلاً عن الصيغ التي طُرحت سابقاً وذات المميزات اللغوية، بعض الصيغ والأنماط السوسيولوجية للسلوك الحواري التي تتحكم في أدوار التدخل، مثلما هي الحالة التي رسمها لوركا لشخوصهِ يرما وخوان في كل نشاط يؤدى من خلال التعاون والتناوب، عادةً ما توجد أشكال ذات صيغٍ لغوية تتجاوب بصورة قصدية ومحددة لحالات التدخل كما هو في شخصية فكتور الذي يسعى لمعرفة كوامن المتكلمين وسلوكهم التحاوري.

النتائج والاستنتاجات: أولاً: النتائج

- **إنَّ النص كونه مكوناً ثقافياً متغيراً للتفاعل السوسيولوجي، فهو في حدِّ ذاتهِ ظاهرة ثقافية إنسانية واسعة، يمكن للمرء أن يستخلص منها الخلاصة الفكرية والحياتية حول البنية السوسيولوجية للمجتمعات الثقافية.**
- **إنَّ تحليل أي نصٍ مهما يكون أسلوبه وتوجهاته العلمية والفنية فإنهُ يُعدُّ تطوراً ودفعاً في إطار تحليل عام للثقافة الإنسانية وعملية لنموها وتطورها الحضاري.**
- **يرى الباحث أن المحادثة الحوارية في النص، توجد في كل الثقافات لكن الذي يختلف من ثقافة لأُخرى هو اللحظة الحاسمة لفعل الدراما السوسيولوجية وكذلك الأشخاص الفاعلين في العمل الدرامي.**
- **إنَّ سوسيولوجيا المسرح التي تتعامل مع قضايا الواقع الاجتماعي مباشرة تحاول التوفيق بين التطور والفن كمدخل لتشكيل علاقة الإنسان بمجتمعهِ.**

ثانياً: الاستنتاجات

- **كشفت اللغة المستعملة في نص يرما جوانب الصراع وصولاً إلى مُنحنى النهاية من خلال الاعتماد على محورية الألفاظ وتفاعلها مع غيرها كمضمون ومحتوى يحملُ عدّة معانٍ ودلالاتٍ كاشفةً مستويات الصراع بالنسبة للمتلقي.**
- **يدعم الحوار في النص كل الوسائل البنائية للعمل الدرامي محققاً أهدافاً معينة.**
- **يتجاوز الحوار في النص كونه ألفاظاً ليصبح فعلاً من الأفعال المؤثرة على سلوك الشخصيات وتصرفاتها.**
- **الحوارات في النص هي عمليات لها ميزة الأفعال الأخلاقية في حدِّ ذاتها، وهي أفعال حرّة لها محتوى متنوع وأشكال متنوعة.**

ثالثاً: المقترحات:

- **يأمل الباحث أن تكون هناك دراسة تُعنى بتطور البناء الدرامي المسرحي ضمن سوسيولوجية المسرح الحديث ودراسة الواقع الاجتماعي العربي وانعكاساته على الكاتب.**
- **يؤكد الباحث على كتابة بحوث متخصصة بالنقد السوسيولوجي لتوجيه جيلٍ جديدٍ يمتهن هذه الحرفة النقدية.**

مراجع البحث وإحالاته:

1 . عزام, محمد. (2007). التلقي والتأويل , بيان سلطة القارئ في الادب. دمشق, دار ينابيع. ص:23.

2 . غندير, انتوني. (2000). علم الاجتماع مع مدخلات عربية, ط4, ترجمة فايز الصياغ, بيروت , المنظمة العربية للترجمة, مؤسسة الترجمان, ص47.

3 . المصدر نفسه, ص52. وللاستزادة ينظر كتاب (سوسيولوجيا الادب والنقد) الدكتور جميل حمداوي: .http//www. alukah. net/books/files/book. 7011/book/sosiologia. docx

4 . كابان, فيليب وجان فرانسوا دوروتيه (2013) , علم الاجتماع من النظريات الكبرى الى الشؤون اليومية- اعلام وتيارات وتواريخ, ط2, ترجمة اياس حسن,سوريا, دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع, ص21.

5 . الراضي محمد (2014). التفاعل الاجتماعي عند إرفين جوفمان,ط2, الاردن, عالم الكتب الحديث, ص:61

6. Boves, Maria del Carmen (1987) (Semiologia de la obra dramatica) Madrid, Taurus, P121

7 . جبر , يوسف رشيد (2007) – وظيفة التحريض بين سلطة المسرح ومسرح السلطة. مجلة الاكاديمي,كلية الفنون الجميلة, جامعة بغداد,ص 102.

8. Benveneste. E (1977) (Semiologia de la lengua) Mexico. Ed. New Mexico, P186

*- المورفولوجي: هي بناء الكلمة, وهي المادة الأساسية التي يبحثها علم الصرف وهي في الحقيقة اهم الوحدات اللغوية لإنها تشغل اهم مستوى للوحدات الدلالية. يُنظر علم اللغة. دكتور حاتم صالح الضامن,ص57 , وزارة التعليم العالي والبحث العلمي العراقية, جامعة بغداد, 1989.

9. T ,Antonio. (1978) (Teatro y tecnica del analisis teatral) Catedra Madrid, P187

10 . سويبج, صباح عطية (2007) (النص الأدبي المسرحي بين السيمياء ونظرية التلقي) مجلة كلية التربية الأساسية- الجامعة المستنصرية/ العراق, ع 47, ص233

11 . بارت, رولان (2009). (التحليل النصي). ترجمة عبد الكبير الشرقاوي, سوريا, دار التكوين, ص:233

12 . مصدر سابق, Boves, Maria del Carmen (1987) p251

13 . الصائغ, عبد الاله. (2000) (النقد الادبي الحديث وخطاب التنظير) , صنعاء , اليمن, مركز عبادي للدراسات والنشر, ص77

14. Peirce. G. (1980) (Dentro-fuera y presente- ausente en teatro) Madrid, Espasa, p292

15. Lorca, Federico Garcia ,1982 (Yarma) , Madrid, Espasa, Calpe,,p282

16 . (كل حوارات مسرحية يرما في هذا البحث هي ترجمة الباحث عن اللغة الاسبانية)

جبر, يوسف رشيد (2007) ص102, مصدر سابق

17 , Lorca, Federico Garcia (1982) , (Yarma) ,p118

18 . ابو الرضا, سعد (1981) (الكلمة والبناء الدرامي- رؤية تحليلية مقارنة). مصر, دار الفكر العربي, ص283.

19 . عزام, محمد. (2007). ص21. مصدر سابق.

20. Lorca,F. Garcia (1982) ,Yerma,p119

21. Lorca,F. Garcia (1982) ,Yerma,P121

22. Grice. H. P. 1975 (Logic & conversation in syntax and semantics) E. P. Cole. J. L. Morgan, London, P266

23. Olivares,Cesar Oliva. 199 (El Teatro Espanol desde1936). Madrid ,Al Hambra, P381

24. Lorca, F. Gracia (1982) , (Yarma) P121,

25. Lorca, F. Gracia (1982) , (Yarma) P122,

26. Grewendorf. G (1983) (what answer can be given?) Boston, Dordect, p 134

*- الأبستمولوجية: مصطلح استُعمِل لأول مرة من قبل الفيلسوف الاسكوتلندي جيمز فريدريك لوصف فرع من فروع الفلسفة المعنية بطبيعة ونطاق المعرفة, وتفسيرها بإيجاز وكيفية الحصول عليها, وماهي الصلة بينها وبين الحقائق الموجودة حولها, يُنظر. الأصول, دراسة استمولوجية للفكر اللغوي عند العرب للدكتور تمام حسان, مصر, القاهرة.

27. Grewendorf. G (1983) p 134

28. Lorca, F. Gracia (1982) , (Yarma) P119

29. ibid

30. ibid

31. ibid

32. ibid

33. Hinitica. j, (1974) , (questions about questions) , New York university press,NY. p166

34 . بارت, رولان، التحليل النصي, ص:79.

35. Searle. J (1970) , (speech act: an assay in the philosophy language) ,Cambridge university press, UK, p133

36 . الحصناوي, سامي محيبس (2013) (مفهوم الصمت في العرض المسرحي) , مجلة نابو, كلية الفنون الجميلة, جامعة بابل, ع7و 8, ص:125, العراق, بابل.