البناء السردي في نصوص (عبد الحسين ماهود) المسرحية

أ.د. عقيل جعفر الوائلي م.د. علي عبد الامير عباس

جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة (بحث مُستل من رسالة ماجستير)

Narration Structure in the Dramatic Texts of Abd-Alhussein Mahud

Prof. Dr. Aqeel Jaafir Al-Waeli Dr. ali abdulameer abbas

University of Babylon / College of Fine Arts

fine.ali.abd@uobabylon.edu.iq

Abstract

Strengthening of the innovative concepts in the literature and launching them in the arts field, in general, and theater, in particular, is enhancing the chances of occurrence of theatrical text and strongly in the overall literary scene and the appearance of the manifestation of its presence. However, the most prominent feature today is the appearance of that overlap between the races with each other and all manifestations of narrative presence and their visions and concepts. Yet, seeing such overlap among races, all texts, literature and theatre, in particular, is a direct manifestation.

Tackling the concept of narration theory and applying such concepts of significance within the theatrical text structures is not distant from that jostle and texture among all literary races. Launching one of the outstanding names of the Iraqi and Arabic writing is a fruitful experience in dealing with this narrative practice within its textual and theatrical construction in particular.

الملخص

يُعد تعزيز المفاهيم المُستحدثة في الادبيات وتدشينها في مجال الفنون عامةً والمسرح خاصةً له من الخصوصية ما يُعزز من حظوظ تواجد النص المسرحي وبقوة في مُجمل الساحة الادبية ومظهر من تجليات حضوره فيها، ولعل الميزة الابرز اليوم هي ظهور ذلك التداخل فيما بين الاجناس بعضها مع البعض الاخر وما تواجد السرد بكل تجلياته ومنطلقاته ومفاهيمه، الا رؤية لذلك التداخل الجناسي فيما بين الادبيات والنصوص كافةً والمسرح على وجهه الخصوص.

ليس تناول مفهوم السرد بنظريته وتطبيق المفاهيم التي يُعنى به في داخل ابنية النص المسرحي، ببعيد عن ذلك التزاحم والتلاحم فيما بين الاجناس الادبية قاطبةً. وتدشين اسمُ من اعلام الكتابة العراقية والعربية، تجربة غَنَّاء في تناول هذه الممارسة السردية في داخل ابنيته النصة والمسرحية على وجه الخصوص.

الكلمات المفتاحية: السرد، المسرح ، النص، الاستهلال السردي، بنية المكان، بنية الزمان، بنية الحوار ، بنية الشخصية.

الفصل الأول (الاطار المنهجي)

مشكلة البحث

شكّلت حاجة الإنسان أثراً تراكم وبشكلٍ نوعي اتّسم بالتعبير عنه من خلال التمثيل الإبداعي منذ القِدم ومنها حب المعرفة والتطلّع نحو الاطمئنان من الطبيعة التي طالما أخافته بأهوالها معتمداً إيجاد أساليب إبداعية من شأنها تغذية الروح بتأويلات الكُهّان وسرودهم فشكّلت ابتهالاتهم وأدعيتهم وسيطاً بين عالم الغيب (متمثلاً بالأزمنة الماضية والحاضرة والمستقبلية) وعلاقتها بالإنسان وباتت تلك السرود التي يتلونها على أسماع المتعبدين (الأدعية والابتهالات) وسيلة لتحقيق وجودهم ومآربهم في بنية الحياة العقلية والوجدانية والروحية التي يعيشونها " إذ يُعدّ السرد محوراً يدور حوله وجود الإنسان بتمظهرات متداولة تُعبّر عن نظم معرفية وقيمية تمنح الذات تأصلاً في مكانها، وتجذّراً في أزمنة متخالفة حتى وإن بدت مُتشظّية"[1] فبذلك شكّل

(1) حاتم الورفلي: بول ريكور، الهوية والسرد (دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت: 2009) ص78.

السرد بوصفه ضرورة مُلحّة ومهمة منذ القدم فشكّل السرد الدرامي عند البابليين والإغريق والرومان منعطفاً منذ نشأة المسرح، وتجسّد ذلك في (الجوقة) إذ أدّت وظائف وأدوار متعددة (التمثيل لشخصية ما، أو التعليق والتنبّؤ للأحداث، أو المشاركة والتعقيب) احتل السرد في النص المسرحي ومنذ زمن ليس بقريب حيزاً واسعاً فالمسرح يرتكز وبوضوح على دور الراوي ليأخذ أدواراً رئيسة منه ويقوم بسرد أحداث المسرحية على المتلقين وكذلك على دور التعقيب عن تلك الأحداث وشرحها ويكون للسرد دور واضح وجلي في المسرح لصعوبة تقديم مشاهد العنف أو القتل[1] فالوظيفة السردية للجوقة جاءت على أسس التقديم والأداء مباشرةً أمام النظارة واكتفت بالتعقيب ورواية الحدث، وبما أن النص المسرحي خطاب لفظي ذو بُعد لساني قائم على اللغة وكذلك امتلاكه حقيقة تاريخية أو خيالية يمكنه من خلالها تحقيق الجوهر الدرامي، وعليه فالسرد داخل النص المسرحي شكّل حيّزاً بنائياً منذ زمن ليس بالقريب إذ أخذ الراوي أدواراً رئيسة ومهمة في تكوين شكل النص المسرحي لذا بات السرد آلية حكي تنقل للقارئ المادة الحكائية التي تتخذ من المسرحية جنساً لها، ولأن المسرح أكثر الأنواع الأدبية قابليةً لاحتواء أنواع أدبية أخرى بسبب مساحة الحرية المتوافرة فيه وتفاعل عناصر البناء الفني مع الخصائص الفنية للأنواع الأدبية ولأن " خصائص نوع لا تبرز إلاّ بتعارضها مع خصائص أخرى"[2] فقد احتل السرد مساحة داخل الخطاب المسرحي

وتأسيساً على ما تقدّم فإن مشكلة البحث الحالي تتمحور بالاستفهام الآتي:

- ما هو اسلوب وصيغ ابنية السرد في نصوص الكاتب المسرحي العراقي (عبد الحسين ماهود) ؟

أهمية البحث والحاجة إليه

يُعدّ مفهوم السرد من المفاهيم التي تنطق بعلاقات الإنتاج والتي تتبّع الكاتب والقارئ على حدٍّ سواء فهو صورة من زخارف حرية الإبداع واستخدام الخيال والتي تدفع باتّجاه التجسيد أمام الجمهور مباشرةً إذ أنه مفهوم فلسفي يدخل في تكوين النص الأدبي ويُعدّ من مقومات وصف الفنان وإنتاجه. والدراسة التي بصددها تركن إلى مثل هذه التوجهات إذ تحاول رصد السرد في بناء النص المسرحي عند الكاتب (عبد الحسين ماهود).

ويُفيد البحث الدارسين والباحثين والعاملين في مجال الدراسات المسرحية فضلاً عن أهمية البحث المتوخاة في مجال النقد الأدبي.

هدف البحث

التوقّف عند المتغيرات الأساسية التي تُشكّل بِنى السرد في تأسيس شكل النص المسرحي عند نِتاج الكاتب العراقي (عبد الحسين ماهود).

حدود البحث

- الحدود الموضوعية: بِنى السرد في نصوص الكاتب العراقي (عبد الحسين ماهود).
- الحدود المكانية: جمهورية العراق.
- الحدود الزمانية: 1988-2016.

(1) يُنظر: فرديب ميليت وجيرالد بنتلي: فن المسرحية، ترجمة: صدقي حطاب (مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، بيروت- نيويورك: 1966) ص485-487.

(2) عبد الفتاح كليطو: الأدب والغرابة، ط2 (دار الطليعة، بيروت: 1983) ص22.

تحديد مصطلحات البحث

(البنية) لغةً

"بَنَى البَنَّاءُ البِناء بَنْياً وبِناءً وبنى، نَقيضُ الهدم، والبناءُ: المَبنى، والجمع أبنيةٌ، وأبنِياتٌ جمعُ الجمع. والبَنَّاءُ: مُدبِّرُ البُنْيان وصانعه. وبَنَى الشيء- بَنْياً، وبِناءً، وبُنياناً: أقامَ جِدارَه ونحوه. واستُعمل مجازاً في معانٍ كثيرة، تدور حول التأسيس والتنمية"(1).

(البنية) اصطلاحاً

أصل الكلمة مشتق " من الجذر اللاتيني (Struere) الذي يعني البناء أو الطريقة التي يُقام بها مبنى ما من وجهة النظر الفنية المعمارية وبما يؤدي إليه من جمال تشكيلي "(2).

ويعرّف (أنطوني ويلدن) (البناء) بأنه " مجموعة من القوانين التي تحكم سلوك النظام "(3).

ويعرّفها (محمد عناني) بأنها " التنظيم الجمالي للعمل الأدبي تحكمها قوانين تنظم عملها "(4).

أما (رمضان الصباغ) فيُعطي للبناء معنى " الكل المُؤلَّف من الظواهر المتضامنة حيث تكون كل ظاهرة منها تابعة للظواهر الأخرى ومتعلّقة بها والبنية هي ما يكشف عنها التحليل الداخلي لكل منها والعناصر والعلاقات القائمة بينهما ووضعها والنظام الذي يتّخذه ويكشف التحليل عن العلاقات الرئيسة والعلاقات الثانوية وبالتالي يمكن المقارنة بين الأشياء المتعددة في الموضوع "(5).

ويعرفها كتاب (دليل الناقد الأدبي) بأنها " العلاقة التي تسود بين الأجزاء وتحدد النظام الذي تتبعه الأجزاء في ترابطها والقوانين التي تنجم عن هذه العلاقة... "(6).

ويعرّفها (نعمان بوقرة) في (معجم المصطلحات الأساسية) بأنها " مجموعة القوانين التي تحكم سلوك النظام ومكوناته إذ يمكن أن تحل إحداها محل الأخرى "(7).

(البنية) إجرائياً

سيتم تبني تعريف دليل الناقد الأدبي للبنية من أنها (العلاقة التي تسود بين الأجزاء وتحدد النظام الذي تتبعه الأجزاء في ترابطها والقوانين التي تنجم عن تلك العلاقة).

(السرد) لغوياً

السَرْد: "(جودة سياق الحديث)، سَرَدَ الحديث ونحوه يسرُدُه سرداً، إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سرداً ويسرِّده، إذا كان جيد السياق"(8).

(السرد) اصطلاحاً

ويعني " الفعل الذي تنطوي فيه السمة الشاملة لعملية القص وهو كل ما يتعلّق بالقص "(9).

---

(1) ابن منظور: لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير ومحمد أحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلي، المجلد الأول (أ-ج)، باب بنى (دار المعارف، القاهرة: د. ت) ص365.

(2) صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي (مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة: 1980) ص175، نقلاً عن:
Vial, Jeanne: Analyses Structura Les parian et lldeologoues Structura Lists, Toulouse 1969, Trade, B.A. 1973: P. 9.

(3) محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة (دراسة ومعجم إنجليزي- عربي) (مكتبة ناشرون، بيروت: 1996) ص104.

(4) المصدر السابق، ص104.

(5) رمضان الصباغ: العلاقة بن الجمال والأخلاق في مجال الفن، مجلة عالم الفكر، المجلد السابع والعشرون، العدد الأول، يوليو (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت: 1998) ص131.

(6) ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ط2 (المركز الثقافي العربي، بيروت: 2000) ص33.

(7) نعمان بوقرة: المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب (دراسة معجمية) (عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع وجدار للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، عمان: 2009) ص94.

(8) السيد مرتضى السيد الحسيني الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، الجزء الثامن، تحقيق: د. عبد العزيز مطر، ص187.

(9) عبد الله إبراهيم: البناء الفني في رواية الحرب في العراق (دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد: 1988) ص173.

وتعرفه شلوميث ريمون كينان بأنه: " التواصل المستمر الذي من خلاله يبدو الحكي... كمرسلة يتم إرسالها من مرسل الى مرسل إليه.. والسرد ذو طبيعة لفظية... لنقل المرسلة. وبه كشكل لفظي يتميز عن باقي الأشكال الحكائية (الفيلم– الرقص– البانتومايم...)"[1].

وجاء في كتاب (بلاغة السرد النسوي) بأنه " المادة المحكية بمكوناتها الداخلية من الحدث والشخوص والزمان والمكان، وهي مكونات أنتجتها اللغة بكل طاقاتها الواصفة والمحاورة والشارحة والمغلقة"[2].

ويعرفه (مدحت الجيار) بأنه توالي " الكلام الشفاهي أو المكتوب... وهو الحبل الرابط بين أجزاء الكلام ووصلاته وتقنياته"[3].

ويعرّفه (جينيت) بأنه "عرضٌ لحدثٍ أو لمتواليةٍ من الأحداث، حقيقية أو خيالية، عرض بوساطة اللغة وبصفة خاصة بوساطة لغة مكتوبة"[4].

ويعرفه (نعمان بوقرة) على أنه " رواية الحديث متتابع الأجزاء يشد كل منها الآخر شداً في ترابط وتناسق... وهو شرط السرد الجيد"[5].

السردية

هي " العلم الذي يُعنى بمظاهر الخطاب السردي، أسلوباً وبناءً ودلالة "[6].

وهي " الدراسة العلمية للسرود موضوعها هو كل ما يحكى على الإطلاق، أهدافها هي الاستفادة من أنماط السرد المختلفة ونقدها علمياً وكذلك اكتشاف النماذج الأصلية ذات الطابع النمطي لكل النصوص السردية المنجزة والممكن إنجازها"[7].

(السرد) إجرائياً

سيتم تبنّي التعريف الذي جاء في كتاب دلالة السرد النسوي بأنه المادة المحكية بمكوناتها الداخلية من الحدث والشخوص والزمان والمكان وهي مكونات أنتجتها اللغة بكل طاقاتها الواصفة والمحاورة والشارحة والمغلقة.

(النص) لغوياً

" النَّصُّ: رَفعُكَ الشيء. نصَّ الحديثَ يَنصَّهُ نصَّاً: رفعهُ. وكُل ما أُظْهِرَ، فقد نُصَّ. وقال عمرو بن دينار: ما رأيتُ رجلاً أَنَصَّ للحديث مثل الزُهري، أي أَرفعَ لهُ وأَسند. يُقال: نَصَّ الحديث إلى فُلانٍ، أي رفعهُ، وكذلك نَصَصْتُهُ إليه. ونَصَّتِ الظَّبية جيدَها: رَفَعتهُ "[8].

"(نصَّ الحديث) يَنصَّهُ نصَّاً، وكذا نَصَّ (إليه)، إذا (رفعهُ). قال عمرو بن دينار: ما رأيتُ رجلاً أَنَصَّ للحديث مثل الزُهري، أي أَرفعَ لهُ وأَسند، وهو مجاز. وأصلُ النَّصِّ: رَفْعُكَ للشيء "[9].

" النَّصُّ: الإسناد إلى الرئيس الأكبر، والنَّصُّ: التوقيفُ، والنَّصُّ: التعيين على شيء ما، وكل ذلك مجاز، من النَّصِّ بمعنى الرفع والظهور. قلت: ومنهُ أُخذ نَصُّ القرآن والحديث "[1].

(1) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، ط4 (المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت: 2005) ص41.
(2) محمد عبد المطلب، بلاغة السرد النسوى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، (سلسلة كتابات نقدية، القاهرة: 2007) ص16.
(3) مدحت الجيار: السرد الروائي العربي (قراءة في نصوص دالة) (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة: 2008) ص29.
(4) إبراهيم صحراوي: السرد العربي القديم (الأنواع والوظائف والبنيات) (منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر- بيروت: 2008) ص32.
(5) نعمان بوقرة: المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، مصدر سابق، ص118.
(6) جيرار جينيت: حدود السرد ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، ترجمة: عيسى بوحمالة (منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط: 1992) ص71.
(7) عبد الله إبراهيم: السردية العربية (البحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، ط2 (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت: 2000) ص17.
(8) ابن منظور: لسان العرب، المصدر السابق، ص4441.
(9) السيد مرتضى الحسيني الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، الجزء الثامن عشر، تحقيق عبد الكريم الغرباوي، باب نصص، ص 178.

(النص) اصطلاحاً

النص عند (رولان بارت) هو: "نسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة، دون أن يكون ذلك الفعل أصيلاً على الإطلاق"[2]، وهو "السطح الظاهري للنتاج الأدبي، نسيج الكلمات المنظومة في التأليف، والمُنسّقة لغرض شكلاً ثابتاً ووحيداً ما استطاعت..."[3].

يذهب (عبد الملك مرتاض) إلى أن أصل كلمة (النص) هو اشتقاق من اللغة الفرنسية وتعني النسج والنص "كأنّه نسج الكلام الناشئ عن فعل الكتابة التي تُشبه في بعض وجوهها عملية الناسج حين ينسج"[4]، ويعرّفه (سعيد يقطين) بأنه " بنية دلالية تنتجها ذات (فردية) و(جماعية) ضمن بنية نصية منتجة، وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة "[5].

(النص) إجرائياً:

سيتم تبنّي التعريف الوارد في كتاب (آفاق التناصية) من أنه (السطح الظاهري للنتاج الأدبي ونسيج الكلمات المنظومة في التأليف والمُنسّقة ثابتاً لغرض شكل).

الفصل الثاني

ابنية السرد النصية

اولا: بنية الاستهلال السردي

يتحقق اتصال الإنسان بالعالم على شكل تفاعل وهذا التفاعل بطبيعة الحال يتّخذ أساليب مختلفة بحسب المساحة والوسط وكذلك مادة ما بين الوسطين اللذين يتبادلان الفعل ورد الفعل فالصورة التي يعمل النص المسرحي على توظيفها في ذهن المتلقي تتكون من نسيج المفاهيم التي يوظفها النص المسرحي من أجل تصعيد خصائص أجزائه، فالواقع البصري للرؤية الأولية تعمل على محاولة إدراك الموضوع وتفسيره والتنبّؤ بالتطور الذي سيحصل لاحقاً.

يمثّل الاستهلال في النص المسرحي خطوة مهمة فهو بمثابة بوابة القارئ ومن خلاله إلى النص بأكمله فالبداية الاستهلالية تمثل اختزال محطات كثيرة في المبنى الحكائي للنص المسرحي أو امتلاكه على أقل تقديرلتمهيد العبور إلى النص المسرحي والاستهلال يأتي بشكل مكثّف مُختصِراً للأجواء الزمانية والمكانية بشكل جلي ومتناغم مع الإطار العام والذي يرسم من خلاله الشخصيات، ويمثل أيضاً إشارة قوية ومركزية للبنية الدرامية اللاحقة وبه يبرز معنى الشكل للنص المسرحي أو يكاد بالاقتراب من المعنى بهدف تغذية مفاصل النص والتمهيد لتصوّر كلّي لاحق وتكون البداية أو الاستهلال أشبه بالنواة " المخصّبة التي ستتحوّل من خلال العملية الإبداعية إلى جنين، ومن ثمّ إلى كيان..."[6] في المستوى البنائي للنص المسرحي.

ففي الحضارات المعروفة عالمياً ومنها حضارة وادي الرافدين والتي أنتجت أقدم الملاحم الإنسانية وأكثرها صلةً بالبشر والآلهة وهي (ملحمة گلگامش)[*] وهي ذات صياغة أدبية جمعت البُعدين الأسطوري والواقعي لأحد ملوك السومريين القدامى وعلى المستوى البنائي لهذه الملحمة الخالدة فإن القصيدة الشعرية ذات الطابع الملحمي تستمد تسميتها من مطلعها وعلى وجه الخصوص من الشطر الأول من البيت الأول ولهذا عُرفت (ملحمة گلگامش) في الوسط الأدبي بقصيدة " هو الذي رأى كل

---

(1) المصدر السابق، ص180.
(2) رولان بارت: درس السيميولوجيا، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، ط2 (دار توبقال، المغرب: 1986) ص85.
(3) مجموعة باحثين: آفاق التناصية، ترجمة: محمد خضير البقاعي (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة: 1998) ص30.
(4) حسين خمري: نظرية النص (من بنية المعنى إلى سيميائية الدال) (منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر- بيروت: 2007) ص44، نقلاً عن: عبد الملك مرتاض: في نظرية النص الأدبي (مجلة الموقف الأدبي، العدد (201)، دمشق: 1988) ص48.
(5) سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (المركز الثقافي العربي، بيروت: 1989) ص32.
(6) ياسين النصير: الاستهلال (فن البدايات في النص الأدبي) (وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد: 1993) ص11-12.
(*) نص شعري طويل مكتوب بالأكدية البابلية، وموزّع على اثني عشر لوحاً فخارياً، وقد وُجدت الألواح في مكتبة آشور بانيبال تحت أنقاض القصر الملكي بالعاصمة نينوى، ومن أهم الترجمات العربية لهذه الألواح هي ترجمة طه باقر، وترجمة عزيز حداد، وترجمة سامي سعيد الأحمد، أما الترجمات الغربية فهي ترجمة اليكسندر هيديل، وترجمة سبيسر، وترجمة غاردنز، وترجمة ستيفاني دالي.

شيء"[1] وميزة هذا الشطر هو الاستهلال فهو المطلع الذي تبتدئ منه رحلة الملحمة إذ تبدأ القصيدة الشعرية بجملة خبرية لرؤية موضوعية من خلال راوٍ، فجملة الاستهلال تُلخّص صورة من شأنها العمل على توظيف المعنى في نسيج النص فنجدها تواكب مفردات النص الشعري الملحمي وتعمل على الكشف عن عمق معاناة يكابدها جلجامش في مجتمع الملحمة الذي يروي حياة وأعمال (گلگامش) ملك أوروك بطريقة يمتزج فيها التاريخي بالأسطوري والبحث عن الخلود وكذلك تأتي" السطور الأخيرة مُكررة للسطور الأولى ومعلنة اختتام الحدث"[2] فالاستهلال ما هو إلاّ حوافز ورغبات تدفع بالحبكة الدرامية باتجاه النهاية وتأخذ هذه الحوافز والرغبات طرق فنية شتّى فالبداية المسرحية أو الاستهلال يختزل الأجواء المُمسرحة للدخول المتأني إلى سرد حكاية النص المسرحي.

وبعد أن طور (ثسبيس) عروض الديثرامبوس إلى التجسد أخذ المنشدون (الجوقة) يسردون الأحداث أما (ثسبيس) فقد كان يوقف السرد ويعمد إلى أحد أفراد الجوقة بدور هذه الشخصية أو تلك حين يأتي الإنشاد صوب الشخصية وأطلق اليونانيون على هذه الشخصية لقب (هيبو كريثيس) وتعني المُفسّر أو المجيب والذي يدعي دور شخص آخر وكان دور الممثل ينحصر في الإجابة عن بعض الأسئلة التي يلقيها الكورس أو رئيس الكورس وتكون إجابته بمثابة التفسير والتوضيح[3].

فللجوقة مكانة مهمة عند الإغريق ومنهم (أسخيلوس) إذ تكوّنت جوقته المُمسرحة وكما موضح في أدناه[4]:

المسرحية	الجوقة
المستجيرات	مجموعة من العذارى هاربات مع أبيهن (داناؤوس)
الفرس	مجموعة من شيوخ وعظماء فارس
بروميثيوس مقيداً	بنات أوقيانوس المقيمات في كهف عميق في المحيط
أجامنون	شيوخ أرجوس وهم قمة العقل والاتزان فهي تمثل وجدان لشعب أرجوس وضميره
حاملات القرابين	نساء طروادة اللاتي وقعن في الأسر، وهن شديدات الرغبة في الانتقام من الكترا وأورسينيس ومتعاطفات مع كليتمينسترا وإيجيستوس
الصافحات	ربات الانتقام
ألكيستيس	مجموعة من الرجال، وهي مؤيدة لوجهة نظر دمثيوس وتشكل خلفية له
أبناء هرقل	خمسة عشر شيخاً من شيوخ ماراثون وهم يمثلون ضمير أثينا
أندروماخي	من مجموعة بنات فثيا بإقليم تساليا
هيكوبا	النسوة الطروادیات الأسيرات بعد هزيمة جيوش طروادة
الكوكلوبس	الساتوري أتباع ديونيسيوس

أما عند (سوفوكليس) فكانت الجوقة في نصوصه المسرحية وكما مبيّن في أدناه[5]:

المسرحية	الجوقة
أنتيجونا	شيوخ طيبة وحكمائها
أوديب ملكاً	عجائز طيبة المواليات لأوديب
نساء تراخيس	مجموعة من نساء تراخيس
الكترا	نساء المدينة المسنات
فيلوكتيتس	حاشية نيوتبوليموس

(1) فراس السواح: جلجامش ملحمة الرافدين الخالدة، ط2 (دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق: 2002) ص15. وللمزيد يُنظر: ملحمة گلگامش: ترجمة: طه باقر (منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ب. ت) ص95.
(2) فراس السواح: جلجامش ملحمة الرافدين الخالدة، مصدر سابق، ص236.
(3) يُنظر: خزعل الماجدي: المعتقدات الإغريقية (دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن: 2004) ص344، نقلاً عن: لطفي عبد الوهاب يحيى: اليونان، مقدمة في التاريخ الحضاري (دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية: ب ت) ص192.
(4) للمزيد ينظر: شكري عبد الوهاب: أيسخيلوس، سلسلة الموسوعة المسرحية، الكتاب الرابع (مؤسسة زهرة وسيف الدين، دمشق: 2000).
(5) للمزيد يُنظر: شكري عبد الوهاب: سوفوكليس، الموسوعة المسرحية، الكتاب الخامس (فلور للنشر والتوزيع، القاهرة: 2003)

كذلك الحال عند (يوريبيديس)، فجوقة نصوصه المسرحية كانت كالتالي[1]:

المسرحية	الجوقة
ميديا	نساء كورنثه ومتعاطفات مع ميديا
المستجيرات	أمهات الأبطال الذين لقوا مصرعهم أمام أبواب طيبة
أبون	ساء أثينا وحاشية كريوسا
الطروادیات	نساء طروادة، فهن صدى لهيكابي، متعاطفات مع كل من هو طروادي
الكترا	ضمير الأمة وصوت الشعب
الفينيقيات	بعض النسوة الفينيقيات
أورستيس	بنات أرجوس
الباخوسيات	مريدات للإله ديونيسوس

ففي الاحتفالات الدينية الإغريقية (الديونيزوس) وهي بمثابة المقدمات لكتابات أسيخلوس الدرامية فـ"قائد الجوقة لا يقدّم الاحترامات للآلهة (ديونيزوس) ويروي الحكايات عن حياته فحسب ولكنه يدخل في صراع ضد الجوقة"[2] وهذه الصراعات كوّنت لاحقاً المبدأ المسرحي ومنه اشتُقَّ الحوار وبه تنمو ذروة المسرحية لتصل إلى حل، وتُحدث التطهير في نفس المتلقي.

ويُلخّص (محمد حمدي) دور الجوقة في التراجيديا الإغريقية في التالي[3]:

1. توضيح الأحداث والتعليق عليها وتعمل كذلك للتخفيف من حدة التوتر المتصاعد نتيجة الأحداث وهي بذلك تعمل عمل (المُعلّل) للموقف الدرامي وكذلك فإن الأناشيد التي تُنشدها هي مكملة للمشهد وتمنح الهدوء النسبي للمتلقي.
2. تمثل دور المؤدي: تمتلك حوار كأي مؤدي فهي جزء من المسرحية وتلتزم الحياد وبذلك لا تملك إرادة في التغيير وعليه تكون مُشاهد للحدث الدرامي.
3. تعبّر عن الرأي العام: بسبب كونها (المُعلّل) للحدث الدرامي فهي تُثني على الأفعال الطيبة وتذمُّ الفعل الشرير.

ويُعرف الاستهلال السردي قديماً بـ(البرولوج) إذ تبدأ المسرحيات بالمنولوج الذي غالباً ما تُلقيه الشخصية الرئيسة في المسرحيات عند الإغريق والرومان. فمسرحية (ميديا) لـ(سينيكا)[*] تبدأ بالمنولوج الذي تُلقيه الشخصية الرئيسة (ميديا) وهو يُعرف بالبرولوج من السطر الأول وحتى السطر الـ(55) وكما في المخطط التالي الذي أوضحه (عبد المعطي الشعراوي) للتعريف بأجزاء تراجيديا (ميديا)[**]:

أجزاء تراجيديا (ميديا)

السطر	الجزء	الشخصيات
55-1	البرولوج	ميديا
115-56	البارادوس	الكورس
178-116	الفصل الأول	1. ميديا- المربية
300-179		2. كريون- ميديا
379-301	الفاصل الأول	الكورس
430-380	الفصل الثاني	1. ميديا- المربية

(1) للمزيد يُنظر: شكري عبد الوهاب: يوريبيديس، سلسلة الموسوعة المسرحية، الكتاب السادس (فلور للنشر والتوزيع، القاهرة: 2003).
(2) سنيشينا يانوثا: نظرية الدراما، ترجمة: نور الدين فارس (سلسلة ترجمان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد: 2009) ص91.
(3) يُنظر: محمد حمدي إبراهيم: نظرية الدراما الإغريقية (مكتبة لبنان والشركة المصرية العالمية - لونجمان، بيروت- القاهرة: 1994) ص68-70.
(*) سينيكا: ولد عام 4 ق. م، وتوفي عام (65) ميلادية، كان أبوه صاحب بلاغة ومعلماً كبيراً، أما هو فقد بدأ بكتابة مجموعة من الحوارات ذات الطابع الفلسفي والأخلاقي، ثمّ دراسات في الظواهر الطبيعية، وكتب تسع مأساوات مبنية على أسس يونانية، هي (غضب هرقل)، (ميديا)، (الطروادیات)، (فايدرا)، (أجاممنون)، (هرقل)، (الفينيقيات)، (ثيستيس). للمزيد يُنظر: درايدن والشعر المسرحي، إعداد وترجمة وتقديم: مجدي وهبة ومحمد عناني (سلسلة الكلاسيكية الجديدة في المسرح، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة:1982) ص138.
(**) سينكا: ميديا- فايدرا- أجاممنون: ترجمة ودراسة وتقديم: عبد المعطي الشعراوي (مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة: 2002) ص116

559–431 578–560		2. ياسون– ميديا– المربية 3. ميديا– المربية
السطر	**الجزء**	**الشخصيات**
669–579	الفاصل الثاني	الكورس
739–670 848–740	الفصل الثالث	1. المربية (منولوج) 2. المربية (صامتة)– ميديا (منولوج)– الطفلان (صامتان)
878–849	الفاصل الثالث	الكورس
892–879 977–893 1027–978	الخاتمة (الأكسودوس)	1. الكورس– الرسول– المربية 2. ميديا (منولوج) 3. ياسون– ميديا

وفي تراجيديا (فايدرا) لـ(سينكا) فإن هيبوليتوس (ابن الأمازونية أنتيوبي وثسيوس الملك الأسطوري لأثينا) يضطلع بمهمة البرولوج مبتدأً من الأسطر الأولى:

" **يدخل هيبوليتوس ومجموعة من الرفاق هيبوليتوس: هيا (يا رفاق) فلتطوقوا الغابات الظليلة والقمم الشاهقة لجبال أرض كيكروس ولتطلقوا جوالين بقدم سريعة** "[1].

ومستمراً حتى السطر الـ(85) من التراجيديا.

أما في مسرحية (أجاممنون) لـ(سينكا) فيأتي البرولوج على لسان (شبح ثويستيس) ويحتل (65) سطراً الأولى من المسرحية وكما أوضحه (الشعراوي) في كتابه.

أجزاء مسرحية (أجاممنون)[2]

السطر	**الجزء**	**الشخصيات**
56–1	برولوج	شبح ثويستيس
107–57	بارادوس	كورس1
309–108	الفصل الأول	كلوتمنسترا المربية أيجيستوس
السطر	**الجزء**	**الشخصيات**
411–310	الفاصل الأول	كورس1
588–392	الفصل الثاني	يوريبياتيس كلوتمنسترا
658–589	الفاصل الثاني	كورس2
807–659	الفصل الثالث	كاساندرا كورس2 أجاممنون
866–808	الفاصل الثالث	كورس1
1012–867	الخاتمة	الكترا + أورستيس (صامت) ستروفيوس + بيلاديس (صامت) كلوتمنسترا + أيجيستوس كاساندرا

(1) سينكا: (ميديا- فايدرا- أجاممنون)، مصدر سابق ص212.
(2) للمزيد يُنظر: سنيكا (ميديا- فايدرا- أجاممنون)، مصدر سابق، ص304.

يؤكد (فريدريش نيتشه)(*) أن أصل التراجيديا لم يكن سوى الجوقة، وهي أصل الدراما الحقيقية إذ يؤكّد في كتابه (مولد التراجيديا من روح الموسيقى) أن الدراما فن وتنتمي إلى الروح (الديونيسي) نسبة إلى الإله (ديونيسوس) الذي يمثل روح الانطلاق واللهو والغرائز ونفى عنها الروح (الأبوللوني) نسبة إلى الإله (أبولون) الذي يمثل روح العقل والاتزان والتفكير الواعي فالفن وحده في نظر (نيتشه) هو القادر على تحويل ما في الحياة إلى تصورات[1]وبذلك حَرَصَ كتاب التراجيديا في وجود الجوقة كجزء من التراجيديا وكذلك بالمتابعة لمكونات التراجيديا حسب رأي (أرسطو) (القصة، الشخصيات، الفكرة، البيان، الأغنية، المشهد المسرحي) يلاحظ أن وجودها كأحد مكونات التراجيديا متمثلاً بالعنصر الغنائي.

نجد وجود الاستهلال السردي ذا الطابع الدرامي المُمسرح في المشهد الأول من الفصل ذاته في مسرحية وليم شكسبير (مأساة الملك ريتشارد الثالث) إذ يتناول دوق (جلوستر) (ريتشارد) في الاثنان وأربعون بيتاً الأولى سرد مناجاته والتي تمثّل الاستهلال ذلك أنها تركّز على سطوع نجم بطل وسقوطه من خلال محاولة (ريتشارد) دوق (جلوستر) وشقيق الملك (إدوارد الرابع) تولي الحكم بعد وفاة الملك والإقدام على قتل شقيقه (كلارنس) وقتل أقارب الملكة وذلك غاية منه في اعتلاء العرش.

"ريتشارد: الآن انقلب شتاء الأحزان لدينا صيفاً وهاجاً زانته شمس سليل بني
يورك وانقشع غمام الهم المُنذر في أفق الأسرة واندفن بأعماق اليم الزاخر!
الآن تُكلل أغصان النصر حياة الكل لدينا"[2].

ففي هذا الاستهلال يُعطي (ريتشارد) صورة واضحة وجلية لمخيّلة المتلقي بزوال حكم الملك ووصوله إلى العرش في إشارة منه إلى انقشاع الشتاء ومجيء الصيف وكذلك نجد في تكرار كلمة (الآن) دلالة على ذهاب زمن يصفه (ريتشارد) بالعدو ومجيء زمن جديد متمثّلاً باعتلائه العرش على الرغم من أنه كان يُعاني التشوّه الخلقي وكذلك لقتل أخيه (كلارنس) والذي قد يُزاحمه في الحكم فيعمد الدوق في مستهل المسرحية بأن يفضح نفسه لوجود المكائد والكذب والخيانة حتى لأقرب الناس وهو أخيه.

ريتشارد: فلسوف يُزجُّ اليوم بهذا الأخ في سجن لا مهرب منه
مُنصاعاً لنبوءة عرّافة... تحكي عن مقتل ورثة إدوارد
وهو الملك، على أيدي رجلٍ ذي اسمٍ أوّله حرف الجيم!"[3].

كل هذا يزخر به الاستهلال السردي لمسرحية (ريتشارد الثالث) فنبوءة العرّافة التي تنبّأت بقتل الملك على يد شخص يحمل حرف الجيم في أول اسمه. هذا الاستهلال السردي للملك ريتشارد ما هو إلاّ تبصرة لمتلقي الحدث الدرامي المتصاعد لاحقاً من أحداث ستجري تحمل الخيانة والمكيدة في طيّاتها وتحمل المُتلقّي أيضاً بوجود الخيانة ومن أقرب الناس ففي هذا الاستهلال السردي على لسان ريتشارد ما هو إلاّ إطار يضعه الكاتب لصيغة المسرحية لاحقاً وتصاعد الفعل الدرامي وكذلك الكشف عن عمق المعاناة التي يكابدها (ريتشارد) من جرّاء العوق الذي يُعانيه.

ويحتل الاستهلال السردي عنصراً بنائياً مهماً في السرد والذي من خلاله يُشير إلى طريقة الإرسال وهي مهمة أُنيطت بسارد المادة الدرامية وهذه مسألة تم التحدث بها منذ زمن (أرسطو) ويتم الحدث عن طريقين هما العرض أو الإخبار ففي النص المسرحي هي عملية إخبارية أو عملية سرد ولكن ما أن يتحوّل هذا النص إلى أداء يتحرّك باتجاه العرض أي إن القصة هي الخبر وهذا العرض يتميّز بالأداء المُمسرح.

(*) نيتشه (1844- 1900): ولد في ريكن بمقاطعة سكسوني (ألمانيا الشرقية سابقاً)، أهم مؤلفاته (ميلاد المأساة من روح الموسيقى)، و(قضية فاجنر)، و(نيتشه ضد فاجنر)، و(هو ذا الرجل)، و(إنسانية إلى أقصى حد)، و(العلم المرح)، و(الفجر)، و(هكذا تكلم زرادشت). للمزيد يُنظر: فؤاد كامل: أعلام الفكر الفلسفي المعاصر (دار الجيل، بيروت: 1930) ص184-193.

(1) يُنظر: محمد حمدي إبراهيم: نظرية الدراما الإغريقية، مصدر سابق، هامش ص67.

(2) وليم شكسبير: مأساة الملك ريتشارد الثالث، ترجمة: محمد عناني (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة: 2007) ص81.

(3) المصدر السابق، ص83.

ثانيا: بنية المكان

لا يمكن عدُّ المكان في النص المسرحي مكاناً إيحائياً لمكان أصلي أو مجازاً عنه بسبب أن المكان في النص المسرحي هو مكان ذهني ولكن هذه الأمكنة بطبيعة الحال هي أمكنة توحي بذلك الطابع الجغرافي والهندسي بأبعاده فمكان الحدث أو الواقعة ليس هو المكان المنشود في النص المسرحي، لكنه يوحي بطبيعة الحال عن تلك العلاقة بين الحدث والمكان وعليه يأخذ المكان في النص المسرحي ذلك الطابع الجمالي الموظف ضمن سياق الحدث.

وتتخذ الأماكن داخل النص المسرحي أنواعاً منها:

1. الأماكن المغلقة: وهو الأمكنة التي يستطيع كاتب النص المسرحي الإحاطة بها كالأماكن اليومية الحياتية والواقعية.
2. الأماكن المفتوحة: وقد تكون من النوع اليوتوبية(*)وهي أمكنة مفتوحة.

وبسبب حضور المكان والسلطة التي يمارسها داخل النص المسرحي لذلك ذهب بعض الكتّاب إلى " توظيف المكان من أجل إطلاع المتلقي على جماليات هذا المكان وعجائبيته"[1] ففي المكان توظّف عناصر أخرى تجعل من النص المسرحي ساحة رحبة لممارسة سلطتها داخلهُ تكمن وتتضح صورة المكان كالخاطرة تتوالد منه الشخصيات والحدث الدرامي ويأخذ الزمن نصيبه الوافر في عملية نمو الأحداث منذ انطلاقته أو قد يأخذ المكان الطابع المبهم أو تغييب لعنوانه.

فالزمان هو عنصر مكاني في النص المسرحي والمكان هو عنصر زماني في النص كذلك فالمكان يكون مكاناً قديماً ويأخذ الطابع التاريخي عند نقله إلى الزمن الحاضر فبذلك يكون المكان هو عنصر زماني بامتياز وكذلك عند استحضار زمن لحدث قديم فإن نقله من تلك الحقبة إلى حقبة أخرى يكون بذلك قد فقد مكاناً واستحضر (السرديات).

فالمكان مساحة ذات أبعاد هندسية تحكمها قياسات وأحجام وكذلك هو نظام من العلاقات المجرّدة مُستخرج من الأشياء المادية الملموسة فالمكان في النص المسرحي يتشكّل من خلال لغة النص وما تمارسه من دلالات تستقر في ذهن المتلقي وكذلك يعمل الاستهلال السردي الذي بدوره يُعطي ملمحاً تتلقّفه أذهان المتلقي وتعمل على بنائه ذهنياً قبل رؤيته واقعياً وقد يُعطى المكان بوصفه مكاناً زمنياً يرتبط بتاريخ معين. إن الكلمة بوصفها مفتاحاً لأبواب عديدة، ومنها المكان فقد يتم التعرّف على مكان النص المسرحي ليس بالاستهلال فقط بل قد يكون عن طريق كانت النص المسرحي الذي بدوره يُعطي مفاتيح أولية لقارئ النص المسرحي في بناء المكان– مكان النص المسرحي الذي بين يدي القارئ– فمثلاً في مسرحية (التاجر والسمسار) للكاتب العراقي (علي شبيب) يُعلم القارئ ويُطلعه على مكان سير المشهد الأول من الفصل الأول مثلاً فيذكر " فُسحة أمام مسكن مؤقّت. أُقيم في الجانب الخلفي المنفصل، من المخزن الكبير. شبلي الشيخ يظهر من المسكن. يتجوّل في الفسحة منفرداً"[2] هذه الكلمات هي بمثابة بناء لمكان في ذهن المتلقي أي إنه يُعلم القارئ بأن ما سيتم من أحداث ستكون في فسحة أو مكان صغير أمام مسكن وميزة هذا المسكن أنه ليس دائمي بل هو مؤقت أي إن بناؤه وتشييده يدلان على أنه مؤقّت وليس ثابت ويقع أمام هذا المسكن المؤقت مخزن وهذا المخزن بناؤه وتشييده أكبر من المسكن المؤقت أما (شبلي) فهو شخصية من شخصيات النص المسرحي ويوصف بأنه شيخ كبير العمر. هذا الاستهلال السردي من قبل كاتب النص المسرحي ما هو إلاّ تبصرة للقارئ لرسم مكان معيّن من هذه المواصفات التي ذكرها المؤلف لنص مسرحي سيُسرد له لاحقاً أو لوضع الشخوص والأزمنة والحوارات والصراعات القادمة في هذا المكان الذي وصفه المؤلف.

(*) اليوتوبيا: هي المدينة الفاضلة، أو ذات سمة لا تملكها المدن الطبيعية، فقد كتب (السير توماس مور) (اليوتوبيا) عام 1516م عن مجتمع فاضل في جزيرة في جنوب الباسفيك، ومن الخطط المثالية الأخرى (جمهورية أفلاطون) و(نيوأتلانتس) لـ(بيكون) عام 1626م، و(كومونولث أوشينا) عام 1656م لـ(جيمس هارنغتون)، و(المسيحية الجديدة للقديس سايمون) عام 1825، و(المجتمعات التعاونية لكل من فورييه fMc fourier 1772-1837م) و(روبرت أوين 1771-1858م).

(1) صلاح صالح: دراسة المكان الصحراوي في (فساد الأمكنة) (مجلة فصول، العدد 3، مجلد 12، جدة: 1993) ص277.

(2) علي شبيب: التاجر والسمسار (دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد: 2004) ص9.

وكذلك في نص مسرحية (هكذا أفضل يا مروان) للكتاب العراقي (عبد الستار ناصر) يصف المؤلف مكان الحدث فيسرده بالقول:

"صالة في بيت بغدادي بسيط، هنالك تلفزيون في مكان بارز، نافذة تقول إن الدنيا تمطر وثمّة رعود خفيفة بين حين وآخر، وآية قرآنية في جانب من البيت قد يتمكّن المشاهد من قراءة {وَمَا ظَلَمْنَاهُمْ وَلَكِن كَانُواْ أَنفُسَهُمْ يَظْلِمُونَ}[1]. خشبة المسرح مغطّاة بالسجاد، وهناك مدفأة في زاوية منظورة من الديكور مازالت نارها تلتهب، مصباح صغير أحمر يُكسب المكان حالة النوم، سكون، إلاّ ما يسمعه المشاهد من رعود ومطر لا ينقطع طوال مدّة العرض،... أريكة أو أكثر"[2].

إنه سرد استهلالي يأتي على لسان المؤلف ابتداءً لرسم المكان الذي ستتم في أحداث المسرحية فالصالة التي تحتوي على أريكة ما هي إلاّ مكان لاستقبال الضيوف لكنها تتميّز بنكهة بغدادية بسيطة الحال أي إنها ليست مكاناً ذي ترفٍ عالٍ بل جاءت بمستوى بسيط مفروشة بسجادة تُغطّي أرضية هذه الصالة البسيطة التي تحتوي على تلفزيون وكذلك يُعطي لنا الكاتب مكان هذا الجهاز وهو مكان بارز ليس بمستوى الأرض فالكاتب هنا لا يكتفي بسرد المكان بصورة عامة بل يتدخّل في جزئياته ليصف لنا بالسرد أمكنة أخرى غير المكان العام فضلاً عن ذلك يرسم لنا مكان النافذة في هذه الصالة والكاتب هنا في إيضاح لحالة النافذة بالقول إن الدنيا تُمطر وهذا المطر يمكن الاستدلال عليه من خلال عدم تواجد الستارة على النافذة أو إن الستارة قد تكون من النوع الشفاف الذي يمكن من خلالها ملاحظة المطر من قبل المتلقي. كذلك يصف الكاتب في هذا السرد الاستهلالي نوع الإنارة الموجودة داخل هذه الصالة البسيطة وهي إنارة خافتة مصدرها مدفئة في زاوية من زوايا الصالة مازالت نارها تلتهب في إشارة من الكاتب لوجود شخص أو مجموعة أشخاص يعتاشون في هذا البيت البغدادي أي إن هناك نفس إنساني مُعتاش فيه وكذلك من مصادر الإنارة وجود المصباح الأحمر وهو بذلك يُعطي دلالة للزمن أي إن الوقت الذي تُسرد فيه الأحداث اللاحقة يكون وقتها ليلاً وليس نهاراً ومن ذلك حالة السكون في الصالة والبيت عموماً وهو ما يُفسّر عدم إمكانية قراءة الآية القرآنية الموضوعة على جدار الصالة المقابل للمشاهد أو المتلقي وكذلك يُعطي الكاتب للقارئ حالة يعيش معها طوال مدّة النص المسرحي بوجود أصوات الرعد والمطر حتى نهاية المسرحية.

ثالثا: بنية الزمن

يُعدّ الزمن مكوناً أساسياً ومظهراً من مظاهر السرد وعنصراً مهماً في بناء الخطاب السردي فهو الذي يُنظّم الأحداث والشخصيات والأمكنة وتعمل على بلورتها من أجل إعطاء الشكل النهائي للخطاب السردي " وليس إمكاناً أن نفكر في زمن خال من السرد فلا يمكن أن نلغي الزمن من السرد، لأنه يوجد في السرد، وليس السرد هو الذي يوجد في الزمن"[3] فالزمن شرط أساسي من شروط اكتمال البنية السردية[*] وفهم العمل السردي وآليّته مشروط بفهم وجوده في الزمن الذي يُنظّم أحداثه.

يتناسج الزمان من خلال النص المسرحي ليُقيم حفرياته في أذهان المتلقي فاستحضار واقعة حدثت أو تلوح بالأفق (أفق الشخصية المسرحية) لتُسرد على لسان شخصية مسرحية– بناءً على النص المسرحي– ما هو إلاّ تجسيد واقعي وحي للزمن ويتجلّى حضور الزمن في النص المسرحي في مظهرين هما:

(1) سورة النحل، الآية 118

(2) عبد الستار ناصر: مسرحية هكذا أفضل يا مروان، ضمن كتاب يضم ست مسرحيات من فصل واحد باسم (ليلة السحلب) (دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد: 1994) ص7.

(3) حاتم الورفلي: بول ريكور، الهوية والسرد مصدر سابق، ص132.

(*) تناول (بول ريكور) في كتابه (الزمان والسرد) بأجزائه الثلاثة مسألة الزمن في السرد، إذ عُرضت في الجزء الأول الأصناف الكبرى كالنهضة والثورة الفرنسية، وهي أصناف تنتمي بالدرجة الأولى لمجالي التأويل والكتابة. وعُرضت في الجزء الثاني مسألة السرد التخيلي ومشكلة استمرارية البنيات السردية الكبرى، وذلك للوقوف على الأنماط البنيوية للنظرية السردية من خلال اختبار تصوري للإخراج المتزامن لحبكة القصة المحلية والساردة. أما الجزء الثالث فخُصص لإعادة التشكيل، أي كيفية إعادة بنية الحكاية عن طريق إخراج حبكي.

1. الزمن الحاضر.
2. الزمن الغائب، والذي يكون:
   أ. إما زمن ماضي.
   ب. أو زمن مستقبل.

أو بلغة أخرى، للزمن رؤيتان، هما:

أ. رؤية (متيقّنة) في النص المسرحي (يقينية).

ب. رؤية غير يقينية (غير متيقنة) غامضة.

فلكل حدث مسرحي زمن وهذا الزمن مرتبط بمكان، فلا مكان بدون زمن فهو منتجه فأصبح علاقة جدلية قائمة ما بين الزمان والمكان ويرتبط كلاهما بالبيئة التي يستقران بها في آن واحد ورؤية النص المسرحي ما هي إلاّ إعطاء دلالة موضوعية وذاتية في آن واحد للزمن المُعطى أو المُعاش.

يتصل الزمن بالمُنجز الأدبي (النص المسرحي) اتصالاً وثيقاً ومباشراً فهو مهم بالنسبة لعالمه الداخلي (الأحداث والأشخاص) وذو أهمية أيضاً من ناحية ديمومة النص وامتداد أثره بالمستقبل (البقاء أو الاندثار) فلكل نص مسرحي نمط زمني ونمط يختفي به دون آخر ومن ذلك نرى أن (برجسون) أعطى أهمية بالغة إلى الزمن كونه مُعطى من داخل الوجدان البشري أو الشخصي فـ" الزمن مُعطى مباشر من معطيات الوجدان "[1].

وهذا ما يُفسّر بأن طبيعة الشخصية المسرحية هي إحدى الصور التي يتشكل بها الزمن السيكولوجي داخل النص المسرحي ولها الفعالية الأنشط من بين الصور الأخرى كون الشخصية المسرحية شخصية متحررة من أي قيود يمكن أن تُسيطر عليها إلاّ من تأدية الواجب المُناط بها ألا وهو أداء الدور حسب ما تمّت كتابته فهي تعمل– الشخصية المسرحية– على صناعة طابع الحدث المسرحي وهي من تُنسج اللغة بكلماتها وأحرفها وبذلك تكون الشخصية المسرحية هي المحرّك في صناعة الزمن السيكولوجي داخل النص المسرحي وهي أيضاً المسؤولة عن تصاعد ونمو هذا الزمن أو اندثاره واضمحلاله.

يلحظ (أرسطو) أن واحداً من امتيازات السرد على العرض المسرحي هو القدرة على معالجة أكثر من فعل تتزامن مع بعضهما ولكن ينبغي على السرد أن يعالج تلك الأفعال بشكل متسلسل[2] ولكن في مسرحية (أوديب ملكاً)– كما ترى (يمنى العيد)– جاء تسلسل أحداثها مقلوباً لضرورات فنية مردّها قواعد المسرح اليوناني وحدودية الزمان والمكان فيه[3].

وانطلاقاً من مبدأ أن الإنسان هو الذي يُعطي الزمان دلالته الموضوعية والذاتية فالإنسان هو من يعيش الزمن الموضوعي والزمان الذاتي الذي يحدّده مشاعرهُ النفسية وحالته الجسدية[4]لكن الزمن عند (صمويل بيكيت)[*] يمثل حالة من تزايد وحدة أشخاص مسرحياته وعزلتهم ففي مسرحية (نهاية اللعبة) عندما يسأل الخادم (كلاف) عن الوقت فيُجيب سيده (هام) " الساعة هي نفسها كالعادة " ويتأكد السيد (هام) من هذه الحقيقة بنفسه في موضع آخر من المسرحية. وكذلك من مميزات الزمن عنده أن المسرحية ليست لها بداية ولا نهاية ففي مسرحية (في انتظار جودو) يريد (فلاديمير) و(استراغون) أن ينصرفا لكنهما

(1) هانز ميرهوف: الزمن في الأدب، ترجمة: أسعد رزوق (مؤسسة سجل العرب، القاهرة: 1972) ص16.

(2) يُنظر: جيرار جينيت: السرد والوصف، ترجمة: مهند يونس، مجلة الثقافة الأجنبية، (دار الشؤون الثقافية العامة، السنة الثانية عشر، العدد الثاني، بغداد: 1992) ص53-54.

(3) يُنظر: يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ط2 (بيروت: دار الفارابي، 1999) ص80.

(4) يُنظر: كريم زكي حسام الدين: الزمن الدلالي دراسة لغوية لمفهوم الزمان وألفاظه في الثقافة العربية (مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة: 1991) ص16.

(*) صمويل بيكيت: ولد عام 1906 في دبلن، من أهم أعماله المسرحية (في انتظار جودو 1952)، و(نهاية اللعبة 1957)، و(شريط كراب الأخير 1958)، وفي عام 1955 ظهرت ثلاثيته (مولوي 1951، مالوني يموت 1951، مالا يُسمّى 1953) مع (واث 1953)، و(أخيبار ونصوص عن لا شيء 1955)، له علاقة حميمة مع (جيمس جويس). للمزيد يُنظر: ناثان سكوت: بيكيت، تر: مجاهد عبد المنعم، سلسلة أعلام الفكر العالمي، المجموعة الأدبية، ط4 (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت: 1985) ص159-163.

لا يستطيعان لأنهما في زمن الحاضر وكذلك شخصية (كلاف) في مسرحية (نهاية اللعبة) فمنذ انطلاق المسرحية يُعلن بأنه راحل ويؤكد باستمرار حواراته بالرحيل لكن الرحيل لم يقع حتى نهاية المسرحية[1].

ويمكن استجلاء وجود النسق الزمني الموجّه للعمل السردي من خلال حركتين[2]:

1. تتصل الحركة الأولى بموقع السرد من الصيرورة الزمنية التي تتحكم في النص وبنسق ترتيب الأحداث وموقعها في السرد وهي إما:
   أ. سرد استذكاري يتغلغل إلى أحضان الماضي ويتجاوز الحاضر.
   ب. أو سرد استباقي يتجاوز الحاضر ليتغلغل إلى أحضان المستقبل.
2. أما الحركة الثانية فترتبط بوتيرة سرد الأحداث من حيث سرعتها أو بطئها وهي تتمثّل في مظهرين يُسهمان في بناء السرد:
   أ. المظهر الأول يعمل على تسريع السرد واختزاله إما من خلال الخلاصة أو الحذف أو (الفجوة أو الإضمار).
   ب. أما المظهر الثاني فيعمل على تعطيله من خلال المشهد أو الوقفة.

أما الحذف فهو تجنّب هيمنة السرد النمطي، انتقال الراوي بالمتلقي من حدث إلى آخر متخطّياً ما يتطلّبه التسلسل الزمني من تتابع[3] وبذلك تعمل الشخصية على حذف تفاصيل أو اختزالها بغية الوصول إلى الحدث الآخر بسرعة فالحذف ضرب من تسريع الحوادث والتعجيل بمستوى الأحداث بغية الوصول إلى غاية ينشدها. أما الوقفة فهي على نقيض الحذف أو الإضمار وهي تقنية سردية من شأنها أن توقف السرد أو تُبطئه لمدة قصيرة أو تكبح جماحه ليستأنف بعدها حكاية الحوادث على لسان الشخصية وهي تقنية من شأنها إيجاد المزيد من التشويق.

لذا فإن الزمن هو آلية يصنعها الكاتب المسرحي كيفما شاء إزاء المواقف أما الإحساس بالزمن فيكون مرتبطاً بطبيعة الكاتب المسرحي فالكاتب يلجأ إلى البحث عن أفضل الأزمان لعرض المواقف الدرامية ويبدأ الحدث الدرامي المسرحي بالتنامي من أحضان هذا الزمن أو ذاك وآلية عمل التبئير تبدأ انطلاقاً من هذه النقطة نقطة تنامي الحدث من لُب الزمن فإذا كان من يحمل الزمن ويعيشه يستطيع بأن يحيا كل وقته داخل الزمن استطاع بناء بؤرة تستقر عندها الأحداث وتنطلق منها وإذا لم يكن باستطاعته حمل عبء الزمن لم يستطع من إنشاء نقطة تلتقي عندها الأحداث الدراماتيكية.

فإذا ما وضع مؤلف النص المسرحي نصب عينيه مطاردة الزمن في صياغة بناء الحدث الدرامي أتى زمنه المسرحي مُترهّلاً بعض الشيء وفاقداً لمصداقية الحدث وذلك بسبب التلازم والعلاقة الجدلية بين الزمان والمكان. فالزمن يلعب دوراً مهماً وفعّالاً في خبرة المؤلف أو الكاتب المسرحي في ماهيّة الأشياء أو من خلال التأملات التي تصدر عن الكاتب المسرحي نتيجة تجربة قد عاشها أو حادثة مرّت به وهذا يُفسّر بالنتيجة برؤية قد ينتابها نوع من الغموض أو عدم الوضوح بشكل تام إذ إن هذه التجربة سوف تتبلور في دواخل الكاتب وتخرج إلى المتلقي من خلال نصّه المسرحي، متشكّلة بذلك ومتأثرة بمحيطه البيئي وستتّخذ هذه الحادثة شكل أو هيأة طابع الكاتب النفسي وما تُفسّره خلجاته أي الحالة النفسية للكاتب وهذا ما يؤكده (غاستون باشلار)[*] في كتابه (جدلية الزمن) إذ إنه أراد القول بأن الفلسفة النفسية ما هي إلاّ فلسفة زمنية[4].

---

(1) يُنظر: حمادة إبراهيم: عالم صمويل بيكيت (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة: 2006) ص144-145.
(2) يُنظر: المصدر نفسه، ص133.
(3) إبراهيم خليل: في السرد والسرد النسوي (وزارة الثقافة، مطبعة السفير، عمان: 2008) ص24.
(*) باشلار (1884-192): عالم من علماء المعرفة وفلاسفة العلم المنظرين للخيال، ولد في ريف فرنسا، وتوفي في باريس 1962، من أهم مؤلفاته (القيمة الاستقرائية للنسبة 1926)، و(جدل الديمومة 1933)، و(الروح العلمي الجديد 1938)، و(الماء والأحلام 1940، و(الهواء والأحلام 1942)، و(العقلانية المطبقة 1949)، و(الفعالية العقلانية للفيزياء المعاصرة 1951)، و(شاعرية المكان 1958). للمزيد يُنظر: مجموعة مؤلفين: فلسفة العلوم الاجتماعية من 1860-1972، ترجمة: سهيل عثمان وعبد الرزاق الأصفر (منشورات وزارة الثقافة، دمشق: 1994) ص347.
(4) يُنظر: غاستون باشلار: جدلية الزمن، ترجمة: خليل أحمد خليل (دار المطبوعات الجامعية، الجزائر: ب. ت) ص15.

رابعا: بِنية الحوار

يُعدّ الحوار من أهم مكونات بنية النص المسرحي وعنصراً أساسياً لها وهي الأقوال المتبادلة بين شخصيتين أو أكثر يحتويه مكان وزمان معلومين عند المتلقي وهذا الحوار ما هو إلاّ محاكاة أو نسخة مُستعارة لأقوال فعلية تمت إعادة صياغتها لتُناسب هذا الجنس الأدبي دون سواه من الأجناس الأدبية الأخرى.

وفي الدراما القديمة (الإغريقية والرومانية والبابلية والفرعونية) بات هدف الحوار إبراز الشخصية. أما الحوار في المسرحيات الأخلاقية ومسرحيات المعجزات فكان متجهاً نحو جمهور وبذلك يكون كاتب المسرحيات الأخلاقية والمعجزات بدأ يدرك دور الجمهور في تلقي الكلمة والحوار وبدا أكثر اهتماماً به، أما الحوار الدرامي لعصر النهضة متمثلاً بـ(شكسبير) فكان غنياً ومفعماً بكل الجوانب الحياتية وما تمثله تلك الحقبة الزمنية، ويتميز حوار الدراما الرومانسية بالحيوية وبامتلائه بالأحاسيس، وفي دراما اللامعقول فقد الحوار بعض صفاته ووظائفه منطلقين من أن الحوار ليس بقادر على أن يحاكي الحوار الكلاسيكي القديم فصفة الحوار عند (أونسكو) هي كل واحد يتكلم بنفسه ولوحده ويجيب عن أفكاره الخاصة... وسواء قبلت المحاولة المتابعة والتغلغل في محادثة المشارك– المقابل والتجاور معه وتبودلت الردود أم رفضت هذه المحاولة تماماً صار هذا مرة أخرى طريقة غير معقولة وغير منطقية، أما في الدراما المعاصرة فقد بات للحوار دور مهم وفعال في استرجاع الماضي واستحضاره في معطيات الحاضر[1].

بدأ اليونانيون بكتابة المسرحية شعراً وفي القرن الخامس عشر في فلورنسا ظهرت المسرحية الغنائية وكذلك الحال حتى القرن السابع عشر إلى أن جاء الكلاسيكيون وأضافوا إلى المسرحية المونولوج أو المناجاة الشخصية التي كانت الجوقة في المسرحية اليونانية تعوض عنها وبذلك يكون اليونانيين والرومان والكلاسيكيين في القرن السابع عشر استعملوا الشعر وكان شعراً يعتمد على الموقف ويتجه نحو الموضوعية وهي الصفة المميزة للشعر الغنائي الذاتي[2]وبعد ذلك بدأ الشعر يختفي منذ القرن الثامن عشر ليحل النثر بدلاً عنه.

ويتناول (شكري عبد الوهاب) ومن خلال كتابه (وظائف الحوار) مُبيّناً إيّاه كجزء من الآليات المهمة في عمل النص المسرحي وهي[3]:

1. أداة للتخاطب بين الشخصيات ووسيلة للإخبار والتعبير عن تفاصيل الأحداث في النص المكتوب.
2. أداة للكشف عن الشخصيات وكذلك لتطوير ما يدور بينها من صراعات.
3. التعبير عن الشخصية وأبعادها المادية أو الجسمانية والاجتماعية والنفسية والأخلاقية.
4. الكشف عن موضوع المسرحية وفكرتها الأساسية.
5. وسيلة لإشاعة الحياة في طيّات النص.
6. التنبّؤ بما سيؤول إليه مستقبل الأحداث.
7. الوضوح والمباشرة والابتعاد عن الزخرفة والتنميق لإغراء المتتبّع في الاستمرار في تتبّع أحداث النص.
8. أن يأتي الحوار موضوعياً.
9. الابتعاد عن النبرة الخطابية.
10. أن يكون الحوار منطقياً.
11. السير بعقدة المسرحية وتقدّمها وتدرّجها وتسلسلها.

(1) يُنظر: سنيشينا يانوثا: نظرية الدراما، تر: نور الدين فارس (سلسلة ترجمان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد: 2009) ص77.
(2) يُنظر: محمد مندور: الأدب وفنونه، ط2 (دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة: 1980) ص120.
(3) يُنظر: شكري عبد الوهاب: النص المسرحي، ط2 (دار فلور للنشر والتوزيع، الإسكندرية:2001) ص98-99.

12. ضبط إيقاع المسرحية فقدرة الكاتب ودرايته بالخطاب التي يجب أن يزيد فيها بنص الحوار بالسرعة والإبطاء، ويرى (يوجين أونيل) أن صور الحوار أو وقعه في النفوس جزء لا يتجزّأ من بناء مسرحياته إذ يجب أن يكون للكلمات وزن وجرس ومظهر.
13. إثارة الاهتمام واستفزاز المشاعر من خلال خلق المزاج النفسي
14. التحليل والتعليل والإيجاز والتكثيف.
15. " أن يخلق توتراً داخل المُشاهد أو القارئ ويجعله مترقّباً حتى نهاية العمل"[1].

وتلعب الشخصية الدور الأبرز في جنس المونودراما فتأخذ على عاتقها رواية الأحداث ذلك أن المسرحية المونودرامية تتألف من شخصية واحدة فهي من يضطلع بدور السرد وروايته ولعدم وجود شخصيات أخرى تتبادل الحوار كان لزاماً على الشخصية المونودرامية إلى السرد لكن براعة الكاتب تجعله يعمد إلى وسائل وتقنيات من شأنها كسر حالة من الملل التي قد تُصيب المتلقي وترتيب حبكة النص المسرحي وكذلك دفع عجلة الصراع عند الشخصية باتجاه الذروة وخلق حالة من التوتر إذ إن " خلق حالة من التوتر وصياغتها ورفعها وتعميقها وحلها هو الهدف الرئيس لصيغة كاتب المسرحية "[2] ومن هذه الوسائل والتقنيات:

1. وسائل سمعية (الموسيقى، المؤثرات الصوتية الخارجية كالرعد والبرق والمطر، الأصوات الخارجية).
2. وسائل تقنية مسرحية (أقنعة، ملابس، ساعات).
3. الإكسسوار والسينوغرافيا (صور، وسائل، ساعات).
4. تمثيل للآخر المُغيّب، كاستعمال الهاتف بوصفه حضوراً.

وهذه الوسائل والتقنيات من شأنها إعطاء زخم درامي للسرد ففي مسرحية (مساء السلامة أيها الزنوج البيض) للكاتب (محي الدين زنكنة) كان صوت الساعة جزءاً من الإكسسوار إذ جاء بمثابة وسيلة لخلق نوع من التوتر ما بين الشخصية المونودرامية (سوران) والساعة.

سوران: " الساعة ما تزال ترن أرجوك كفّي عن زعيقك الذي أحسّه منشاراً حاداً يقطع أوتار أعصابي"[3].

وكذلك استعمل (زنكنة) الأصوات الخارجية كأصوات السيارات وصوت تساقط المطر فهي مؤثرة في الشخصية المونودرامية بمخاطبتها وكأنها شخص يحاور آخر وكذلك استعمال التقنيات في المسرحية كالهاتف لمعرفة الوقت.

سوران: "يُدير قرص التلفون.. ينبعث صوت أنثوي رقيق عند الإشارة الساعة الرابعة.. وست وأربعون دقيقة.. وثلاث وخمسون ثانية عند الإشارة"[4].

فالحوار هو عملية (أخذ وَرَد) ومراجعة بين الذات والآخر سواء أكان الحوار مباشراً أم غير مباشر فتتحوّل عملية الاتصال بين المتحاورين إلى عملية تواصلية بحكم التفاعل.

خامسا: بنية الشخصية

تلعب الشخصية دوراً أساسياً في بناء النص المسرحي، كونها الركيزة التي تدور حولها أحداث النص فلا وجود لقصة أو حدث من دون تواجد الشخصية فهي " وبغضّ النظر عن الاسم الذي نسميها به (درامية، شخصية، عامل) تُشكّل مخططاً ضرورياً للوصف ويمكن القول إنه ليس ثمّة قصة واحدة في العالم من غير شخصيات"[5] وبدونها يكون السرد شعارات خالية

(1) صبحة أحمد علقم: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية (الرواية الدرامية أنموذجاً) (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان: 2006) ص33.
(2) ستيوارت كريفش: صناعة المسرحية، ترجمة: عبد الله الدباغ (دار المأمون للترجمة، بغداد: 1986) ص37.
(3) محي الدين زنكنة: مساء السلامة أيها الزنوج البيض (مطبوعات الأمانة العامة للثقافة والشباب لمنطقة كردستان: 1985) ص17.
(4) المصدر نفسه، ص39.
(5) رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة: منذر عياشي (مركز الإنماء الحضاري، حلب: 1993) ص64.

من المضمون الإنساني المؤثر في حركة الأحداث ويركز كاتب النص المسرحي على صفاتها الفردية وصفاتها الاجتماعية وتلعب الشخصية دوراً رئيساً في رسوخ النصوص سواء أكانت الشخصية سطحية أم بوصفها شخصية محورية يقوم عليها العنصر السردي، وتكون بمثابة البطل.

لعل من أهم خصائص الشخصية الدرامية لدى كُتّاب النص هو المتابعة أو المعاودة لنموذج إنساني يُساعد الشخصية في رسمه من ذوات إنسانية وجعلها أكثر دقة مما هي عليه وتُنبّه (أرسطو) إلى هذه الخصيصة فكانت دعوته للشعراء الإغريق لجعل شخصياتهم تنحو هذا المضمار " لما كانت المأساة محاكاة لمن هم أفضل منّا، فيجب أن نسلك طريقة الرسامين المهرة الذين إذا أرادوا تصوير الأصل رسموا أشكالاً أجمل"[1] وكذلك هو الحال عند محاكاة أناس يصفهم (أرسطو) بـ(شرسين) أو (جبناء) أو فيهم نقيصة.

فالشخصية عنصر مهم في شبكة العلاقات للمكوّن السردي إذ إنها تعمل على تصوّر المواقع من خلال حركتها داخل المكوّن السردي فهي من يُعطي الإيحاء أمام حركة الزمن وداخل النص المسرحي فتبدو "وكأنها تعيش في كل الأزمان على قدم المساواة ودون أن ينال منها الزمن"[2] فأولى النقد الشكلاني أهمية للشخصية بوصفها عنصراً داخل المتن الحكائي فـ(بروب) ينظر إلى الشخصيات بوصفهم فاعلين في الخرافة وتتمثل بوظائف الحدث ويصنّف (بروب) الشخصيات الأساسية إلى سبعة أصناف في ضوء وظائفها هي[3]:

1. شخصية فعل المعتدي: وتتضمن الإساءة والمعركة والمطاردة.
2. شخصية فعل الواهب: تتضمن وظيفة الواهب الأولى وتسلم الأداة السحرية.
3. شخصية فعل المساعد: تتضمن الرحلة واصطلاح الإساءة والنجدة وإنجاز المهام الصعبة وتغير هيأة البطل.
4. شخصية فعل الأميرة: وهي فرض العلامة واكتشاف البطل المزيف وبدوره يؤدي إلى التعرّف إلى البطل الحقيقي والمعاقبة والزواج.
5. شخصية فعل المُرسل: وهي لحظة الانتقال.
6. شخصية فعل البطل: الانطلاق رد الفعل ويكون إيجابياً على مطالب الواهب والزواج.
7. شخصية فعل البطل المزيف: الانطلاق رد الفعل على مطالب الواهب ويكون رداً سلبياً والدعوى الكاذبة.

فمن خلال أبحاث (بروب) وأبحاث (غريماس) في نقد علم الدلالة معاً تحديد هوية الشخصية في السرد من خلال مجموعة الأفعال التي يؤدونها فالشخصية عند الاثنين تُحدّد من خلال السمات والمظهر الخارجي لها. فضلاً عن أن هوية الشخصية الساردة أو الراوية ليست ملازمة للذات بسبب حقيقتها التي لا تتمتّع باستقلال كامل داخل النص المسرحي وكما يؤكّد (بنفينست) من أن بعض الضمائر التي تُحيل على ما هو ليس بشخصية محددة إنما تُحيل على الحقيقة كما في ضمير الغائب فهو في نظره ليس إلاّ شكلاً لفظياً وظيفته التعبير عن اللاشخصية فالقارئ باستطاعته التدخّل بتصوّراته ونظرته ليقدّم شخصية أخرى لما يراه دون الآخرين وهي ذات النظرة عند (فيليب هامون) الذي يذهب بالشخصية ادراج التركيب الجديد الذي يقوم به القارئ أكثر من تركيب النص لها[4]. أما (رولان بارت) فيرى أن الشخصية السردية هي نتاج عمل تأليفي وتتشكّل ملامح هويتها في النص من خلال الخصائص التي تمتلكها وكذلك الوصف والملامح الخارجية والداخلية، فبناء الملامح الخارجية والداخلية للشخصيات يعمل على جعل الشخصيات الدرامية ككتاب مفتوح وسهل القراءة من قبل المتلقي. ففي المُعطى النظري

(1) أرسطو: فن الشعر، ترجمه وشرحه وحقق نصوصه: عبد الرحمن بدوي (دار الثقافة، بيروت: 1973) ص43.
(2) أدوين موير: بناء الرواية، ترجمة: إبراهيم الصيرفي (الدار المصرية للتأليف والنشر، القاهرة: 1965) ص82.
(3) يُنظر: فلاديمير بروب: مورفولوجية الخرافة، ترجمة وتقديم: إبراهيم الخطيب (الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء: 1986) ص75-84.
(4) يُنظر: حميد لحمداني: بنية النص السردي، ط2 (المركز الثقافي العربي، بيروت: 1993) ص51.

السردي يرفض النقد الأنجلو– سكسوني ربط الشخصية المُتخيّلة بالشخصية الطبيعية[1]فالرواية هي تعبير عن الحياة وليس الحياة نفسها[2]وفي التضاد معه تعكس الشخصية في الرواية الرومانسية غالباً أزمة الروائي نفسه[3]وفي الرواية الواقعية أراد (بلزاك) أن تتماهى شخصياته مع الشخوص الواقعية إلى درجة أنها لن تكون مُتخيّلة[4]وفي النقد البنيوي الشكلي تُدرس الشخصية الروائية بوصفها "وحدة دلالية قابلة للتحليل والوصف أي من حيث دال ومدلول وليس كمُعطى فني وثابت"[5] أما كاتب الدراما المسرحية فيحاول أن يخلق أو يرسم شخصياته "باعتبار أن الدراما التي يكتبها تأتي في صورة رسم حي"[6] وهو بذلك يترك الباب مفتوحاً لرؤية المتلقي مستخرجاً ومستوحياً منها.

فإذا ما تابعنا أنواع الشخصيات من حيث البناء فإنها على نوعين[7]:

1. الشخصية النامية أو المستديرة: وكذلك تسمى بـ(الدرامية) وهي شخصية تعمل على إثارة الدهشة بطريقة يقتنع بها المتلقي ومن ميزاتها أيضاً أنها شخصية تعمل على إيجاد التكامل في إعطاء صورتها ولا تلتزم الثبات فهي في حركة دؤوبة تنمو لتتوسّع وتنتشر في أفق الحدث الدرامي وتعمل على جعل أحداث القصة المسرحية تدور حولها من خلال امتلاكها لأبعاد تمكّنها من جعل هذه الشخصية دون سواها كنقطة ارتكاز في دائرة الحدث الدرامي أما تواجدها داخل النص المسرحي، فقد تكون متفرّدة فيه أو تشاركها شخصية أخرى تمتلك ذات المواصفات أو اثنتين تتشاطران معها بالصفات في النص الواحد من خلال السرد الذي يكشف عن أغوار هذه الشخصية من خلال سير الأحداث داخل النص المسرحي.

والشخصية الرئيسة في النص المسرحي هي شخصية البطل وهي الشخصية التي تدور حولها المحاور وهو (البطل) خالق الصراع المسرحي الذي يدفع عجلة الحدث باتجاه التطور.

ومن السمات البارزة للشخصية الرئيسة هي أن تكون[8]:

أ. سلبية: كما هو الحال مع (عُطيل).

ب. إيجابية: كما هو الحال مع (اياجو) الذي يحمل العداء والكره لـ(عُطيل) ويريد الانتقام منه.

ج. لا تتحوّل الشخصية المحورية من حل إلى حال أي لا تتغير من دوافعها الكامنة وفي حالة (اياجو) فإنه بلا قلب ولا يعرف الرحمة بل هو شخصية عدوانية.

فالشخصية المحورية هي شخصية ثابتة وليست متحولة من شخصية أخرى فهنالك أيضاً خصوم لهذه الشخصية المحورية فتتعارض معها وتقف ضدّها وتدخل في صراع.

والمسرحية التعبيرية أو المدرسة التعبيرية تستند على شخصية رئيسة وتُعدّ هي المحور في النص المسرحي كشخصية (الغريب) عند (سترندبيرج) فهي شخصية رئيسة تُدمن الشراب وتعادي الكنيسة ويمكن التعرّف لهذه الشخصية عن طريق حوار الشخصيات الأخرى في النص المسرحي ولأن وظيفة الشخصية في المدرسة التعبيرية هو التعبير عن شريحة اجتماعية وهمومهم، لا عن شخصية معيّنة لذلك جاءت شخصياتها بأسماء رمزية مثل (الرجل، المرأة، الشرطي، الملك).

وكذلك شخصية (فوتسيك) لـ(بوشنر) فهو الشخصية المحورية وكذلك الضحية إذ يُصبح فأراً فيُقيم الطبيب تجاربه المختبرية عليه وكذلك الضابط يتسلط على فوتسيك من خلال قوته العسكرية وتظهر الشخصية المحورية ممسوخة كالدمية

(1) إ. م. فوستر: أركان الرواية، ترجمة: موسى عاصي (جروس برس، لبنان: 1981) ص49.
(2) يُنظر: بيرسي لوبوك: صنعة الرواية، ترجمة: عبد الستار جواد، ط2 (دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان: 2000) ص216.
(3) يُنظر: طه وادي: صورة المرأة في الرواية المعاصرة، ط3 (دار المعارف، القاهرة: 1984) ص48.
(4) يُنظر: بيير شارتيه: مدخل إلى نظريات الرواية، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي (دار توبقال للنشر، الدار البيضاء: 2001) ص126.
(5) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء: 1990) ص213.
(6) فرانشيسكو رويث رامون: تاريخ المسرح الأسباني منذ بدايته وحتى 1900، تر: السيد عبد الظاهر، المجلد الأول، العدد (291) (المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة: 2002، ص159.
(7) يُنظر: أ. م. فوستر: أركان القصة، ترجمة: كمال عيد (دار الكرنك، القاهرة: 1960) ص83.
(8) يُنظر: شكري عبد الوهاب: النص المسرحي، مصدر سابق، ص83.

ليعكس للمتلقي العجز الذي ينتاب الإنسان إزاء عدم القدرة على مقارعة الظالمين أو بأقل تقدير التعبير عنه وبذلك تكون شخصية البطل في النص المسرحي التعبيري هي من يُسيطر على مُجريات الأحداث من خلال الضمير (أنا) الذي يتطابق مع ذات المؤلف[1].

وفي مسرحية (السلطان الحائر) لـ(توفيق الحكيم) تَعدّ إخلاص فخري في كتابها أن " الشخصيات في السلطان الحائر من ذلك النوع الذي يُطلق عليه شخصيات نامية أو ديناميكية"[2] ولكن ترجع لتستدرك أنها في نهاية المسرحية مختلفة تماماً عمّا كانت عليه في بداية المسرحية إذ إن هذا الاختلاف يتم بالتدريج مع الأحداث، وفي نهاية المسرحية نجدها مضادّة لما كانت عليه في البداية.

فالشخصية الرئيسة تتمثل في السلطان والقاضي والوزير فأمّا شخصية السلطان فتمتاز بالعدل والحكمة واحترام القانون والذكاء ورحابة الصدر وشخصية الوزير شخصية تتجاهل القانون وتتهرّب منه أما القاضي فشخصيته تجمع بين موقفين هو تمسّكه ببيع السلطان وعتقه وكذلك الإصرار على بيع السلطان في المزاد العلني.

وفي مسرحية (الفيل يا ملك الزمان) يظهر (زكريا) شخصية رئيسة في النص فهو شخصية ثورية في الطموح والأفكار نابع من طموح عامة الشعب من خلال محبتهم له واعتزازهم بشخصيته البسيطة الكادحة ذا الملابس الرثّة فهو يمثل حالة الفقر التي يعتاش عليها كثير من عامة الشعب الذي يخذله في نهاية المطاف فشخصية (زكريا) هي شخصية محورية ذات دائرة واسعة من العلاقات فهو من يحرّض الشعب للخروج من حالة لفقر والقهر بالمواجهة ضد السلطة[3].

وفي مسرحية (المهرّج) لـ(محمد الماغوط) تتصدر شخصية المهرّج المحور الرئيس لشخصيات النص المسرحي فهي تتسم بالاحتجاج والرفض، وتُعاني أزمة روحية وذهنية وتصوّر الواقع بطريقة السخرية والتهكّم كما أنها غير قادرة على اتخاذ أي قرار بفعل تأثير السلطة إذ كانت الشخصية تنتمي إلى فرقة تجمع المال وتُعاني الشخصية المحورية من الجوع والمرض والتشرّد متّخذةً من المشاهد التمثيلية وسيلة للتعبير عن أزمتها من خلال عملية التقمّص للشخصيات التاريخية[4].

2. السطحية (المسطّحة): وهي الشخصية التي يمكن أن يُطلق عليها اسم الشخصية الظلّية أي إنها لا تتواجد على مسرح الأحداث إلاّ بوجود شخصية رئيسة ولا تتحرك إلاّ بتحرّك الشخصية الرئيسة ويلتزم هذا النوع من الشخصيات محوراً واحداً على طول مساحة البنية السردية فهي إذن لا تمتلك عمقاً درامياً كما هو الحال في الشخصية الرئيسة أو المحورية للأحداث وتعمل هذه الشخصية على لعب دور الموازنة في عرض الحدث الدرامي إذ إنها غير قادرة على عرض أفكارها أو وجهات النظر التي تمتلكها إلاّ وفق رؤية محورية تمتاز شخصية البطل باحتوائها وامتلاكها وهي بذلك تكون مصدر لدعم وجهة نظر الشخصية الرئيسة أو المحورية وتعمل على إنضاج تجربتها ولا تتعرّض لكشف أغوار الشخصية الرئيسة وأفكارها ولكنها تكتفي برسم الملامح الخارجية للشخصية البطلة بما يخدم الحدث الدرامي المسرحي، ولا عجب أنها تعمل على إعطاء الشخصية البطلة صورة البطولة إذ إنها لا تظهر ولا تتحدّث إلاّ معه وبإشارة منه، وتسمّى أيضاً بالشخصية النمطية فهي تدور حول فكرة واحدة ولا تمتلك عمقاً أو ذلك التحوّل الذي تمتلكه الشخصية النامية وهي تبقى على وتيرة واحدة طوال سير الحدث السردي[5].

(1) يُنظر: دريني خشبة: أشهر المذاهب المسرحية، دريني خشبة: أشهر المذاهب المسرحية، ط2 (الدار المصرية اللبنانية، القاهرة: 2004). ص212-213.
(2) إخلاص فخري عمارة: في فن الحكي (مكتبة الآداب، القاهرة: 2004) ص271.
(3) سعد الله ونوس: الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر (دار الآداب اللبنانية، بيروت: 1978) ص14-16.
(4) يُنظر: محمد الماغوط: مسرحية المهرّج، ضمن ديوان محمد الماغوط، ط3 (دار العودة، بيروت: 1981) ص499.
(5) يُنظر: قيس كاظم الجنابي: ثلاثية الراووق دراسة في الأدب الروائي عند عبد الخالق الركابي (دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد: 2000) ص107.

الفصل الثالث (إجراءات البحث)

أولاً: مجتمع البحث

يشتمل مجتمع البحث على (39) (*) نصاً مسرحياً كُتبت بقلم الكاتب (عبد الحسين ماهود) مُشكّلة بذلك مجتمع البحث الحالي.

الجدول (1) مجتمع البحث

ت	اسم المسرحية	صنفها	تأريخ النشر
1	لعبة الدومينو	فصحى	1988/12/12-10
2	معا سنقتل الخرتيت	=	آذار/1988
3	ياغو صانع الأمواج	مونودراما	حزيران/1996
4	الرجل بلا كنغر	فصحى	تموز/1996
5	مملكة الاسرّة	=	أيلول/1996
6	اغضب بلا هراوة	=	آب- أيلول/1997
7	هل أنا احلم ؟	=	أيلول/1997
8	فأس من اللازورد	مونودراما	شباط/1998
9	ايشوبا	فصحى	نيسان/2001/1998
10	أفواه	=	أب/1998
11	حان وقت الكبسولة	=	6-7/أيلول/1998
12	الضجيج	مونودراما	مايس/1999
13	من يشتري عسلي ؟	فصحى	حزيران/1999
14	لمن الخريف ؟	=	1999/11/11-10
15	لانكستر	شعبية	1999
16	النخيل لا يرتقي المدارج	فصحى	2000/1-99/12
17	نزاهة	شعبية	آذار/2000
18	حافات الليل والجنون	فصحى	تموز/2000
19	حكمة جزار	مونودراما	آب/2000
20	لون السماء	فصحى	حزيران/2001
21	رجل بمئذنة	=	تموز/2001
22	الحلية	=	2001
23	أل (فيما بعد)	مونودراما	تموز/2002
24	الجياد	=	2002
25	احنه بيا جنة	شعبية	2004/2000
26	الرماد	فصحى	شباط/2005
27	عكاز	فصحى	شباط/2007
28	مساكن مؤقتة	=	حزيران/2007
29	مصباح النوم	مونودراما	تشرين1/2007
30	نافذة وباب	=	نيسان/2008

(*) تم تحديد وجمع كافة النصوص المسرحية المتعلقة بالكاتب (عبد الحسين ماهود) عن طريق الاتصال هاتفياً بشخصه الكريم وتم تزويد البحث بكافة المعلومات اللازمة من حيثيات الجدول السابق (اسم المسرحية ، صنفها ، تأريخ النشر) ومن حيث النصوص المسرحية التي كتبت بأنامله العراقية الخالصة.

31	البرتقالة	شعبية	أيلول/2008
32	كابوتين	=	تشرين2/2008
33	مارتن	=	كانون1/2008
34	صندوق الحلوى	مسرحية للشباب	كانون1|2009
35	النهار الحادي والاربعون	مونودراما	نيسان–ايار2010
36	كلام الام	اطفال	2010
37	حال سبيل	شعبية	كانون2|2011
38	نحو الطمر الصحي	فصحى	
39	مسج	فصحى	

عينة البحث: تم الاعتماد في اختيار عينته على (الطريقة القصدية) وعلى ذلك فقد اشتملت عينة البحث المختارة على انموذج نص مسرحية (إيشوبا) مُشكلة بذلك عينة البحث الحالي وللأسباب التالية:

1. يُشكل نص المسرحية المختارة بناء سردي.
2. ان انموذج العينة المختارة مثل حقبة زمنية تحمل طابعاً تاريخياً مما حدا بالنص صوب سرد الاحداث.

منهج البحث: تم اعتماد منهج (التحليلي الوصفي) لتحليل أنموذج عينة البحث بوصفه المنهج الذي يتلاءم مع ما يرمي إليه البحث الحالي.

تحليل انموذج العينة

تحليل نص مسرحية (إيشوبا)(*)

1. **اسم المسرحية:** إيشوبا.
2. **المؤلف:** عبد الحسين ماهود.
3. **تاريخ النشر:** 2001.
4. **شخصيات المسرحية:** سبع شخصيات وهم:

- الكاهن: كاهن معبد مارتو في زابو.
- زابو: ملك زابو.
- نينابي: ملك نيناب.
- شينابي: ملك شيناب.
- إيميش: موسيقي.
- إيشوبا: كاهنة وابنة ملك نيناب.
- كازالو: ملك كازالو.

بنية الاستهلال السردي:

يُعدّ المشهد الاستهلالي في نص مسرحية إيشوبا الذي يتم التعرّف من خلاله على المكان الذي تدور فيه الأحداث، وقبلها يطلعنا الكاتب على أسماء مدن (زابو، نيناب، شيناب، كازالو) وهذه المدن هي أسماء افتراضية لمدينة تقع بالقرب من هذه المدن وهي (أرض سومر)، والمتلقي يعلم جيداً أن سومر هي إحدى حضارات وادي الرافدين فوصف المكان واختصاره جاء على لسان الكاتب منذ بداية النص المسرحي.

(*) عبد الحسين ماهود: إيشوبا (دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2001).

"زابو، نيناب، شيناب، كازالو.. مدن تقع خارج أسوار سومر، افترضنا أن لها ملوكاً يسمون بأسمائها وتخيلنا أحداثاً تقع فيها لا علاقة لها بتاريخها"[1].

ونجد أن رسم الصورة الدرامية والتنبّؤ بالتطور الدراماتيكي لما ستؤول إليه أحداث النص قد احتل مرتبة متقدمة من بين الوحدات المؤسسة للسرد.

" زابو: أي زمن محكوم بالقوة، لا نصون فيه منزلتنا بسوى الدم؟

سنغيّر بالدم مسيرة الزمن.. سنستأصل سلالة كازالو ونمحو موقعها من سطح الأرض. لنُعدَّ جيشاً لجُباً بألوف من الرجال ومئات من السفن الزاحفة غرب البحر، مستثمرين وشائج القربى بيننا، تلك التي تأنف التخاذل وتمجّد الاستبسال، مقتحمين على بركة مارتو سور كازالو الذي أحاطه حول معبد مارتو.. فنستعيد المعبد ونحرر من الأسر إيشوبا"(2).

من الواضح في هذا الحوار أن (زابو) يريد الحرب وتحرير الأرض المغتصبة من أعدائه فصورة البنية الدرامية اللاحقة التي من شأنها الإمساك بخيوط المسرحية منذ انطلاقة النص المسرحي جاءت لتحتل مرتبة متقدمة من بين الفئات ومن حيث فئة الاستهلال السردي لنص (إيشوبا).

"الكاهن: في مُفتتح الجلسة نبتهل لمارتو. نفتّش عن علّة الشرور في غيره لا فيه. من انتهك حرمة معبد مارتو في الأرض المحتلة نيناب؟.. كازالو الذي غيّر معالم المعبد بما يجعله خاضعاً لرغباته، والذي اتّخذ من كاهنته إيشوبا سبية"[3].

نجد في هذا الحوار عدّة أمور أسهمت في إغناء الفئات الفرعية للاستهلال السردي للنص المسرحي وهي:

1. وصف للزمن، فكاهن المعبد يُعلم المتلقي أن هنالك معبد انتُهكت حُرمته وموقع هذا المعبد هو أرض محتلة من الملك (نيناب).
2. رسم نسيج من المفاهيم في ذهن المتلقي، كون ما جاء به الكاهن معلومات ترد إلى المتلقي لأول مرة مما تعمل على تشكّل النسيج.
3. رسم صورة البنية الدرامية اللاحقة، فالكاهن يدّعي أن هناك من انتهك حرمة المعبد المقدّس لديه وهو السلطة العليا في المجتمع القديم والذي دنّس المعبد هو (كازالو) ويجب الانتقام من شخصه.
4. احتل هذا الحوار من حيث المساحة شيء من الكبر.
5. احتل هذا الحوار مع الحوار الذي يليه في نص المسرحية وهو حوار (زابو):

"زابو: أي زمن محكوم بالقوة، لا نصون فيه منزلتنا بسوى الدم؟

احتلا معاً حواراً لشخصيتين في نص المسرحية وفي المشهد الأول الذي سيأتي بوصفه مشهداً استهلالياً وكذلك جاء في مراتب متقدمة كالحوار الذي جمع (زابو مع شينابي والكاهن).

"زابو: ولماذا ابنتي بالذات؟

شينابي: لا.. لا تصلح مايا لمثل هذه الميتة.

الكاهن: أيتحدّى فانٍ أمر ربّه؟!"[4].

(1) إيشوبا، ص69.
(2) إيشوبا، ص70.
(3) إيشوبا، ص70.
(4) إيشوبا، ص71.

فهذه الحوارات مجتمعة كوّنت فكرة عند المتلقي بأن أمر ربهم مطاع ولا وجود لمن يتحدّى أو يرفض أو يطعن بإرادة ربهم وجاءت كذلك كاختزال للمبنى الحكائي وهي حوارات قصيرة.

"**زابو: طاولة مستديرة**"[1].

أما حوار (زابو) الذي يلي الحوار الأول لنص المسرحية فهو ما جاء مختصراً به للزمن وبذات الوقت يرسم مفاهيم في ذهن المتلقي ويحتل حواراً مطوّلاً:

"**زابو: سنغيّر بالدم مسيرة الزمن.. سنستأصل سلالة كازالو ونمحو موقعها من سطح الأرض. لنُعدَّ جيشاً لجُباً بألوف من الرجال ومئات من السفن الزاحفة غرب البحر، مستثمرين وشائج القربى بيننا، تلك التي تأنف التخاذل وتمجّد الاستبسال، مقتحمين على بركة مارتو سور كازالو الذي أحاطه حول معبد مارتو.. فنستعيد المعبد ونحرر من الأسر إيشوبا**"[2].

فهذا الحوار لـ(زابو) يمثل زمناً سيأتي لاحقاً من شأنه تحقيق ما يصبو إليه من تحرير المعبد و(إيشوبا) من الأسر.

وقد وجِد من خلال الفئات الفرعية لمحور الاستهلال السردي مرتبة متقدمة لما جاء به المكان من وصف واختصار له على لسان الكاتب وذلك من خلال محاكاة ذهن المتلقي بمفاهيم تجلّت له في النص المسرحي من خلال حوارات نالت شيئاً مطولاً وهي سمة مميزة لنص مسرحية (إيشوبا)

بنية المكان:

أما المكان فنجده في هذا النص المسرحي ساحة لمزاولة الحوار المسرحي ونشاطه من صراعات وأحداث واحتل بذلك مرتبة الصدارة بعدما جاء مكان النص واقعياً.

"**الكاهن: إنه يطلب أن يُراق على مذبحه دم بشري**"[3].

فالمذبح هنا مكان واقعي كمُتجلّي وحاضر في الواقع المُعاش لدى المتلقي وكذلك نجد المكان الواقعي في حوار الكاهن:

"**الكاهن: في مُفتتح الجلسة نبتهل لمارتو. نفتّش عن علّة الشرور في غيره لا فيه. من انتهك حرمة معبد مارتو في الأرض المحتلة نيناب...؟**"[4].

فإشارة الكاهن إلى معبد (مارتو) في هذا الحوار هي إحالة لمكان واقعي ويمكن أن نجد الأمكنة الواقعية في النص المسرحي بالآتي:

1. مدن (زابو، نيناب، شيناب، كازالو).
2. معبد مارتو.
3. مذبح معبد مارتو.
4. البلاط الملكي.
5. جهة البحر الشرقية– فسطاط نينابي.
6. جبهة البحر الشرقية.
7. مدينة سومر.

(1) إيشوبا، ص70.
(2) إيشوبا، ص70.
(3) إيشوبا، ص71.
(4) إيشوبا، ص70.

إن هذه الأمكنة الواقعة احتلت المرتبة الثانية من حيث تواجدها في النص فللمكان في هذا النص طابع خاص فيما أسبغه الكاتب من صفات على حياة المدينة المحتلة بجوانبها المتعددة (معبد مارتو، مذبح معبد مارتو، جبهة البحر وجهته الشرقية).

بنية الزمن:

كان واضحاً لقارئ النص المسرحي أن يكون زمن خطاب هذا النص هو زمن حكائي يروي قصة حدثت في زمنٍ ماضٍ لينقلها الآن في زمننا الحاضر عبر زمن خطابي، وكذلك كانت الإحالة من الزمن الخارجي على زمن القصة مُتجلياً بوضوح عندما جيء بجثة (مايا) التي قُتلت لإراقة دمها على المذبح فهذا الفعل هو فعل حدث في زمنٍ ماضٍ، وحضور جثتها إلى مذبح المعبد ما هو إلاّ حضور في الزمن الحاضر إذ يقول (زابو) بعد أن أُحضرت الجثة:

"**زابو: [في خشوع] مارتو العظيم!.. لما كان دم مايا ملائماً للتقديم إليك.. أرجو أن تُكرم وجهي بقبوله. وبحق هذا الدم الذي أرقته الساعة على مذبحك المقدّس خُذ بيدي حتى أحطّم أسوار كازالو. لازمني دوماً واجعل رمحي صائباً كي أبذل لك المزيد من الضحايا. سأعيش على وفاق معك، بكل ما امتلكه من سذاجة أمام جبروتك، سأمنحك ما تستحقه من الشرف ساعياً لصون جمالك القدسي. ألهمني أيها الرب إيماناً بروحك الأزلي، الذي يسمع ويرى ويصغي لكل ما أفعله**"[1].

فـ(إيشوبا) وهي أسيرة (معبد مارتو) وهو مُحتل من قبل الغُزاة، ويريدون تحرير الأرض والأسرى ولا طريق إلاّ الدم (المعركة) وإن إشارة كاهن المعبد أن لا تحرير إلاّ بإراقة دم بشري على مذبح الإله (مارتو) كدلالة إلى الحدث الذي سيقع بعد زمن قصير بإراقة دم (مايا) بنت (زابو) كثمن للعرش وصولجانه لكن هذا الرأي لا يناسب (شينابي) وهو زوج (مايا) إذ يُعارض رأي الكاهن في ذبح زوجته وابنة الملك مما يدفع بوتيرة الحدث نحو الإسراع وما هذا الإسراع بوتيرة الأحداث إلاّ الحرب بعد أن قُدّمت (مايا) عند المذبح وتم إراقة دمها أمام أنظار أبيها (زابو).

"**شينابي: [يكرع قدحاً من الخمر] أمن أجل معبد مارتو وجب عليّ أن أحارب، مع أنه أفقدني المرأة الوحيدة التي لم أحصل عليها كغنيمة حرب. كلا.. ما أفقدني إياها مشورة باطلة لكاهن فاسق. لكنني لن أنضوي على مضض تحت قيادة واهم بالنصر، برغم شلل إرادته. لقد وهبني مارتو قدرة أن أرتقي ببطولتي إلى مصاف العظماء، لكنه لم يحجب رغبتي في التمرّد على زابو..**"[2].

هذا الحوار الطويل لـ(شينابي) ما هو إلاّ تجاوز لحاضر الحدث الدرامي وهو ذبح (مايا) وفي الوقت نفسه يُعبّر عن سرد استذكاري لقدسية الرب (مارتو) عند (شينابي) وما كان لذبحها إلاّ إيماناً من والدها (زابو) بقدسية الرب (مارتو) الذي يرى ويسمع ويُصغي لكل فعل وهذا الفعل هو إشارة إلى الذبح.

إن عزف (إيميش) لمقطوعة موسيقية تحمل الطابع الجنائزي ما هو إلاّ تأكيد الحدث وصناعته داخل النص المسرحي والتجسيد لهذا الحدث (المعركة) ما هو إلاّ تجسيد مبني على شقين:

أولهما: التجسيد السمعي.

ثانيهما: التجسيد البصري.

(1) إيشوبا، ص73.
(2) إيشوبا، ص74.

إذ إن عزف مقطوعة جنائزية وتأديتها حركياً داخل فضاء النص من خلال وقع الأقدام فهذا الفعل (فعل الموسيقى الجنائزية) يعمل على تأكيد وحدة أشخاص المسرحية، وقد وجِد في استعمال الزمن الماضي نسبة مرتفعة في نص مسرحية (إيشوبا) مما أدّى بأن يكون السرد استذكاري لأحداث جرت في الماضي.

بنية الحوار:

كُتبت مسرحية (إيشوبا) باللغة الفصحى ونالت الكتابة النثرية كل النص المسرحي وجاءت بعض حوارات النص طويلة تارة وهي سمة لازمت نص (إيشوبا) وقصيرة أو متوسطة تارةً أخرى واستعمل الحوار كأداة للكشف عن موضوع صراع النص المسرحي في أكثر من مرة ومنها ما جاء من استياء (شينابي) لمشورة الكاهن فإشارة (شينابي) لعدّته الحربية المعلّقة على الجدار هي كشف عن موضوع الحرب وما ينتج عنه من تصاعد درامي لنص المسرحية وبعدها يكلّم (إيميش) بأخذ الدرع والترس والخوذة الحربية وكذلك دعوته إلى تعليق سيفه المرصّع بالفضّة من على كتفه وإعطائه الرمح العظيم وكذلك تعليق الآلة الموسيقية على الحائط.

"**إيميش: سأدعو شيناب للقتال، فأقودهم صفاً متراصاً خوذة قرب خوذة ومجناً حذو مجن.**

سأقتحم منهم أسوار كازالو"[1].

وفي الوقت ذاته فإنه تنبّؤ بحدث أو بصراع سيحدث مستقبلاً وكذلك تقديم شخصية (كازالو) بدلالة أفعالها بعد أن أراد مضاجعة (إيشوبا) كاهنة معبد (مارتو) في الفراش بيد أنها ترفض لكن (كازالو) لا يأبه إلاّ أن يقدم نفسه بدلالة هذا الفعل وتحويل سرير كاهنة المعبد إلى فراش للفجور.

"**كازالو: [يقترب منها بشبق. يلتف حولها. يهم باحتضانها] زوجان من الأحذية وقبلة بلا مجون.**

إيشوبا: بيدك كازالو سياط الزمن ومهاناته، ولكنك لن ترغمني على قبولها صاغرة.

كازالو: سُعدك كازالو..

إيشوبا: [يقاطعه] لا خير فيه.. ذلك الوغد.. أن تحقق بعد افتراشي"[2].

وكذلك في المشهد الخامس عندما يستيقظ (شينابي) من نومه مذعوراً وسائلاً عن عدّته الحربية ما هو إلاّ تقديم الشخصية عن طريق الحوار بنفسها ومعلناً عن وجود آخر (إحالة إلى كازالو وفعلته بتحويل الكاهنة إلى مراتب الفجور) استطاع امتلاك عدّته الحربية.

ومن المعروف أن القائد العسكري أكثر ما يعتز به هو عدّته الحربية فاستفاقة (شينابي) من النوم متسائلاً عن عدّته ما هو إلاّ تقديم للآخر، أما تقديم الشخصية بأماكنها فنجده متجسداً في شخصية (إيشوبا) وهي كاهنة ومقام الكاهنة يختلف عن سواه من الآخرين فمكانة المعبد لا تليق بأيٍّ كان وكذلك الكاهن.

ونجد في عملية الانتقام التي نفّذها (شينابي) لمن سلب قلبه وهو الكاهن هو تقديم للشخصية بدلالة الفعل الذي تقوم به.

"**شينابي: أذكر في صلواتك أيها الكاهن خطيئة أزمع ارتكابها [شهر الخنجر] هذا خنجر**

بيدي مجرّد من نصله الآن. أوقع عليه اللمس ليحقق حلمي الفتّاك"[3].

وما دعوة الكاهن للأرواح بعدم الاستجابة لدعوة (شينابي) بعملية القتل إلاّ تقديم شخصية الكاهن بدلالة الفعل أيضاً.

"**الكاهن: أيتها الأرواح الموحية بالخواطر المميتة... عليك أن لا تقبلي، حتى لا يفيض**

السر في قلب شينابي"[4].

(1) إيشوبا، ص75.
(2) إيشوبا، ص76.
(3) إيشوبا، ص80.
(4) إيشوبا، ص80.

وكذلك أن الحوار حمل بين طيّاته الأسئلة وقد لا تكون بشكل مُعلن وصريح لكنها تتواجد ضمناً ومنها:

"**شينابي: مُت أيها الأحمق دون أن يُقام لك مأتم**"(1).

فالسؤال هنا لماذا لا يوجد مأتم لشخص يموت فالجميع يعلم أن كل من يقضي نحبه بالموت تُجرى له مراسيم للمأتم فنجد هنا تساؤلاً وكذلك في الحوار الآتي:

"**كازالو: لا يليق برمحي أن يُدفن في صدرك...**"(2).

وحمل الحوار أيضاً كأداة لتصوير الصراع المتنامي داخل النص المسرحي ومن ثمّ بات الحوار شراكة للتواصل ما بين أشخاص النص المسرحي.

بنية الشخصية:

امتلكت شخصيات نص مسرحية (إيشوبا) نمطاً واحداً طوال العرض المسرحي وحازت على أعلى التكرارات فجميع الشخصيات هي شخصيات التزمت محوراً ثابتاً ولم تبحث عن محاور جديدة تؤهلها للظهور على ساحة النص بحُلّة جديدة بل التزمت الثبات وكذلك فإن ملامح هويتها شُكّلت من خلال ملامحها الخارجية وهي تتحدث بلسانها لا بضمير الغائب وكذلك فإن شخصيات النص المسرحي من الممكن أن تتكوّن هويتها من خلال ملامحها الداخلية.

"**إيشوبا: (تدافع عن نفسها) هل أقوى على مواجهتك؟ شينابي: بجسدٍ أعزل؟..**

إيشوبا: أنت كلب يثور على حجر يُرمى به. شينابي: (يهجم عليها) أنت الحجر كما أنت من رماه.. فازدهري بي.. ولكن هنالك، في عالم آخر"(3).

تُشبّه (إيشوبا) في الحوار الفائت (شينابي) بالكلب الذي يثور على حجر يُرمى به وتجعل المتلقي على بصيرة بملامح شخصية (شينابي) وكذلك جاءت جميع شخصيات النص المسرحي ممتلكة للعنصر الإنساني.

وإذا ما توخّى الكاتب التوقّف أو الإبطاء في السرد فنُلاحظ ازدياد عامل التشويق ففي المشهد الأخير ودخول (إيميش) مرتدياً عدّته الحربية ومترنماً بنغم يُثير النشاز وبعد أن يُبصر جثّة (إيشوبا) وتركه لعدّته الحربية بعد أن يضع بعض أجزائها فوق الجثة وهو يقول:

"**إيميش: احتفظ بقيثارك إيميش عش مع قيثارك واحيا به**

اعزف إيميش. لك أن تعزف على الدوام (ويعزف موسيقى مُبهجة)"(4).

فتوقف السرد من على لسان (إيميش) والبدء بالعزف ما هو إلاّ العمل على زيادة التشويق باتجاه المتلقي حال توقف السرد، وبعد أن أدرك المتلقي وشاهد قتل (إيشوبا) في مشهد سابق، تنهض (إيشوبا) في هذه اللحظات من فوق المائدة وكأنها تصحو من سبات عميق فنهوضها ما هو إلاّ دفع عجلة تشويق المتلقي تجاه هذا الحدث بازدياد وبعد ذاك تترجّل من المائدة وترقص و(إيميش) مستمر في العزف بل إن موسيقاه تملأ المكان شوقاً وهو يراقصها على أنغام الموسيقى. ومن الملاحظ أن بنية السرد في نص مسرحية (إيشوبا) للكاتب (عبد الحسين ماهود) بُني على مبدأ السببية إذ أن الأحداث والصراعات تتوالد بعضها من البعض الآخر وهو توالد منطقي كما يُلاحظ أيضاً بُطء السرد.

وكذلك فإن استحضار زمن لحدث قديم ونقله من حقبة زمنية إلى أخرى (من زمن سومر، وهو زمن الحكاية، إلى الزمن الحاضر، وهو زمن الخطاب) يكون قد فقد مكاناً زمنياً واستحضر آخر بدلاً عنه والملاحظ أن الربط بين الواقع وأطياف التاريخ

(1) إيشوبا، ص90.
(2) إيشوبا، ص90.
(3) إيشوبا، ص87.
(4) إيشوبا، ص91.

فرضته العلاقة بين زمن الحكاية وزمن الخطاب. فطبيعة الخطاب السردي المُمسرح يتأطّر بفضائي الزمان والمكان التي تتواجد في النص المسرحي وعلى هذا يتشكّل الفعل الدرامي.

ويظل المكان في علاقته بالشخصية وبالسرد الذي يتأتّى على لسانها عاملاً أساسياً من عوامل تأكيد الوجود وتحقيقه وعليه يكتسب المظهر الإيجابي في هذه العلاقة.

أما على صعيد الزمن فإذا ما اعتمدنا على تحليل (جينيت) لنظام الزمن وتأكيده على الثنائية القائمة بين زمن الحكاية وزمن السرد على أن الزمن والصيغة يشغلان كلاهما على مستوى العلاقة بين القصة والحكاية وأن القصة المسرحية مقطع زمني يتكرر تمكنّا من تحليل النص والتأكيد على تقطيع الزمن.

النتائج

1. اتخذ الكاتب (عبد الحسين ماهود) في كتابة مسرحيته (ايشوبا) اسلوباً حاذقاً تميز به من خلال الكتابة بالطريقة التي يُفصح بها الكاتب المسرحي عن مكنوناته الداخلية.
2. كان لاندماج وحدات السرد الداخلة في بِنى النص المسرحي(ايشوبا) له الاثر البالغ في إخراج النص المسرحي من هيبته التاريخية الى الانطباع الحداثوي وما بعده في الكتابة المسرحية.
3. امتازت وحدات البناء السردي لدى الكاتب (عبد الحسين ماهود) بالتناسق والانسجام ووحدة الموضوع مما دفع بإنتاج نص مسرحي له نكهة عراقية خالصة بلون الواقع الاجتماعي.
4. رهن الكاتب، كتاباته المسرحية، بعد مُلامسة الواقع في الافكار والرؤى والتحولات المعرفية لنص مسرحية (ايشوبا).

الاستنتاجات

1. السرد متحرك وليس ثابت، بمعنى أنه يُبنى بتوالي السرود، فيظهر الخطاب السردي جزءاً من كل ليبني قسطاً أو جزءاً من دلالة.
2. لكل سرد سارد أو خلفية ناطقة لحال السرود التي تأتي بالصور السردية، فهي انعكاس فني لوقائع أو أحداث جرت بالماضي.
3. يعمل السرد على تطوير القص من خلال الحوار ودفعه باتجاه الحدث.
4. التأكيد على تسمية الشخصيات والعمل على تطويرها ومطاردة هدف معيّن من خلال المرور بالأزمة والتعقيد والذروة ثمّ الحل، من خلال التعارض مع أهداف أخرى، ممّا يولّد الصراع.
5. حصول النص المسرحي العراقي على النمط الإيقاعي، اعتماداً على التفاوت بين زمن القصة وزمن الحكاية.
6. اعتمدت سرعة النص المسرحي العراقي على الوقفات والمشاهد، فكلما كانت المسافة المقطوعة قصيرة زادت سرعته، والعكس صحيح.
7. اعتماد السياقات التقليدية في آليات كتابة النص المسرحي العراقي من خلال سرد قصة حكائية.
8. أعطى السرد مساحة واسعة لكاتب النص المسرحي العراقي في تشكيل بنيته الدرامية بشكل يُتيح لقارئ النص المسرحي مجالات واسعة في تأويليه للنص.
9. اتّسم المسار الذي اتّخذه السرد داخل النص المسرحي العراقي بالوضوح والحضور القوي أيضاً.
10. ينمو فعل السرد في النص المسرحي العراقي من خلال ازدياد دراميته وشعريته، وكذلك تعدد الأصوات (البولوفونية).
11. إبراز السرد الدرامي ذا قوة تواصلية ما بين المتلقي والنص المسرحي.
12. يمنح السرد الدرامي أحد عناصره الأولوية في الظهور على حساب الآخر، وإن كان بنسب قليلة.

13. بات السرد ساحة رحبة لمزاولة حوارات النص المسرحي ونشاطه الإجمالي من صراعات وأحداث تدور ضمناً فيه.
14. إذا كانت شعرية النص تعتمد على عمود الشعر أو جزالة المعنى أو ائتلاف اللفظ والوزن، فإن سردية النص تعتمد على صفات الشعرية لا بماهيتها وكينونتها.
15. يقوم البناء السردي للنص المسرحي العراقي على أوليات معرفية، منها:
    أ. الشخصيات بما تصنعه من صراعات ممكنة باعتبارهم المشاركين في صُنع الأحداث الدرامية.
    ب. البنيات الفضائية الزمنية التي تُشكّل الأُطر اللازمة للتحرّك ضمنها.
16. يُضيف السرد إلى المستوى الشكلي قدراً معيناً من الأدبية للعلمية الموجودة أصلاً في النص المسرحي العراقي.
17. يطغى عنصر السرد الحكائي على عناصر البناء الدرامي في النص المسرحي العراقي، فالشخصية تُقدّم بالإخبار عن حكايات وقعت أحداثها في زمن سابق لزمن النص المسرحي أو الخطاب المسرحي.

التوصيات

1. استحداث مادة (اللسانيات) أو (السرديات) في العملية التدريسية لكليات ومعاهد الفنون الجميلة.
2. استحداث قسم اللسانيات أو السرديات وإلحاقه بكليات التربية والآداب.

المقترحات

- دراسة (بنية السرد الدرامي في النص المونودرامي).
- دراسة (البناء السردي في النصوص ذات الفصل الواحد).
- دراسة (السرد الدرامي في نصوص محي الدين زنكنة).

مصادر البحث

اولا: المعاجم والقواميس

- ابن منظور: لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير ومحمد أحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلي، المجلد الأول (أ–ج)، باب بنى (دار المعارف، القاهرة: د. ت).
- السيد مرتضى الحسيني الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، الجزء الثامن عشر، تحقيق عبد الكريم الغرباوي، باب نصص
- السيد مرتضى السيد الحسيني الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، الجزء الثامن، تحقيق: د. عبد العزيز مطر.
- محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة (دراسة ومعجم إنجليزي– عربي) (مكتبة ناشرون، بيروت: 1996).
- ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ط2 (المركز الثقافي العربي، بيروت: 2000).
- نعمان بوقرة: المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب (دراسة معجمية) (عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع وجدار للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، عمان: 2009).

ثانياً: الكتب

- إ. م. فوستر: أركان الرواية، ترجمة: موسى عاصي (جروس برس، لبنان: 1981).
- أ. م. فوستر: أركان القصة، ترجمة: كمال عيد (دار الكرنك، القاهرة: 1960).
- إبراهيم خليل: في السرد والسرد النسوي (وزارة الثقافة، مطبعة السفير، عمان: 2008).
- إبراهيم صحراوي: السرد العربي القديم (الأنواع والوظائف والبنيات) (منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر– بيروت: 2008).
- إخلاص فخري عمارة: في فن الحكي (مكتبة الآداب، القاهرة: 2004).

- أدوين موير: بناء الرواية، ترجمة: إبراهيم الصيرفي (الدار المصرية للتأليف والنشر، القاهرة: 1965).
- أرسطو: فن الشعر، ترجمه وشرحه وحقق نصوصه: عبد الرحمن بدوي (دار الثقافة، بيروت: 1973).
- بيرسي لوبوك: صنعة الرواية، ترجمة: عبد الستار جواد، ط2 (دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان: 2000).
- بيير شارتيه: مدخل إلى نظريات الرواية، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي (دار توبقال للنشر، الدار البيضاء: 2001).
- جيرار جينيت: حدود السرد ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، ترجمة: عيسى بوحمالة (منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط: 1992).
- حاتم الورفلي: بول ريكور، الهوية والسرد (دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت: 2009).
- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء: 1990).
- حسين خمري: نظرية النص (من بنية المعنى إلى سيميائية الدال) (منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر– بيروت: 2007).
- حمادة إبراهيم: عالم صمويل بيكيت (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة: 2006).
- حميد لحمداني: بنية النص السردي، ط2 (المركز الثقافي العربي، بيروت: 1993).
- خزعل الماجدي: المعتقدات الإغريقية (دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن: 2004).
- درايدن والشعر المسرحي، إعداد وترجمة وتقديم: مجدي وهبة ومحمد عناني (سلسلة الكلاسيكية الجديدة في المسرح، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة:1982).
- رولان بارت: درس السيميولوجيا، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، ط2 (دار توبقال، المغرب: 1986).
- رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة: منذر عياشي (مركز الإنماء الحضاري، حلب: 1993).
- ستيوارت كريفش: صناعة المسرحية، ترجمة: عبد الله الدباغ (دار المأمون للترجمة، بغداد: 1986).
- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (المركز الثقافي العربي، بيروت: 1989).
- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن– السرد– التبئير)، ط4 (المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت: 2005).
- سنيشينا يانوثا: نظرية الدراما، ترجمة: نور الدين فارس (سلسلة ترجمان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد: 2009).
- سينكا: ميديا– فايدرا– أجاممنون: ترجمة ودراسة وتقديم: عبد المعطي الشعراوي (مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة: 2002).
- شكري عبد الوهاب: النص المسرحي، ط2 (دار فلور للنشر والتوزيع، الإسكندرية:2001).
- شكري عبد الوهاب: أيسخيلوس، سلسلة الموسوعة المسرحية، الكتاب الرابع (مؤسسة زهرة وسيف الدين، دمشق: 2000).
- شكري عبد الوهاب: سوفوكليس، الموسوعة المسرحية، الكتاب الخامس (فلور للنشر والتوزيع، القاهرة: 2003)
- شكري عبد الوهاب: يوريبيديس، سلسلة الموسوعة المسرحية، الكتاب السادس (فلور للنشر والتوزيع، القاهرة: 2003).
- صبحة أحمد علقم: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية (الرواية الدرامية أنموذجاً) (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان: 2006).
- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي (مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة: 1980) ص175، نقلاً عن:
- طه وادي: صورة المرأة في الرواية المعاصرة، ط3 (دار المعارف، القاهرة: 1984).
- عبد الفتاح كليطو: الأدب والغرابة، ط2 (دار الطليعة، بيروت: 1983).

- عبد الله إبراهيم: البناء الفني في رواية الحرب في العراق (دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد: 1988).
- عبد الله إبراهيم: السردية العربية (البحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، ط2 (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت: 2000).
- غاستون باشلار: جدلية الزمن، ترجمة: خليل أحمد خليل (دار المطبوعات الجامعية، الجزائر: ب. ت).
- فراس السواح: جلجامش ملحمة الرافدين الخالدة، ط2 (دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق: 2002).
- فرديب ميليت وجيرالد بنتلي: فن المسرحية، ترجمة: صدقي حطاب (مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، بيروت– نيويورك: 1966).
- فلاديمير بروب: مورفولوجية الخرافة، ترجمة وتقديم: إبراهيم الخطيب (الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء: 1986).
- فؤاد كامل: أعلام الفكر الفلسفي المعاصر (دار الجيل، بيروت: 1930).
- قيس كاظم الجنابي: ثلاثية الراووق دراسة في الأدب الروائي عند عبد الخالق الركابي (دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد: 2000).
- كريم زكي حسام الدين: الزمن الدلالي دراسة لغوية لمفهوم الزمان وألفاظه في الثقافة العربية (مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة: 1991).
- لطفي عبد الوهاب يحيى: اليونان، مقدمة في التاريخ الحضاري (دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية: ب ت).
- مجموعة باحثين: آفاق التناصية، ترجمة: محمد خضير البقاعي (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة: 1998).
- مجموعة مؤلفين: فلسفة العلوم الاجتماعية من 1860–1972، ترجمة: سهيل عثمان وعبد الرزاق الأصفر (منشورات وزارة الثقافة، دمشق: 1994).
- محمد حمدي إبراهيم: نظرية الدراما الإغريقية (مكتبة لبنان ناشرون والشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان، بيروت– القاهرة: 1994).
- محمد عبد المطلب، بلاغة السرد النسوى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، (سلسلة كتابات نقدية، القاهرة: 2007).
- مدحت الجيار: السرد الروائي العربي (قراءة في نصوص دالة) (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة: 2008).
- هانز ميرهوف: الزمن في الأدب، ترجمة: أسعد رزوق (مؤسسة سجل العرب، القاهرة: 1972).
- ياسين النصير: الاستهلال (فن البدايات في النص الأدبي) (وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد: 1993).
- يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ط2 (بيروت: دار الفارابي، 1999)

ثالثا: المسرحيات

- سعد الله ونوس: الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر (دار الآداب اللبنانية، بيروت: 1978).
- عبد الحسين ماهود: إيشوبا (دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2001).
- عبد الستار ناصر: مسرحية هكذا أفضل يا مروان، ضمن كتاب يضم ست مسرحيات من فصل واحد باسم (ليلة السحلب) (دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد: 1994).
- علي شبيب: التاجر والسمسار (دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد: 2004).
- محمد الماغوط: مسرحية المهرّج، ضمن ديوان محمد الماغوط، ط3 (دار العودة، بيروت: 1981).

- محي الدين زنكنة: مساء السلامة أيها الزنوج البيض (مطبوعات الأمانة العامة للثقافة والشباب لمنطقة كردستان: 1985).
- ملحمة گلگامش: ترجمة: طه باقر (منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ب. ت).
- وليم شكسبير: مأساة الملك ريتشارد الثالث، ترجمة: محمد عناني (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة: 2007).

رابعا: المجلات والدوريات

- جيرار جينيت: السرد والوصف، ترجمة: مهند يونس، مجلة الثقافة الأجنبية، (دار الشؤون الثقافية العامة، السنة الثانية عشر، العدد الثاني، بغداد: 1992)
- رمضان الصباغ: العلاقة بن الجمال والأخلاق في مجال الفن، مجلة عالم الفكر، المجلد السابع والعشرون، العدد الأول، يوليو (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت: 1998).
- صلاح صالح: دراسة المكان الصحراوي في (فساد الأمكنة) (مجلة فصول، العدد 3، مجلد 12، جدة: 1993).
- عبد الملك مرتاض: في نظرية النص الأدبي (مجلة الموقف الأدبي، العدد (201)، دمشق: 1988).
- فرانشيسكو رويث رامون: تاريخ المسرح الأسباني منذ بدايته وحتى 1900، تر: السيد عبد الظاهر، المجلد الأول، العدد (291) (المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة: 2002).

خامسا: الكتب الاجنبية

- Vial, Jeanne: Analyses Structura Les parian et lldeologoues Structura Lists, Toulouse 1969, Trade, B.A. 1973: P. 9.