جماليات الغنائية في النص المسرحي العراقي
جليل القيسي انموذجا

أ.د. عقيل مهدي يوسف

علي حلو داشر

جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة

المقدمة

تعمل الغنائية في النص المسرحي العراقي على اغناء الفعل الدرامي ضمن منظومة العلاقات الداخلية من خلال تشكلها وتفاعلاتِها مع العناصر الاخرى، وصولاً الى تجلي جماليات الغنائية من خلال إنتاج الفعل الدرامي في بنى أحداث النص وتصادماته من خلال التصريح العاطفي وفعل البوح المؤثر في المُتلقي، لذا تكون مُهمة البحث، إزالة الغموض عن الوجود الغنائي في النص المسرحي العراقي وفهم آلية التخصيب بين الغنائية والعناصر الاخرى المكونة للنص وتسليط الضوء على جماليات ذلك التصاهر في إنتاج الفعل الدرامي، والتعريف به من خلال تبني احد التجارب الوطنية، كنموذج يتعرض للتحليل والدراسة، للتعرف من قرب على ذلك التفاعل، وتأشير المكون الغنائي كوجود ايجابي مهم ومؤثر .

الفصل الأول

1- مشكلة البحث والحاجة إليه :Research problem

أ- مشكلة البحث :

مقاربة الغنائية درامياً، في كيفية بناء النص المسرحي، وتأشير إشكالية الحدود الفنية، والجمالية، في تركيب الفعل الدرامي.

ب - الحاجة الى البحث :

تعميق الوعي بجماليات الغنائية ضمن تقنيات النص الدرامي المسرحي العراقي، من خلال تبني تجربة " وطنية " مُميزة في المسرحية العراقية المُعاصرة للكاتب (جليل القيسي).

2- أهمية البحث :The Importance of Research

تكمن أهمية البحث في ضرورة دراسة جماليات الغنائية في النص المسرحي العراقي، ورصد دور الغنائية في تكوين الفعل الدرامي ضمن تجربة وطنية مسرحية " على مستوى التأليف الدرامي، والارتقاء بالغنائية الى المستوى الأكاديمي الرصين، من خلال تسليط

الضوء عليها في واقع النص المسرحي العراقي المُعاصر، لكي يفيد منه الكاتب المسرحي، والناقد، والباحث، في هذا المجال وكل المعنيين بدراسة النص المسرحي في المؤسسات الأكاديمية لفنون المسرح والعاملين في حقول الصحافة المرئية، والمقروءة، والمسموعة.

3- أهداف البحث :Research Objectives

تحليل كيفية اشتغال الغنائية ضمن الفعل الدرامي بواسطة تفاعلها مع العناصر الاخرى، في بعض نصوص جليل القيسي المسرحية.

4- حدود البحث Research Limitations:

أولاً :- الحد المكاني :- العراق.

ثانياً :- الحد الزماني :- 1970 – 2012.

ثالثاً :- حدود الموضوع – حدود مكونات البناء الداخلي الخاص بنسق العلاقة التفاعلية بين الغنائية والعناصر الاخرى دراماياً في النص المسرحي العراقي المعاصر، تجربة جليل القيسي الدرامية، إنموذجاً.

5- منهج البحث :Research protocol

يعتمد الباحث في تحليل عينة البحث المنهج الوصفي وصولاً الى النتائج ومناقشتها.

6- تحديد المصطلحات :Definition of the terms

فيما يلي أهم المصطلحات الواردة في البحث :

الأدب الملحمي الكورتوازي (أدب الحب) :- Alchortoizi Epic Literature (Love Literature)هو ذلك الأدب القائم على المغامرات السامية المُتعلقة بالحب، الذي يكون قريباً ومُتشابكاً مع الأدب الملحمي القائم على المغامرة(*)-.

الغنائية : لغة :Lyrics

- الغنائية في الشعر أو الأدب أو الفن : صفة كل نتاج شعري أو أدبي أو فني، يعبر فيه صاحبه عن عواطفه.
- الغنائية :- " مزاج عمل أدبي ما، ويقال عن ((شخصية غنائية)) لإنسان متحمس، مستعد دائماً للتأثر بعمق " [1].
- **الغنائية : ما يخص القيسي تُعرف الغنائية (التعريف الإجرائي)**

هي صفة تُطلق على نمط من الإنفعال الحسي العاطفي لبعض أنواع الشعر الوجداني، الذي يتميز بالحماسة والاندفاع، والمزاج المُتطرف المُنفلت بإتجاه تجسيد مُتعاليات الرغبة والمشاعر المُفرطة، مع أشياء من تقنية العفوية الممزوجه بشاعرية الحب، التي تصنع النشوه والجموح.

الشعر الغنائي :- " خاصية أو طريقة لادراك العالم من خلال استيعاب الشاعر له فردياً " [2].

على وفق تعريف ن. ل. ستيبانوف

- " وقد سُميَّ بالشعر الوجداني، وهو يعني ذلك التعبير عن العواطف الخالصة في مجالاتها المُختلفة من فرح وحزن وحب وبغض، وما الى ذلك من المشاعر الإنسانية.
- هو مصطلح يُطلق على نمط من القصائد التي تُعنى بكفاح الإنسان ضد أزماتهِ الذاتية النفسية والعاطفية والعدوانات الخارجية، وكل قصيدة عبارة عن مجموعة المحاولات المتوالية والمترابطة التي تعنى بإحتواء وترويض خلجات النفس للتكيفّ مع العالم من حولها عن طريق الفن والأدب معاً.

الانفعالية :- " Emotional (الاحساس) تُعَدَّ مجرد اساس اولي للتعبير الغنائي الخاص للشخصية. انها تبرز على اعتبارها شرطاً ضرورياً للشعر الغنائي. ولكنه شرط تمهيدي " [3].

الدراما :- Drama هي عبارة عن توفيق بين العناصر المُتعارضة – بين الموضوعية الملحمية والذاتية الغنائية. كما يعّرف بها (بيلينسكي) [4]

المونولوج :- لغة - :Monologue

هو مُصطلح يُطلق على نوع من المسرح، ومصدر الكلمة يوناني (مونو) ويعني أحادي، و (لوجوس) تعني خطاب، نعني بهِ شخصاً وحيداً يقف على خشبة المسرح ويقدم قطعة صغيرة، أي مسرحياً واحداً يؤدي جميع الشخصيات المُختلفة بإسلوب ساخر ومضحك (ليس دائماً).

- هو يُعبر عن حالة أُحادية للمؤدي، ويُعبر عن حالة ذات مسحة رومانسية تميل للمُبالغة والعاطفة، ويتميز بتعدد الأوزان الشعرية، ويروي قصة لها بداية ونهاية ومضمون، تُكتب شعراً بقوافي سهلة، أو مجاز، وهو غناء فردي، يؤدى بعيداً عن الكُرس ومصاحبة الفرق الموسيقية، ولا يُشترط فيه سوى التقيد كسائر القوالب الفنية في نهايتهِ بالمقام الذي بدأ بهِ لحناً وغناء، وتتنوع المونولوجات بين ما هو وطني، أو وصفي، أو غزلي، أو فكاهي.

- هو حديث النفس، حوار يوجد في الروايات، يكون قائماً بين الشخصية وذاتها، بمعنى آخر، حوار داخلي يجريه المرء مع نفسه.

الدراماتيكية :- لغة - Dramatic:

(الدراما) تعني المسرح، و (تيكية) تعني تكتيك أو تخطيط، أي ان (الدراماتيكية) تعني المأساة المُخطط لها بكل قساوة.

- هي دراما مدروسة، أي احداث مسرحية مُتسلسلة ومستمرة، عنصر الإبهار فيها غير مُنقطع ومتصاعد الى ما لا نهاية.

الحدث الدرامي :- Dramatic event هو ذلك الحدث الذي يكون قادراً على أن يُذيب أو يُخضع لنفسه الوضعيات القريبة والبعيدة من وجهة نظر الموضوع أو القصة المُعالجة(*).

التصادم الدرامي :- Dramatic collision هو ذلك التصادم بين مسارات النص الداخلية، والمُعبر عن طبيعة الصراع الدرامي، ذلك إن الحبكة تُحتم ضرورة فرض مثل هذا التصادم، إذ إن تصادم القوى المُتضادة ماثل في قلب الكثير من القصص الدرامية، فالكاتب في البداية يضع الملامح والسمات ثم العقدة والتصادم الداخلي للشخصيات، وهناك العديد من التصادمات، مثل العقائدي والأيدلوجي والفكري والفلسفي والإجتماعي والعرفي والنفسي، وبين ما هو قديم وجديد، والتصالح مع الواقع أو التصادم معه.

الفعل الدرامي :- Dramatic act هو ذلك الفعل المُعبر والمُجسد لحركة نمو الأفعال وتصاعدها ضمن متواليات الحدث الدرامي، مُنذ بداية خط شروع الدراما، وحتى العقدة أو الأزمة ثم الحل عند النهاية.

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول: المفهوم التاريخي للغنائية في النص المسرحي .

ينفرد الأدب الغنائي في النص المسرحي على انه أحد أهم أشكال الإبداع وأقدمها، ذلك من خلال تبني " تغليف الفكرة وخلق الجو الملائم لظهورها بعد أن يكون الشاعر قد استبطنها من المجهول "(5)، إذ جرى تمييزة كأحد الأنواع الأدبية الثلاثة منذ العهد الأرسطي، بالإضافة الى الأدب الملحمي والدرامي، إذ كشف الأدب الغنائي عن مجمل خصائصهِ من

خلال تتابع مراحل تطورهِ عبر التاريخ، تلاحقاً مع تدافع النزعات الاستكشافية في الفن والأدب والفكر والفلسفة، كما إن لهذهِ المراحل التطورية انعكاساتها التي يتفاوت تأثيرها على الأدب الغنائي من حيث المغزى والإسلوب، ومع هذهِ التغيرات توجد خصائص ثابتة تعكس الصفة الموحدة لهذا الجنس الأدبي، كما أشار أرسطو الى طريقتهِ الخاصة بالمحاكاة على أنها شعرٌ غنائيٌّ، يتضح من هذا إن أرسطو يُريد أن يؤكد على العلاقة الوثيقة بين النتيجة الفنية للمحاكاة وشخص الشاعر المُحاكي.

يتعاطى الأدب الغنائي في النص المسرحي على أنه امتداد لمؤلفهِ ولا ينفصل عنه بأي شكل من الأشكال، " يتكوّن الشعر العظيم من ثلاثة عناصر هي: جمال الكلمة والتأمل وتصوير العواطف داخلياً وخارجياً "[6]، لذا يُمثل الشعر الغنائي تجسيداً لِما يُعاني مُنتجهِ من أفكار وأحاسيس ومشاعر وشجون وأماني أو هواجس لها تداعِياتِها من ألم أو سعادة أو حزن أو ثورة أو تطلع، إذ تتصف جميعها بصلتها بذاتية المؤلف أو الشاعر الغنائي، أي إن الشاعر لا ينفصل عن إبداعهِ وخير مثال على ذلك ما تجسد من أعمال غنائية على مر العصور والتي تُمثل انعكاساً للعالم الموضوعي الخاص بالعلاقات الإنسانية وتداعياتِها وإسقاطاتِها، ويُشير ن. أي دوبروليوبوف بهذا الصدد – الى أن هناك احساساً ينتج من فعل الحياة على شخص الشاعر، نتيجة لتفاعلهما، وإن هذا الفعل بعد أن يصطدم بذات الشاعر التي تعكسه كنتيجة أو جدوى قد تكون سعيدة أو حزينة أو مبعثه لحماسة ما، والذي يهمنا في الأمر ما تولده هذهِ النتيجة من شعرية غنائية نحن بصددِها – [*]، وعليهِ يُمثل هذا المُرتكز منطلقاً مهماً لفهم ذاتية الشعر الغنائي ودراسته من خلال " مواصلة تطوير التصورات الخاصة بتلك الجوانب التي تؤلف السمة النوعية لهذا النوع الأدبي "[7].

يوضّح التحديد الأساسي للأدب الغنائي، والجو العام له في النص المسرحي، السمات الخاصة للشعر الغنائي والتي بارتباطهِ بالانفعالات التي تعتبر من " تشكل العلاقة المُتبادلة في نظام التصوير الغنائي للحياة في الشعر "[8]، تلك الانفعالية يتم التعبير عنها بوضوح بوجود الإحساس المُفعم بالثورة والإنطلاق، إذ يتم تصوير ذلك الإحساس عبر الكلمات على هيئة شعر غنائي، كفن قولِ يعمل على استقطاب نزعات النفس وثورتها، كحالة من الترويح النفسي، إذ لو لم يتم تنفيس ذلك الكبت والقهر لتعرض الإنسان لعواقب نفسية مُقلقة، كذلك يستقطب الشعر الغنائي مشاعر السعادة من خلال تصويرها، أو التعبير عنها بمعادِلات افتراضية أو قرائن جمالية تعمل على توثيق تلك المشاعر، إذ ليس كل الناس قادرين على

توثيق مشاعرهم بطريقة فنية في استخدام اللغة، كالشعراء، لذا نجد عامة الناس يجدون ضالتهم في شعر وقصائد الشعراء الغنائيين، لا في محاولاتهم الشعرية، التي غالباً ما ينتابها الوهن والإرباك في ترجمة المشاعر، بالإضافة الى ضعف جودة المُنتج الإبداعي.

يتخذ تبني الانفعالية (العاطفية) في التناول الشعري الغنائي، مأخذاً رئيسياً في طبيعة التعبير الغنائي في النص المسرحي، كما يُمثل الإحساس شرطاً ضرورياً ضمن مُقتضيات الشعر الغنائي، لكنه شرطٌ تمهيديٌّ أوليٌّ، " يأخذ الشاعر مادته من عالم الأحاسيس ليكوّن منها رؤيته الرمزية معبراً عن ذاتهِ أو عن حلمه " [9]، لذا يُعَدُّ وجود الإحساس والانفعالية مع الغنائية في الاشتغال التجريبي الشعري الغنائي، أمراً لابد منه، فالغنائية تعني مزاج العمل الغنائي، وتعني في بعض وجوهها الحماسه والتأثر بعمق، أما الانفعالية وحدها تجعل من جوهر الغنائية شيئاً تافهاً وفقيراً، كما يُعَدُّ مفهوم الاحساس مفهوماً قلقاً يحتاج الى المزيد من التحديد، وعليه تم ترشيح مفهوم الفكرة من قبل ((دوبروليوبوف))، كبديل عن الإحساس في تحديد التداخل مع العمل الأدبي وتقويمه، لكن الفكرة هي الأخرى غير قادرة على تحديد سمات الصنف الأدبي الغنائي، وحتى الإحساس الذي أُضيء بفكرة، هو الآخر غير قادر على تحديد سمات الصنف الأدبي الغنائي، ومن هنا جاءت الحاجة الى الفكرة الفنية التي تُقدم على شكل مُعاناة مُباشرة، تلك الصفة تكون أكثر تحديداً وتحتاج الى دقة أكبر في التعاطي معها عند التعامل مع الشعر الغنائي، ولا يُمكن استعمال ما هو تقريبي في تحديد سمات الشعر الغنائي، كصنف أدبي مُستقل بذاته، وهذا ما دعى ((هيدجر))[*] للتساؤل عن أصل العمل الفني، أي ما هو " الشيء الذي منه وبواسطتهِ يكون العمل الفني على ما يكون عليه "[10].

تدخل السمة الملحمية في الشعر الغنائي أحياناً في النص المسرحي الى جانب أساسيات ذلك الشعر الذي يتماثل بهيئة فكرة متوترة بصورة إنفعالية والتي تُصاغ من خلال فن القول في صورة لفظية شعرية تحمل أفكاراً مقصودة بدقة متناهية تحتمل إتساع المعنى التأويلي الذي قد يتجاور أو يتداخل حول معنى مركزي موّحد الى حدٍ ما، مقصود بعناية تم اختيارة بدقة فرضتها عليه تداعيات المؤثر من خلال سمات وجدان الشاعر، " يكشف الشاعر السر الذي يكمن في عمق الناس والأشياء "[11]، ذلك الشعر الذي يصوّر الآلام والمُعاناة من خلال غنائيتهِ من الداخل بتشعباتِها وتداعياتها، ومن الخارج مع تبني التفاصيل والإجمال أحياناً، كما يتبنى الشعر الغنائي التصوير من خلال التعبير الذي يتخذ من النظائر والحدس والفرضية والتخمين، قرائن موضوعية لغنائيتهِ الذائبه في الشعرية من أجل إنتاجٍ جمالي

وصولاً الى تجسيد وتوثيق ما يجيش في ذات الإنسان من آلام ومشاعر وتطلعات وأمانٍ وحسرات وزفرات، عِبر تبني التعبير النسقي المُتعدد الوجوه للفرضية، إذ إن " الشاعر يفترض أكثر مما يصف " [12]، كما للمُعادل الموضوعي الحدسي حضوره بوصفهِ ضرباً من التخمين، إذ " تأتي متعة قراءة الشعر من التخمين اعتماداً على ما في الشعر من رموز " [13]، وعليه نجد النظائر والقرينة الجمالية تحمل تباين الطرح الفني من خلال تجسيد التوصيفات الشعرية من خلال اللغة.

يتخذ الأدب الغنائي من تباين صور المُعاناة الإنسانية مُنطلقاً رئيسياً للتعبير والتناول الإبداعي في النص المسرحي ضمن مُتبنيات ذلك الأدب، ذلك إن النفس البشرية تحتوي على قدر كبير من الغموض، " تتصف الطبيعة الإنسانية بالغموض واللامعقولية ولا يمكن الكشف عنها بالطرق والمقاييس السائدة بل بإسلوب متمرد عليها " [14]، ذلك القدر الكبير من الغموض يحتوي بدورهِ على قدر كبير من الآلام والمُعاناة، " هناك قوى لا معقولة تحطم الانسان وتشوهه وتسترضي شيطانه "[15]، إذ يمكن الترويح عن تلك الآلام والمُعاناة أو تبديدها بقدرِ ما، من خلال التعبير عنها أو تمثيلها في صور شعرية غنائية تعمل على ايجاد رؤى معينة كحلول لتلك الآلام والمُعاناة، " ليس المقصود من كتابة الشعر تهذيب هستيريا الانسان بل الولوج الى عالمه النفسي والخروج برؤية شاملة للجنس البشري "[16]، ذلك الشعر وتلك الغنائية تحمل الرؤية والتعبير الذي يتبنى المُعالجة والمُناجاة وإعادة الخلق الذي يسري بين طياته الإسقاط الشخصي المُطل على الحالة أو الظاهرة من جهه والمُشع من الطرف الآخر على تحفيز رؤى التلقي من خلال التلاعب في الوضعيات واجتذاب القرائن الجمالية واستقطاب الفرضية التي تستدعي ما يلزم من التخمينات والمُعادلات الموضوعية ومُتماثلات الأشياء من تشبيهات التي تحمل التطلع نحو خلق ازاحات معينة في حالة من الاستطراد لتأثير المُغايرة والتماهي والإنزياحات الأدبية التي يدخل في صياغة مضمونها التنبؤ الرؤيوي الإبداعي الذي يضطلع بهِ الشاعر الغنائي وصولاً الى إفشاء نقيض المحمول السلبي في حالة من تجاوز الإنطواء والعجز والفشل العاطفي، من هنا جاء إعتبار " صورة المُعاناة أساساً للأدب الغنائي في فن القول "[17]، إذ إن تلك المُعاناة تمثل بداية الإستفزاز الإبداعي، أي بداية الإنطلاقة الفنية في مسار المادة الغنائية، ذلك إن الطبيعة الأساسية للنفس البشرية ذات قابلية لتقبل المُعاناة أو التعايش معه، وتلك الوضعيات تجعل من النفس البشرية ذات طابع غامض، ويمكن تحويل ما يجيش فيها (النفس البشرية) الى

مُعاناة غنائية من خلال التعبير عنها – ذلك إن التعبير فعل من أفعال الإبداع –(*)، إذ إن إعادة الخلق لأشكال المُعاناة، يجعل منها مصانع مُنتجة للمادة الشعرية الغنائية التي يمكن التصرف بها فنياً من خلال إعادة إنتاجها أدبياً بهيئة شعر غنائي في النص المسرحي، عندها تبرز وتتوضح الطبيعة الفنية للتعبير، من خلال ممارسة إعادة الخلق فنياً وادبياً، فالتعبير، تعبير عن الفكرة والإحساس، من هنا يتجلى الفن في التعبير، ويكشف عن أهمية التعبير، ويبين كيف يتبنى التعبير المادة، علماً أن التعبير يتحقق ضمن المادة ومن خلالها عند عملية إعادة الخلق – حتى إن المدرسة التعبيرية التي ظهرت فيما بعد تضرب جذورها في الحركة الرومانتيكية التي كانت تُنادي بالتعبير عن العاطفة والمشاعر الفردية – (**).

يترائى لدى المُتأمل في التعبير الغنائي أو عمليات صناعة التعبير الغنائي في النص المسرحي، مراحل تجسيد ذلك المراس التعبيري، إذ يوحي بإمكانية الاستعاضة بالكلمات في نقل الفكرة الفنية عن الموسيقى والتشكيل اللذين يدخلان في صميم تكوين المادة الغنائية، ذلك الاعتقاد قد يحجب الكثير من مزايا التعبير الفني وحسناته ضمن تكوين المادة الغنائية في الشعر الوجداني العاطفي، أما تبنى التعبير الفني الخلاق الذي يُلم بأطراف ناصية الفن ويُعبر عنه بشكل وافٍ بحيث يُعادل ما يترءى في القرائن الجمالية والأحاسيس الموضوعية عِبر اللحن والموسيقى والتشكيل الغنائي، إذ يُمثل ذلك أهم مُقتضيات المادة الغنائية في الشعر العاطفي، فالموسيقى – تأخذ بالمسامع نحو حلم عريض واسع كأنه يخطط للبشرية عالمها المُقبل في دنيا باسمة تنعم بقوة الحب غريقة بالآلام الهائلة تستنجد وتستصرخ فهي تتوق الى مُنقذ في تلاحق هارموني يستل الآلام والعذاب من روح المُستمع – (*).

تُمثل المُعاناة الذاتية للشخصية المانحة للشعر الغنائي في النص المسرحي أحد طرفي المعادلة الفنية الموضوعية للأدب الغنائي، أما الطرف الآخر من المُعادلة الفنية فيتجسد في تموضع تلك المُعاناة في صورة فنية من خلال اعادة الخلق والتعبير، – أي إن العناصر الغنائية الشعرية التي تتحول الى درامية في النص المسرحي تعكس التغيير في قرار البطل وتكشف ارتباكه أو اراداتهِ الثابتة(**)، إذ يتم تمحور تلك الإرادات من خلال إجمال الصوّر والوصف التصويري في الشعر الغنائي، إي إن المُعاناة الذاتية وتموضع تلك المُعاناة في صور فنية، يجعل من المكونين متساويين من حيث الأهمية في فهم جوهر الشكل الغنائي الشعري في بنية النص المسرحي .

تتوقف العلاقة بين ذات شخص الشاعر الغنائي ومُتلقي تلك المشاعر من خلال النص المسرحي على مديات التفاعل بين المُتلقي والشاعر، وقوة تأثير الشاعر في المُتلقي من خلال أحداث النص المسرحي، التي لابد لها أن تحمل ناتج تفاعل البعدين الأدبيين الملحمي والغنائي في عمليات تخصيب مُستمرة ينتج عنها الفعل الدرامي، – أي إن المادة الغنائية تتحول من شعريتها الى دراميتها، حيث ترتبط مباشرة بالصراع وكذلك بالفعل وهي تستبطن الحوار الخارجي–(***)، إذ يتجسيد إبداع ذات الشاعر وموضوعيته من خلال عمليات التصوير الشخصية للشاعر وتفاعله مع العالم الموضوعي ضمن شخصيته الشاعرة التي لابد لها أن تكون فاعلة ضمن تبني معضلات الإنسان والخروج برؤيا تحمل المعالجات ضمن حيثيات أحداث النص المسرحي.

تتحدد سمات البطل في الشعر الغنائي ضمن النص المسرحي من خلال تفاعل ووحدة ما هو شخصي مع ما هو موضوعي في العمل الغنائي، كما إن المُطابقة بين شخص الشاعر والبطل في الشعر الغنائي ليست حاضرة دائماً، إذ ليس بالضرورة أن تكون صفات ومشاعر البطل في الشعر الغنائي مُطابقة لمشاعر الشاعر الشخصية، لذا يجب التفريق بينهما في العمل الغنائي، وعليه أصبح تجاهل الطبيعة الشخصية لمعاناة الشاعر أمراً لابد منه في دراسة شخصية البطل في الشعر الغنائي ضمن النص المسرحي.

ربط ((تشيرنيشيفسكي)) بين الظروف المهمة التي تمر بحياة الشاعر الغنائي وبين بعض التفاصيل المحورية في ما هو غنائي في النص المسرحي، إذ اعتقد بوجود بعض التباين بين الظروف التي تركت بصماتِها واضحة في شخصية الشاعر التي صارت لا تنعكس دائماً في النص المسرحي على طريقة التماثل، بل قد تنعكس بشكل مُغاير أو قد تنحى منحى آخر، وهذا ماتجلى بشكل لا يقبل اللبس من خلال ما تجسد من خصائص محورية غنائية في النص المسرحي، وهذا ما شَخّصه تشيرنيشيفسكي كمثال على ذلك – إن ((أنا)) في القصيدة الشعرية الغنائية لا تكون دائماً مُطابقة لـ((أنا)) الشخصية للشاعر الغنائي في الإحساس والتفاعل والإنفعال، ونلمس ذلك من خلال إشتغال مفهوم ال ((أنا)) في كلا الحالتين–(*)، وتلك التفاتة مهمة تُساعدنا على تمييز مفاهيم القصيدة الغنائية في النص المسرحي وتمييزها من باقي التداول اللغوي، كالقصيدة الغنائية مثلا.

يتخذ البطل ضمن الأدب الغنائي في النص المسرحي خصوصية مُعينة، ذلك من خلال تفاعلهِ مع الضرورة الواقعية بوصفه مفهوماً له اشتراطاتهِ العلمية، إذ تتحقق من خلالهِ

صور شعرية قد لا تتطابق ونمط حياة الشاعر لكنها تتماثل وطبيعة الشخصية الشعرية ضمن القصيدة الغنائية، وهذا ما نلمسه في كثير من التطبيقات، إذ لعب دوراً في تمييز البطل الدرامي من سيطرة على مستوى الغنائية، وهذا ما أشار إليه ستيفان ملارمه – إذ عَدَّ الدراما حلم يقظة يظهر فيها المعنى الروحي الخفي للوجود، وعدَّ المسرح تجربة طقسية يشترك كل من المُمثل والمُتفرج بهدف الكشف عن غموض العالم وبالتالي الاحتفال بهِ – (**).

يتحقق فن القول في الشعرية الغنائية ضمن حواريات النص المسرحي من خلال نقل ما هو حياةِ من اعترافات شخصية واشكال مُعاناة وأنماط فكر مُعالجة إبداعياً بواسطة الاشتغال التعبيري وإعادة الخلق والمُحاكاة، إذ لا يتحقق الفن من خلال النقل البسيط السطحي وإعادة الغرس غير المُموضع، أي إعادة الغرس بلا تلبس للقرين الجديد المُستعار من الحياة أيضاً والمُناظر للحالة المُراد وصفها أو تصويرها على أن يحمل خصائص الموضوعية ضمن حُلتهِ الجديدة ضمن تشبيه افتراضي مُدلل في صوّر شعرية دقيقة ومثلى في الإتقان الأدبي، ذلك الاشتغال الإبداعي التفسيري المُحاكاتي هو الوحيد القادر على تبديد المشاكل ومناطق الغموض التي تُحيطها والقادر على تحويلها الى مساحات جمالية ذات مستويات مُتباينة تبعاً للنمط الجمالي المُستعار للمُعالجة والطرح، إذ اعتقد ستيفان ملارمه " ضرورة قيام المسرح بالكشف عن الإنسانية وليس عن إنسان بعينه"[18].

تُمثل المُعاناة الغنائية حقيقة من حقائق الإبداع في القصيدة الشعرية الغنائية التي تدخل أحياناً ضمن حيثيات النص المسرحي، كما تُمثل تلك المُعاناة (الغنائية) نتيجة من نتائج إضفاء الموضوعية على الانفعالة الذاتية من خلال اعادة انتاج الظواهر الحياتية وتسخير المُعاناة الشخصية في إنتاج المُعاناة الغنائية، وعليه يكون الشعر الغنائي ضمن مُقتضيات النص المسرحي، عبارة عن عملية احتواء وهضم من خلال مُحاكاة ومناجاة ما يشوب الإنسان من مشاكل وأزمات داخلية وخارجية، إذ يكون الشعر الغنائي بالنسبة للأزمات النفسية والمشاكل العاطفية مَبعث تفريغ كبت وترويح وتجديد آمال وتفاؤل وإيجاد حلول في مجريات الفعل الدرامي، – إذ إن المادة الغنائية تنخرط في رسم خط الفعل، وتحديد ايقاعات علاقة البطل بما يحيطه من مشكلات وتحديات –(*)، ضمن مُقتضى النص المسرحي في محاولة مُباشرة وغير مُباشرة لإدراك العالم واستيعابه عِبر الفن والأدب في النص المسرحي.

تتجسد الأفكار والأحاسيس في القيمة الغنائية للشعر الوجداني العاطفي ضمن النص المسرحي من خلال عملية إعادة الخلق التي تُضفي على هذا التجسيد جمالاً معيناً وبمستوى معين، إذ تنعكس فيه خصائص وسمات تلك الأفكار والأحاسيس من غنى في الأفكار وتسامي في الشعور على أن يكون المُتلقي مُكمّلاً للمعنى الذي يتسم بالنمذجة ذات النبرة التي تُخفي وراءها احساساً ومعنى مُستفيضاً ومترامي الأطراف في الإحساس المُرهف والحنكة المسبوكة، إذ يتصل المعنى المخفي أحياناً بالمعنى الظاهري بشكل مُرادف وأحياناً بشكل مُغاير إذا ما تم التلاعب فيه جمالياً، ليُصبح أقوى تأثيراً في الاستحواذ على إعجابنا بعد أن أطبق على إحساسنا وهيمن على عواطفنا، ذلك الشعر الذي نتلمس فيه شخصية الشاعر وانفسنا معاً، – لابد للشاعر أن يفترض أكثر مما يصف، وان تكون رؤيته الشعرية غامضة، وان تلف الواقع بغموضها، لتأتي مُتعة القراءة من التخمين، اعتماداً على ما في الشعر من رموز –(*).

يذهب هايني في تصوير الشعر الغنائي في النص المسرحي – على أنه مُثابرة لإستيعاب الحياة والتعبير عن ذلك بشكل حر في عالم من التأملات، وسعي حثيث من قبل النفس في إيجاد قرائن جمالية تعكس ضوء الروح حول نزاعها مع من تُحب –(**)، لذا نجد الشعر الغنائي جميلاً وباعثاً للتفاعل مع الآخر واستيعابه له بشكل ينسجم ومتطلبات الذات في محاولة لرفع الضيم والقهر عنها.

تتنامى المُعاناة الغنائية ضمن التتابع الشعري في النص المسرحي مع تنامي الحدث الدرامي في وحدات تصبح أكثر تعقيداً فيما بعد، إذ تعكس تلك المُعاناة تنامي الإنفعال النفسي وتوجسات الروح الآنية المتولدة نتيجة للمزاج الشخصي المُتغير نتيجة لتغير المؤثر، كما إن المُعاناة الغنائية تتخذ من سخونة اللحظة الممزوجة بثوابت القناعات الحياتية الراسخة سمة لها في التنوع الدلالي ضمن تباين الصوّر المُتشابكة في وحدة فنية مُنسجمة لا تقبل التناقض، إذ تحتوي تلك الوحدات على عدة أنواع من المُعاناة التي تعكس تمازج الأحاسيس والأمزجة مع نظيراتِها ذات الطابع الاجتماعي أو الوطني في سلسلة تحمل تبعاتها الزمنية الواسعة والتغيرات التي تطرأ على المزاج وهو يتطور تبعاً لتطور المؤثر ونضج المُعاناة واحتدامِها حتى وصولها الى مرحلة القهر والضغط النفسي السلبي وأشكال الكبت الذي يُعالج نفسياً بعدة وسائل يكون التفريغ الغنائي أهمها في التنفيس عن ضغوطات ومكبوتات النفس الذي يؤدي الى الهستريا أو الانتقام من النفس أو الآخر أو المجتمع أو المرض النفسي

والجسدي إذا لم يُدارك، " وكأن الشخصية هنا، فاقدة للفعل، لأنها لا تكافح ارادات اخرى مضادة، لمشروعها الخاص، أو بتعبير آخر، تظهر وكأنها لا تعرف ماتريد "[19]، وعليه فإن مفهوم المُعاناة الغنائية يُمثل المُحرك المُشغل للقصيدة الغنائية أو للنَفَسْ الغنائي الذاتي في تطور أحداث النص المسرحي .

تتعاضد الصور الغنائية البسيطة مع الصوّر الغنائية الأكثر تعقيداً ضمن متواليات الشعر الغنائي في النص المسرحي، وهذا التعاضد يمنح الفكرة الغنائية زخماً جمالياً ودفعاً الى الأمام تماشياً مع تنامي وتطور الموضوع والحالات عِبر الصوّر المُجسَدة فنياً وأدبياً على نمط الحياة الى حدٍ ما، كما يأخذ البعد الغنائي مجال أوسع وحرية أكبر عِبر الحركة والتطور الذاتي من خلال الخيط الذي يربط تتابع الصور الإبداعية الشعرية بالفكرة الغنائية بين التوتر والترهل، إذ إن الترهل يُخرج تلك الفكرة أو الرؤية عن دائرة الشد أو الجذب أو الدهشة، مما يجعلها أقل حظاً في مجاراة خصائص وسمات الفن أو الأدب الغنائي، أما التوتر الفني، فهو يمنح الإيحاء التهذيب اللازم عِند الوصف والتصوير الدلالي، مما يجعلنا في نشوة وعذوبة تتماشى ومقتضيات الفن والأدب وخصائصهما وسماتهما التي تزودنا بالزخم الغنائي الذي نحتاجه على وفق مقتضى الحدث الدرامي في النص المسرحي، في عملية موازنة بين الذاتية والموضوعية من جهة وبين الخصوصية والعمومية من جهة اخرى مع مُراعاة الطابع التجريدي في المُعطى الإبداعي الأدبي الغنائي في النص المسرحي، " بمعنى آخر إن هذهِ المُثيرات المُصنعة – هي التي تعطي الحركة الكونية للنص نتيجة التفاعل القرائي لها بصفتها جسيمات دقيقة تقوم بتأثيث المجال الكوني للنص " [20].

تلعب سعة مديات ذات الشاعر في استيعاب الظواهر الحياتية دوراً بارزاً، إذ يتبين من خلال إبداء المرونة اللازمة في حركة بوصلة العقائد الخاصة بهِ (الشاعر) اتجاه تلك الظواهر في محاولة للتعاطي معها إيجابياً من خلال إحتواء الشعر الغنائي لها وهضمها ضمن مُقتضى خط فعل أحداث النص المسرحي، إذ إن لهذا الأمر ضرورة تنعكس على وجوب تنوع الموتيفات الغنائية وجعلها خاصية مُلازمة لذلك النص المسرحي، وهذا الوجوب في تنوع الموتيفات يعود لغزارة وتنوع أشكال المُعاناة وغنى وكثافة الحياة النفسية للشاعر، إذ لها سيكون الأثر الأكبر في تحديد سمات تلك الموتيفات ورسم معالمها وتحديد اتجاه بوصلة تأثيرها، – إذن النص المسرحي هو عبارة عن مجال من الأنساق الإشارية اللغوية التي

تتموقع في داخلها المُثيرات التي تحتوي على الكيان الشبحي الغائب الذي يربطنا بالوحدة الطيفية المنبثقة من الكاتب في مرحلة تخليق وحدات أحداث النص المسرحي –(*).

يتبين من العلاقة الجدلية الانفعالية التي يُقيمها الشاعر مع المؤثر المُستفز له، إذ تتجسد نزعة ما في لحظة ما، فتكتسب استقلاليتها من خلال نموّها وإخضاع مُعاناتِها لمنطقها، عِندها يتولد المغزى الغنائي في النص المسرحي، ونتيجة لصراعهما يبرز الجدل والشك المُتبادل الذي يُجسد التبصر في مفردات الحياة الأكثر حيوية وتماساً بعاطفة وإنفعال الذات الإنسانية ضمن اشتغال الفعل الدرامي في النص المسرحي، أي إن – المادة الغنائية في النص المسرحي ترسم الجو العام للفعل الدرامي، وتبرز حالة الأبطال العامة(**).

يشعر المؤلف المسرحي في احيان كثيرة بالحاجة الى الغنائية لكي يُعبر بصورة أكثر موائمة ومُقاربة وانسجام مع عملية إعادة الخلق الفني، واستجابةً مع حتمية مُتطلبات رومانتيكية الحالات وتطور مُقتضياتها ضمن تداعي ((ثيّم)) الفكرة الفنية أو الرؤية الحُلمية المُراد تجسيدها شعرياً في أحداث النص المسرحي، كما تُهيمن على القيمة الغنائية في الشعر الوجداني العاطفي أحياناً سمة الفن للفن أو الجمال للجمال، – لقد انتصرت الرومانتيكية الجديدة للجمال، إذ افترضت أن الفرد لابد ان يعيش للجمال حسب(*)، كسمة بارزة ومهيمنة على ((ثيمة)) مفاهيم القيمة الغنائية، وهذا يتفق مع ضرورة أن يبدأ التناول الفني بالفن وينتهي بالفن مع مُراعاة تبني ما هو شخصي وعام على حدٍ سواء، ما دام يتفق وينسجم مع تطلع النص المسرحي وتنامي أحداثه، ويتجلى نمط التعبير المُباشر بشكل واسع في الشعر الغنائي الشعبي الذي يُمثل طبقة البسطاء في مُتبنيات النص المسرحي.

تكشف القيمة الغنائية في الشعر الوجداني العاطفي ضمن الفعل الدرامي في احداث النص المسرحي عن ما يشوب العالم من تخرصات من خلال موقف الشاعر منها، وذلك يتبين في طبيعة المضمون، كما إن القيمة الغنائية تتباين بين طرح وآخر تبعاً لطبيعة التناول، وذلك يعود لمنحى اختيار الشاعر لطبيعة التداخل مع الظواهر الإنسانية وعذابات الإنسان، كما لأثر اسلوبهِ والطريقة التي يتخذها، وخصوصية الاتجاه وانتمائهِ لواقعهِ العقائدي، كل ذلك ينعكس على مراحل تطور الشعر الغنائي عبر التاريخ، إذ جاء هذا التطور مُرادفاً لتطور الحياة، الذي انعكس على مفاهيم القيمة الغنائية للشاعر، ليصبح أكثر نضجاً في تناول مفردات الحياة وهي تتفاعل مع الوعي الإنساني المُتجدد والمتطور، ابتداء من العصر الإغريقي الذي انتعشت فيها الدراما والشعر الملحمي، والشعر الغنائي الى يومنا

هذا، " إن النصوص الدرامية أياً كان نوعها، ليست صوراً أو تغييرات ساذجة لشيء آخر أو لنظام سيميوطيقي أو نص آخر، انها أنشطة صريحة ومميزة تهدف الى التأثير في أفكار وأفعال الآخرين "[21].

المبحث الثاني: جماليات الغنائي في النص المسرحي

انبثق مفهوم الأدب الغنائي قبل انبثاق مفهوم الأدب الدرامي، إذ عَمِل تفاعل الذاتية الغنائية مع العناصر الاخرى في النص المسرحي على إنبثاق الدرامي لأول مرة في العهد الإغريقي على يد اسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيدس وارستوفانيس، إذ عَمِلت تلك الذاتية الغنائية على نمو السمات النوعية للدراما عِبر تبلور الخصائص الجوهرية لأصنافها الرئيسة الكوميديا والتراجيديا، إذ تم التعبير من خلال الدراما عن العمليات المُعقدة والمُتناقضة داخل الحياة والوعي الاجتماعي، وبخلاف ذلك " يدحض كاسيرير، استناداً الى الحجج والبراهين، التصورات القائلة بإمكانية عكس الواقع بواسطة الفن عن طريق تصويره تصويراً فوتوغرافياً، ويتحدث عن الاكتشافات في الفن "[22]، إذ أعطت الدراما لنفسها خاصية الانبثاق والوجود والمواءمة مع العصر، دون الحاجة الى مبرّر أو استثناء أو برهنة، وهذا يمكن تلمسه من حقيقة الكشف عن حتمية اللجوء الى الدراما من أجل تصوير عَصرٍ ما، تلك حقيقة لا يمكن تَصوّر أبعادها، إلا من خلال الكشف عن الجوهر المضموني الداخلي للبنائية والمُتعلق بالأصناف الأساسية للدراما – الكوميديا والتراجيديا، الوحيدة القادرة على تجسيد الجدل المعني بالتحولات التاريخية والتطور الاجتماعي والتناقضات التي قد تكون حادة أحياناً، كما عَمِلت الدراما على التوفيق بين تلك المُتناقضات إلى حدٍ ما من خلال تبني سماتِها الحيوية لعملية تمييز الحدث الدرامي عن الأدب القصصي لإختلاف مرجعياتهِ التكوينية ومشروعهِ الفكري ومبرراتهِ الأيدلوجية، لتُعطي الانطباع الرصين عبر الدراما، عن الأزمنة والأمكنة .

" فالمستقبل يدخل في الحاضر ليس بوصفه سمات خاصة بالعصر الذي يتبادل معه الأدوار مباشرة فقط، بل بوصفه ملامح لذلك المثل الاعلى الجديد للانسان " [23]، إذ يتم الكشف عن الإمكانية التاريخية وضرورة إعادة بناء أو تحطيم الوضعية الاجتماعية القائمة.

اكتسبت الدراما صيغتها المعروفة عليها اليوم مُستفيدة من الذاتية الغنائية في عمليات جدل وتوفيق بين العناصر المُتعارضة والتعبير عنها والكشف والتدليل والتصوير الدراماتيكي لها، إن الدراما ليست شعر غنائي، إنها صنف أدبي آخر مُختلف ومستقل، لكنه قائم على وجود الغنائية وعناصر اخرى في النص المسرحي كنتيجه تتبنى الحدث الأدبي الذي هو

نفسه الحدث الدرامي الذي يرتبط مع العصر بنفس القوانين الإجتماعية، " لأن نُظُم الحياة وأسس العلاقات بين الناس مُتغيرة متطورة باستمرار فلا يجوز إذاً أن تظل أحكامنا كلها ثابتة لا تتحول " [24]، إذ يُمكن الكشف عن التغيرات من خلال تحليل الحدث الدرامي نفسه، كما إن الدراما قد إنبثقت وفرضت نفسها كتلبية لحاجة إنسانية حياتية تاريخية عِبر مخاض أدبي فني فرضه العصر، لتنتزع لنفسها كياناً مستقلاً من الجسد الأدبي والفني والفلسفي معاً.

يقوم فن الكتابة المسرحية على ابتداع إستخدامات غنائية في تجسيد الصراعات والوضعيات والتصادمات في وشائج الحدث ومن فوقهِ، إذ إن قضية ابتكار الوضعيات تنطوي على عدد من الإمكانيات التي لا تحصى، التي تأخذ إمكانيات انطلاقها وديناميتها من أحد أنواع الفن أو صنفاً من أصنافه، ذلك من خلال معالجة المُبرر الخارجي في عملية تقديم الأفعال ومبرراتِها، إذ إن " الحدث بوصفهِ موقفاً يحتوي بطبيعته على عناصر الصراع، ويتطور بواسطة الحبكة والفعل ورد الفعل وتصارع الإرادة الى ذروة معينة، لا ينفصل عن الشخصية... فالشخصية هي صانعة الحدث وبذلك تكون الشخصية والحدث شيء واحد "[25]، لذا تُعَدُّ هذهِ الوضعية هي التي تُنقي الدراما من كل ما لا يجب أن يتحقق في الحدث ومن خلالهِ، حتى إن كانت هذهِ الوضعية مُستعارة من عمل غير درامي، أو من إسطورة، أو من تاريخ .

يُكمّل الأدب الغنائي نفسه من حيث الشكل والموضوع والفكرة والإحساس، فهو أدب مركب ومتكامل، وهو يأخذ كل هذهِ الخصائص والسمات من مادتهِ بما فيها الفكرة والموضوع والإحساس، ويتجسد كل هذا في الطبيعة الصوتية التي تحمل أهمية استثنائية من حيث تبنيها للمادة والشكل الغني بمضمونهِ الذي يأخذ على عاتقهِ مزايا ذلك الأدب، إذ إن المادة الغنائية تمثل الطقس الجمالي المُناسب والوعاء الراعي والمُتفاعل لتداعي الأفكار الحر، والمُنفلت من جنبات مُعاناة الإنسان، إذ قال غوته – حاولت أن أجسد كل ما كان يشغلني في صورٍ شعرية، كنت أصفي حساباتي مع نفسي أول بأول، أجسدها، أحاول أن اتخلص منها عن طريق المادة الغنائية – [26]، تلك الصوّر الشعرية الغنائية المُجسِدة للحالات المُعذبة للنفس من توقٍ أو شوقٍ أو حرمان، هذا الصنيع الخلاق، المُتأتي من تقويض الأشياء وإعادة رسمها من جديد، إذ يتجسد ذلك من خلال الأدب الغنائي، المُتأتي من إعادة الخلق والبناء الوصفي الشعري المُستدير حول الأشياء والمُتصاعد من خلال التعبير، ذلك روح الأدب الغنائي الجياش، والنافذة المُطلة على عوالم الإبداع والأدب والفن معاً، تلك

الحقيقة المُجسدة للوقائع الإنفعالية تُمثل معالم الأدب الغنائي الذي يحمل إرتعاشة الإنفعال الحسي، ويتخذ مأخذاً مؤثراً بين نماذج الفن، ذلك الإشتغال يتعاطى مع المهارة على أنها ركنٌ أساسيٌّ بارزٌ طاغٍ على سمات المُنجز الإنفعالي الغنائي، وتلك روح الإنفعال تبقى ساخنة تنتقل عبر المسامع والأذهان، مُشعلةً لهيب الإفتنان واللوعة والألم والحسرة وتحوله إلى إشراق وتجدد وحيوية وأمل وإندفاع نحو وحدة حياتية جديدة مليئة بالإرادة والإصرار والتفاؤل، إذ تعمل الغنائية على تحريك الحيوية، كما تعمل كمحطات تجدد لإنطلاقات أخرى، لذا فهي تشتمل – نظرية المُحاكاة المؤدية الى أبعاد علاجية وامتاعية وحتى تعليمية – [27].

يعتد الأدب الغنائي بالإثارة النفسية أو بالانفعال، إذ يقوم هذا الأدب بالتهيكل حول صورة تلك الفكرة أو الإحساس عبر الفن والأدب والضرورة الإبداعية في محاولة لإبراز ألق ذلك التأثير المتولد من الإستفزاز أو الإثارة أو الإنفعال، – بحيث يغرق في لججها الصاخبة كل تفكير منطقي، إذ يصبح الخيال المُلتهب في خدمة الغرض العاطفي – [28].

تتخذ المُبالغة والحضور الخيالي الواسع مأخذاً مهماً في الأدب الغنائي من إفتراضات ووصفيات ومتماثلات وتشبيهات وتماهيات واستدراكات ودراما، هذهِ الأدوات تمثل لوازم الشاعر يحتاجها لإيصال ما يُريد أن يوصله وبالقدر الذي يُمثل الحجم الذي يُحسه في حُسن تدبيرٍ أدبي شعري غنائي، – إذ عبّرت الغنائية عن الذات التي جنحت الى التبرم والشكوى من الواقع عِبر تحليقها في عالم خيالي تشقى فيه وتنعم، كنهاية لكل بؤس، وبداية لإشراقة أمل [29].

تتخذ جوانب الغموض الفني المُدلل إيحائياً حضوراً فعّالاً في التعاطي مع الحالات الشعرية السحرية والشاعرية والنفسية في حالة إضافية من الزخم الإيحائي المُدلل الفني الباعث للوخز السحري والنشوة والمباهج والنشاط الغنائي في أوساط الذهن والمشاعر في حالة من إيقاظ السرور والحلم الذي قد يستل بعض أشياء الإسطورة واحلام اليقظة، ذلك الغموض الأدبي الذي يتعاطى مع الحالات الشعرية والنفسية، كشعاعٍ يمر من خلال موشور يعمل على بلورة هذا النور وتكثيفة، ليخرج من الطرف الآخر على هيئة بصيصٍ ذي ألقٍ أخاذ أو خصلاتٍ ملونة أو بلورات مُزركشه تحمل أطياف تعدد المعاني السحرية وتشكلها، – السماء في أدب الوجدان غير السماء، والشمس غير الشمس، والليل غير الليل، انها

موجودات تعيشها الذات الحالمة بشكل آخر، إذ تشع عليها أضواؤها العجيبة، فتُحيلها عِبر الفن الأدبي الغنائي الى لوحات مُعبرة ورسوم مُجسدة وتماثيل شاخصة [30].

يتخذ التشكيل لنفسهِ حضوراً وتميزاً فاعلاً في مكون الأدب الغنائي، ذلك لما يقتضيه هذا الأدب من أجواء ومناخات وطقوس جمالية لا تتجسد إلا من خلال الخاصية والسمة التشكيلية بتعدد أنماطها، إذ تبرز مفاتن ذلك الأدب من خلال تبنى التشكيل تجسيد الخلجات النفسية والشعرية والشاعرية والإنفعالية من ردود أفعال ونزعات وإرهاصات، إذ إن الشعرية الغنائية بدون الخاصية والسمة التشكيلية تفقد أهم مقوم من مقوماتِها الجمالية الذي بدورهِ ينعكس على قابلية التمثيل وشمولية الوصف.

تُناظر الاستعارات في الشعر الغنائي في النص المسرحي، الأشكال في الفن التشكيلي، ويُناظر طبيعة النسج الشعري للاستعارات، التكوين في عالم الفن التشكيلي، وتناظر القيمة الغنائية في الشعر الغنائي، القيمة الفنية للتشكيل، ويُناظر الشعر الغنائي، التشكيل، كما يُناظر القصيدة الشعرية في الأدب الغنائي، اللوحة التشكيلية في الفن التشكيلي، أي كلاهما قد أخذ من الآخر طبيعته وخصائصة .

تتخذ فلسفة الجمال لها حيز وحضور فاعل في الأدب الغنائي ضمن بنية النص المسرحي، إذ إن المنظومة الجمالية في ذلك الأدب لها طبيعة عمل طموحة، وأهداف مقصودة بعينها، ومُتغلغلة مع تشعبات قنوات الحياة، تعمل على تنظيم تعامل الإنسان مع مشاعره وبيئتهِ والمجال الأوسع الإنساني، كل ذلك يجعل من الفلسفة الجمالية ومُحركها الإنفعالي حيزاً كبيراً ومهماً في إشتغال الأدب الغنائي وتفاعلة مع السرد الملحمي الموضوعي ضمن حيثيات الفعل الدرامي داخل الحدث الدرامي ضمن بنية النص المسرحي، لذا تعتبر فلسفة الجمال ضرورة في القيمة الغنائية ضمن النص المسرحي، لأنها هندسة الوجود العاطفي والنفسي والاجتماعي، ضمن بناء الإنسان بمعطيات العلم وحقائقه، لذا تُعلق أهمية بالغة على هذهِ الهندسة في ربط الحقيقة الفلسفية بإمكانية تطبيقها على الواقع الأدبي الغنائي ضمن البناء الدرامي في النص المسرحي .

يُحيل الأدب الغنائي الحالة النفسية والانفعالة والمشاعر الى أكثر من طراز فني من خلال آلية اشتغال شعرية المؤلف المسرحي، وما يُملى عليه من صنيع المنظومة الإبداعية ضمن بنية الفعل الدرامي لأحداث النص المسرحي، تلك الخاصية الفنية الأدبية التي تقترن بالموهبة والمهارة والخبرة الجمالية وشخصية المُبدع، التي بدورها تتأثر بمديات الدراية

المعرفية وقابلية تخزينها ذهنياً وتنظيمها فكرياً واستثمارها في عمليات التنظيم الإبداعي الفني للنص المسرحي، إذ إن الإنسان عندما تضيق بهِ الحياة، وتشتد بهِ الشدائد، كثيرا ما يهرب باتجاه نفسه، يبحث عن ذاتهِ في سعادة مُفترضة، عن طريق الغنائية .

يغفو الأدب الغنائي في النص المسرحي على بحر من العواطف، والتصريح بها يعلو كموجٍ يصطدم بمثيلهِ من عواطف القبول، وقد يصطدم موج العواطف هذا بصخور الجفاء والقسوة، كرد فعل نقيض، يحمل طابع التضاد، الذي غالباً ما يحمل الفواجع والآلام للطرف الأول، صاحب العواطف الفضفاضة، – إذ يهرب البعض من الواقع الى عالم الخيال، إذ يرى المُتفائل السعادة في عالم الخيال، فيلجأ إليه ويعيش في كنفه – [31].

يتخذ الأدب الغنائي من الإسلوب المُباشر وغير المُباشر ومن البساطة والتعقيد والتركيب معراجاً له في بنية النص المسرحي، وذلك تبعاً لمقتضيات الفكرة الغنائية والعمق الدلالي وطبيعة التجسيد الإبداعي للنص المسرحي من قبل الكاتب، التي لابد لها أن تُشاطر جماليات تمثيل الشخصيات، والمواءمة الافتراضية لمجريات الأحداث، والصوّر الفنية المُستعارة في بناء التوصيفات المطلوبة والضرورية لدعم مُحفزات النص المسرحي من طرف، ومُراعاة جماليات قوة التأثير في المُتلقي من طرفٍ آخر، ضمن المُعادلة الإبداعية للكاتب، " يلف الشاعر فهم فيه ابهام وغموض يغلفان الحقيقة، مما يدعوه الى الحدس والتخمين بدلا من التعبير عنها مباشرة " [32] .

تتسم شعرية الأدب الغنائي في متن النص المسرحي بالبساطة أحياناً، تلك البساطة التي تتميز بالسهل المُمتنع الذي يجعل منها واقعاً أدبياً سحرياً تجسدت فيه شاعرية المُعاناة بشكل مُنصهر على هيئة كلمات وتراكيب لفظية تمثل الشكل اللغوي العفوي الذي أَلَمَ بالتعبير الحر المُبتعد عن التكلف وزيف التصنع، كما تُمثل تلك الكلمات والتراكيب الوسيلة المثلى في التعبير والتأثير الجمالي، تلك العبارات التي اتخذت من نفسها أوعية إستوعبت مسارات تعاقب الأزمنة وشحناتِها كمشاريع مواضيع لها، إذ إن الأفعال الماضية التي لم يخمد لهيبها قد امتزجت مع عبق الأفعال الحاضرة التي لا زال تأثيرها واقعاً ولم ينتهِ في عمليات وصفية شعرية غنائية ذات تأثير جمالي مقصود بعناية في بنية النص المسرحي، " تتنوع المذاهب الأدبية بحسب الوجه الداخلي لعملية التصوّر الوجداني أو الوضع الذهني الرؤيوي الذي يُحدد نوع الاتجاه الفني في الأدب " [33].

يأخذ الإمساك بالمعنى الدلالي حيزاً مهماً في هاجس الاشتغال الشعري الغنائي لدى الواصف المؤلف للنص المسرحي من حيث الصياغة والطريقة والإسلوب وصولاً الى

حُسن التعبير الأدبي في توجيه بوصلة القيمة الغنائية في توصيفات الانفعالة الذاتية ضمن مخاض متواليات أحداث النص المسرحي، إذ إن بعض المقاطع الغنائية يستعصي فهمها بوضوح، لكن هذا الشعور لا يعني أن العقل لم يستحوذ على المعنى الحسي الإجمالي، وهذا المُتحقق قد يكون مقصوداً، وهو ما يعنية إدغام بعض المقاطع الأدبية الشعرية الغنائية، إذ إن هذا الغموض لا ينتمي الى منطقة الإدغام أو التعتيم المُطلق، بل هو أحد أشكال التعبير الغنائي الحر الحلمي الذي يصف بعض مباعث إضطرابات النفس أو الأفكار، " يلجأ الشاعر الى الرموز، خاصة ان الإنسان يتحرك في غابة من الرموز التي تتحدث إليه بكلمات لا يفهمها"[34].

يتسم الأدب الغنائي بطابع الخطابة أحياناً في بعض بنى النص المسرحي الداخلية، أي إن الشعرية الغنائية تكون ممزوجة بنهم الخطابة، ذلك لأنها تصوّر وتصف خلجات النفس من خلال التعبير الذي أُريد له أن يواشج شعور ذات الشاعر المؤلف بشعور ذوات الآخرين، في حالة من سخونة الموقف التي ترمي بظلالها على دفق مشاعر الشاعر، التي تستلزم الحالة الخطابية، كتلبية لمستحقات أدراج الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر من مُقتضى فني وأدبي لتكوين الحدث المسرحي، إذ إن الشعرية الغنائية الممزوجة بالهاجس الخطابي، تعمل على صنع تناغم بين لهيب معاناة الشاعر والذوات الإنسانية الآخرى، إذ يشعر المُرسل والمُستلم كأنهما تحت وطأه مُشتركة واحدة من الألم والمُعاناة والتطلع، ذلك المُقتضى الإنساني يحتاج للنفس الخطابي لتمثيلهِ خير تمثيل في بنية النص المسرحي، وهذا ما نلمسه في بعض النصوص المسرحية التي تحتوي على الحالة الشعرية الغنائية الممزوجة بالطابع الخطابي، تلك الحالات تمتزج فيها المُعاناة بالفن والأدب، ويكون الطابع الشعري الغنائي الخطابي، خير مُعبر عنها من طريق المُعالجة الإبداعية، فيكون المُنتج ذا محمول جمالي، يجمع بين الشعرية الغنائية والخطابة، إذ إن الطابع الخطابي يُلازم الشعر الغنائي أكثر من باقي الأنماط الشعرية، ويكون حضوره في النص المسرحي ضمني تارة، وظاهراً تارة أخرى، ويُمكن مُلاحظة النفس الخطابي من خلال تحسس اللفظة الشعرية الغنائية، كما يُمكن إدراك ذلك من خلال تحسس عذابات اللفظة التي توحي بالإضطراب الغنائي الذي ينساب مع حرية الذات وعفوية الشعور الساخن، ينساب النفس الخطابي مع دواعي الشعرية الغنائية مع تفاقم الإحساس الحماسي الوطني أو التاريخي أو العقائدي في أحداث النص المسرحي .

تكتسب الأفكار المضطربة حدودها في الأدب الغنائي من خلال صيغ التعبير في بنى النص المسرحي، ذلك التعبير الذي يتم إخضاعة لقوانين وشروط الفن الشعري الغنائي، كما إن تلك الأفكار المضطربة تأخذ شرعيتها ومشروعها المضموني من صدق الإحساس الأساسي لذات المؤلف الذي يُحاول إخضاع مُنجزه الإبداعي للمعايير والتقييم الموضوعي، تلك المعايير التي تتناول خصائص موضوع مُعاناة الشاعر وخصائص إعادة خلق صورة الإنسان، بذلك تُعَدُّ الشعرية الغنائية في بنى النص المسرحي شكلاً من أشكال إعادة خلق الواقع وادراكه، " لكي يتمكن الإنسان من التواصل يلجأ الى طريق ملتو اعتماداً على التشبيهات التي تفترض رؤيته ولا تعبر عنها مُباشرة " [35].

تبدو النفس الإنسانية من خلال موشور الأدب الغنائي في النص المسرحي كأنها حرة وتمتلك عفوية مُفرطة، إذ إن الشِعر الغنائي ينساب منها بحرية، وينهال فجأة حين تتعرض لمؤثرٍ ما، موحياً بالمُفاجأة وعدم التعمد باختيار الشكل اللغوي، رغم أهمية الكلمات في تمثيل الإنفعالات وتصويرها وتجسيد مشاعر المُعاناة، إذ يُمثل الشكل أقوى وسيلة بين وسائل التأثير الجمالي، ذلك الشكل الذي يلغي سمات التكلف وزيف التصنع، كما إن موجبات سمات جماليات الشعر الغنائي تلقي بظلالها على الشاعر الغنائي كي لايقع في عيب التكرار غير المُبرر، إذ تعمل المعايير التقويمية في الشعر الغنائي على تصحيح مساراتهِ في تصوير الحياة تصويراً فنياً، كما إن تلك المعايير تتعامل بشكل مُباشر مع خصائص موضعة المُعاناة واعادة الخلق والتعبير في الشعر الغنائي، مع علمنا إن أصل قيمة المُعاناة الشعرية شخصي، خاص بذات الشاعر الغنائي، تلك المُعاناة التي تستمد خواصها الفنية من إعادة الخلق للواقع وادراكه، إذ ينعكس الواقع الحياتي في النص المسرحي من خلال الشعر الغنائي الذي يتخذ من وعي الشاعر واحاسيسه محوراً رئيساً له، إذ تتموضع المُعاناة بطريقة فنية مُغايرة أحياناً، ويتضح ذلك من خلال الزام الشعر بإعادة الخلق المُباشرة لظواهر الواقع التي تحيط بالإنسان، إذ يُمثل ذلك رد فعل مختلف أشكال الذاتية المثالية في التعبير الغنائي، وبنفس الوقت هو أحد أشكال الكشف عن الذات المُعبرة عن نفسها وما ينتابها من دواعي الحزن أو الفرح أو الحيرة أو التردد عن طريق الوصف والتشبيه والتصوير الإفتراضي والتعبير، تلك الذات المُشتغلة بتأمل وتبصّر فني أدبي في مُقتضيات بنى النص المسرحي، ((الإصغاء لخرير الجداول واستنشاق رائحة الزهور، قبل أن يأتي زمن تُفقد فيه بهجة الحياة)) [36] .

الدراسات السابقة

فيما يأتي الدراسات السابقة التي تُعنى بالملحمي والغنائيه في نصوص جليل القيسي المسرحية:-

1- الميثوبي والسرد الغنائي، باقر جاسم محمد، نت، Google، الحوار المُتمدن، محور الأدب والفن، رحلة في مملكة الإنعكاسات الضوئية – للكاتب جليل القيسي، العدد: 2050 – 26 / 9 / 2007 – 10111 .

2- السردي والدرامي في تجربة القاص والمسرحي جليل القيسي، أ. د – عقيل مهدي يوسف، صحيفة التآخي، 10 / 5 / 2012 .

تشترك الدراسة الأولى الميثوبي والسرد الغنائي مع البحث في تشخيص الغنائية وقد استبطنت بعض الحكايات والقصص والأساطير في مجموعة من نصوص القيسي المسرحية المعنونة رحلة في مملكة الأنعكاسات، كما شخص الباحث البعد الأدبي الغنائي في بعض سرديات تلك النصوص المسرحية، أما الدراسة الثانية السردي والدرامي في تجربة القاص والمسرحي جليل القيسي، شخصت الغنائية في كتابات القيسي المسرحية، واستشهدت ببعض المقتبسات من بعض المسرحيات، كما شخصت اتجاهات القيسي في تناولهِ الدرامي، إذ أفاد الباحث من تلك الدراستين في تحديد الغنائية ضمن اشتغال القيسي الدرامية .

3- ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات

فيما يأتي أهم المؤشرات والمعايير التي استخلصها الباحث من الإطار النظري:

1- الغنائي، يمتاز بالبوح الذاتي، في بنية الدراما.

2- تمظهرات الغنائي: الأغنية، القصيدة، الحلم في الدراما.

الفصل الثالث

1- مجتمع البحث:

(مجموعة مسرحيات جليل القيسي)، كما يأتي:

ت	اسم النص	اسم المؤلف	تاريخ نشره
.1	خريف مبكر	جليل القيسي	1977
.2	فراشات ملونة	جليل القيسي	1977
.3	وداعاً أيها الشعراء	جليل القيسي	بلا
.4	مرحباً أيتها الطمأنينة	جليل القيسي	1985
.5	إنه خادم مطيع	جليل القيسي	1975

ت	اسم النص	اسم المؤلف	تاريخ نشره
.6	ربيع متأخر	جليل القيسي	1976
.7	جاءت زهرة الربيع	جليل القيسي	بلا
.8	الليلة الأخيرة للوركا في بنيرنار	جليل القيسي	بلا
.9	مدينة مُدججة بالسكاكين	جليل القيسي	بلا
.10	انهزامية حزينة	جليل القيسي	بلا
.11	ومضات من خلال موشور	جليل القيسي	بلا
.12	الذاكرة	جليل القيسي	بلا
.13	أيها المشاهد جِدْ عنواناً لهذهِ المسرحية	جليل القيسي	بلا
.14	في انتظار عودة الأبناء الذين لن يعودوا الى الوطن ثانية	جليل القيسي	بلا
.15	غداً يجب أن أرحل	جليل القيسي	بلا
.16	زفير الصحراء	جليل القيسي	1977
.17	هي حرب طروادة أخرى	جليل القيسي	1972
.18	شفاه حزينة	جليل القيسي	1978
.19	جيفارا عاد افتحوا الأبواب	جليل القيسي	بلا
.20	غرقوا في رائحة الظلمة	جليل القيسي	بلا
.21	التدريب على تحطيم القناني الفارغة	جليل القيسي	بلا
.22	ها نحن نتعرى	جليل القيسي	بلا
.23	نجنسكي، ساعة زواجه بالرب	جليل القيسي	بلا
.24	وداعاً أيها الجمال الوامض	جليل القيسي	بلا
.25	الحب يرغب فقط	جليل القيسي	بلا
.26	ملكوت الصحراء	جليل القيسي	بلا

2- عينة البحث:

.1	غداً يجب أن أرحل	جليل القيسي	1975
.2	وداعاً ايها الجمال الوامض	جليل القيسي	1986

3- طريقة انتقاء العينة: الطريقة القصدية.

4- منهج البحث: المنهج الوصفي.

5- تحليل العينة:-

اعتمد الباحث على المؤشرات التي خرج بها من الإطار النظري بوصفها معايير تحليلية تقويمية في دراسة عينة البحث، وتشخيص المكون الغنائي ضمن مكونات الفعل الدرامي في نصوص جليل القيسي المسرحية .

عينة – النموذج الأول: (غداً يجب أن أرحل)

شخصيات المسرحية

1- المرأة: كبيرة في العمر (عمرهما حوالي الستين سنة).
2- الرجل: كبير في العمر (عمرة حوالي الستين سنة).
3- الصبي: شخصية ثانوية في الصف الخامس الإبتدائي.
4- الشابة: طالبة جامعية.
5- الشاب: طالب جامعي.

قصة المسرحية

رجل من مدينة كركوك العراقية اقترن بفتاة من مدينته، وبعد فترة قصيرة من زواجهما وانجابهما لطفل، تعرض زواجهما للتفريق، نتيجة غروره وطيشه وتهوره وعدم شعورهِ بالمسؤولية تجاه عائلته الفتية، تلك المشاكل التي أدت الى غضب زوجته منه ورحيلها الى بيت أهلها، ولم يُفلح في ارجاعها، إذ رفضوا أهلها مُقابلته، عندها قرر هجرها والمدينة التي تعيش فيها الى بغداد وحرمانها من رؤية ولدِها الوحيد، وبعد أن أستفاق من طغيانهِ ودلالهِ وغروره، أحس بأخطائهِ اتجاه زوجته، فعمل على تطليقها في محاولة لمعاقبة نفسهِ، إذ أحس إنه لا يستحقها، وفي نفس الوقت أراد أن يمنحها فرصة في أن تقترن بشخص يستحقها، أفضل منه، من وجهة نظره، وبذلك أرتكب خطأ آخر بحق زوجته، وعاش عمره في ندم، تخلله لقاء بينه وطليقته، التي لم يتعرف عليها في موقف إنتظار باص المصلحة، بعد فترة طويلة تُقارب الثلاثين سنة أو أكثر، بينما طليقته تعرّفت عليه وفضّلت أن تبقى في المجهول وأن لا تخبره بشخصها، وسرعان ما إنتهى اللقاء بعد أن أخبرها بأشياء مهمة عن إحترامة وحبه لزوجته السابقة، بينما طليقته اختارت أن تحبه بإفراط من وراء هذا المجهول، وفضّلت أن تستمر في حبها له دون عِلمه، كما تُحب الله، إذ قارنت حبها له، بحبها الى الله، وتلك منطقة غاية في الجمال قام المؤلف بمعالجتِها.

شخصية المرأة والرجل: تتميز شخصية المرأة بأنها ودودة، رحومة، عطوفة، تتأثر لآلام الآخرين وتشعر بالمسؤولية اتجاه ذلك، كما تتميز بالإتزان وعزة النفس والإباء واحترام مشاعرها وأهلها، أما الرجل يتميز بالدلال والغرور والحماقة، إذ ارتكب الأخطاء تلو الأخطاء بحق الناس المُقربين له ونفسه، وخاصة زوجته، وهو في مرحلة الشباب، تميزت حوارات

الشخصيتين بتعاضد السرد مع الغنائية، كتعبير حقيقي عن حال الشخصيتين الذي رافق الفعل الدرامي ضمن أحداث المسرحية المسحوبة من الماضي أصلاً، كما في الحوار الآتي:

المرأة: (بحزن) مسكين... ألا يكتب لوالدته ؟

الرجل: طلقتُ والدته وهو في الشهر العاشر من عمره.

المرأة: لماذا ؟

الرجل: لا أعرف... طيش... نزوة... هكذا كأي أحمق دونما سبب... (وقفة) نزواتي كإبن وحيد ومُدلل كانت كثيرة في حينها... حاولت إرجاعها، فشلت... أهلها رفضوا مواجهتي واقسمت ألا أراها، أو أدعها ترى ابنها... وهجرت هذهِ المدينة مع أختي الوحيدة الى بغداد...

المرأة: منذ أن هجرت المدينة وحتى الآن وانت في بغداد ؟

الرجل: نعم... من شهر وأنا هنا... مدينتي... أيه، هذهِ المدينة لم تتغير أبدا... قليلاً في القطاع الجنوبي. المنطقة الشرقية مازالت موحشة ومهجورة...

المرأة: أما زلت تحتفظ بذكرياتك عنها ؟

الرجل: ضاعت كلها... المدينة نفسها لم أعد أعرفها كما كانت... معظم معارفي ماتوا، والبعض مثلي هجرها...

المرأة: زوجتك ؟ هل مازالت هنا ؟

الرجل: من اين لي أن أعرف... حتى اذا رأيتها الآن ربما لا أعرفها... ثلاثون سنة، أو أكثر... السنون تبتلع كل الذكريات.

المرأة: وهل لإبنك نفس نزواتك ؟

الرجل: أبداً... أبداً... هو هادىء، رزين، دؤوب، وديع مثل الأرنب، متفوق في دراسته بإستمرار، يُحب الشعر ويُقرضه أحياناً... (يتنهد) له الكثير من خصال والدته. أيه... والدته فعلاً كانت إمرأة رائعة. (وقفة) لم أكن أهلاً لتلك الإنسانة أبداً... أبداً... أنا من الناس الذين

لم يُخلقوا للزواج.

المرأة: لِمَ لَم تحاول أن تراها طوال هذهِ المدة ؟

الرجل: عناد سخيف... تعالٍ حقير... حماقة... أيه، فكرت
أن أمنحها حياة أخرى مع إنسان أحسن مني بكثير... (ينفخ
في باطن يديه...تنبعث موسيقى خفيفة وحزينة من مذياع
بعيد... يلقي نظرة الى السماء) المطر... المطر وحده
فقط بوسعه أن يُذيب هذا البرد الثلجي الذي يلفنا[37]، هنا يتعمق الشعور بالبعد ((الغنائي)) في (النص)، أما الحوار السابق تفاعلت فيه الملامح الغنائية مع الملامح الملحمية، إذ أراد الكاتب طرح أبعاد الشخصيتين من خلال تفاعل الملمح الملحمي الذي هيمن على الحوار من خلال الوصف، مع الملمح الغنائي الذي كان يُعنى بما هو ذاتي أو ما يخص المشاعر، وصولاً الى تجسيد طباع الشخصيتين بمعالجة جمالية.

تتمثل ثيمة (المرأة) في مسرحية (غداً يجب أن أرحل) في العطاء والبذل المُقترن بالتضحية في حب شريك الحياة والنفس والأهل والأحبة من أجل حياة أسرية سليمة، كخلية اجتماعية ترفد المجتمع بالنبل والسلوك الاجتماعي القويم، أما ثيمة (الرجل) في تلك المسرحية، فتتمثل في الفشل والإخفاق في قيادة اسرة بشكل ناجح، رغم توفر مقومات النجاح، بسبب الدلال والغرور والتهور، إذ تجسدت تلك المعاني في سرد وغنائية حوارهما، كما تبين في النموذج الحواري السابق، أو الحوار الآتي:

المرأة: (تتنهد) اكتب له اشياء جميلة عن مدينتك... أخبره
انها كما كانت هادئة، رزنة، كعهدها، وفية... لم تفسد.

الرجل: من ؟.

المرأة: اكتب... اكتب له...

الرجل: لا شك... (يهم بالذهاب) أعتقد يجب أن أذهب...
ربما أجد سيارة أجرة تنقلني الى الفندق... غداً يجب أن
أرحل... (يتحرك... ويلوح للمرأة) لا تنتظري الباص
... انه لن يأتي... أما إذا كنتِ تأملين أن يخف هذا
البرد فبالعكس يصبح أكثر وحشية وسعاراً، ويبدأ كما
يقول إبني يلحس العظم مثل كلب يُعبر عن عميق حبه

لسيده. (وقفة) لأسرع... (تنبعث أغنية حزينة من
المذياع البعيد...)

حوار المرأة السابق يقترب من ملمح الغنائية، بما يمتلك من خزين عاطفي أباحت بهِ مرةً واحدة على طريقة التأويل، هكذا جعلها الكاتب، إذ أراد أن يُصرح من خلال شخصية المرأة، أن الأشياء الجميلة والأصيلة لا تتغير بمرور الزمن، أما حوار الرجل يقترب من ملمح الملحمة، يقترب في بعض مواضعهِ من الغنائية، لضرورة في التعبير عن بعض مشاعرهِ أو شجونهِ، وبالمحصله هناك تفاعل بين ما هو ملحمي وغنائي في طيّات حوار الشخصيتين المُدلل على ثيمتيهما في المسرحية.

المرأة: (تبكي بحرقة. بصوت مخنوق) إلهي، وأخيراً
أُتيحت لي بعد هذهِ المدة الطويلة أن أرى زوجي...
دعني أحبه مثلما أحبك يااللهي حتى لحظاتي الأخيرة
... (ترسل نظرة طويلة بالاتجاه الذي سار فيه الرجل
...) دعني أحبك مثلما أحبه... دعني أحبه مثلما
أحبك... [38].

الحوار السابق يقترب من ملمح الغنائية، بما يمتلك من بوح ومشاعر وإيثار، إذ كانت طريقة الكاتب في التعبير عن مكنونات تلك الشخصيتين، تبني التراجيديا المأساوية من خلال البعدين الغنائي والملحمي في كتابة النص المسرحي، إذ كانت شخصية المرأة في المسرحية تُريد أن تقول لهُ، أعد ترتيب أفكارك ومنظومة حياتك، لكن شخصية الرجل تعيش حالة صراع مع ذاتهِ وشريكة حياتهِ والمجتمع مُتمثلاً في أهل زوجتهِ السابقة وقساوة الطبيعة من برد أو حر أو ماشابه ذلك، أما شخصية المرأة تعيش حالة صراع من نوع آخر، كالاحتجاج بالاعتصام عن البدائل، والتمسك بالإباء وعزة النفس وعدم التهور أو الرضوخ لرغبات النفس الأَنانِيّة على حساب مبادىء السمو والخلق الرفيع والترفع عن المكاسب الآنية، كما تُفضل سعادة الآخرين على سعادتها، وأن تبقى في الظل، تنظر ذكرى من بعيد على من تُحب سعيداً، فهي شخصية تعيش حالة صراع مع ذاتها وزوجها السابق وأهلها وقدرها، لكن بشكل مُهادن الى حدٍ ما، تجسد صراع تلك الشخصيتين في أحداث المسرحية وفعلها الدرامي عبر البُعد الملحمي والغنائي.

أكملت شخصية المرأة والرجل ما بدأت بهِ شخصية الصبي والشابة والشاب في إنعاش الجو العام للمسرحية، حتى يأخذ الصراع بين الشخصيات حيزه الطبيعي، والفعل الدرامي مداه المطلوب، تلبية لمستحقات الأحداث والصراع والشخصيات، إذ تجسد الجو العام للمسرحية عبر الوصف السردي والتعبير الغنائي، كما تبين في حوار المرأة والرجل، كما في النموذجين السابقين، وهناك شخصية مهمة وفعّالة في بُنى أحداث المسرحية وفعلها الدرامي، لكن حضورها في أحداث المسرحية غير مُباشر، وهذهِ إحدى طروحات ((القيسي)) الفنية ضمن بنية النص في البعد الملحمي، إذ يروى عن الشخصية، عن طريق حوارات الأب السردية، نتيجة لطرح الأسئلة عليه، عن أحوال ابنهِ، من قبل الأم التي لم تعلن عن نفسها، كأم لهذا الشاب، أو كطليقة لهذا الرجل، إذ توزعت حوارات الابن (على لسان أبيه)، بين السرد الخبري، والغنائية التي تحمل في طياتِها الحنين الى الأهل والأحبة والوطن، كما في الحوار الآتي:

المرأة: (بعد الصمت) كم عمر أبنك ؟

الرجل: في الثلاثين... انه يهيء للدكتوراه...

المرأة: آه... شباب... ويشتكي من البرد...

الرجل: التكيّف... هل تفهمين ما معنى التكيّف... يقول أنه لم يتكيّف بعد لعشر درجات تحت الصفر، (ضاحكاً) ويكتب لي مازحاً ما أن تمس موجة البرد الأذن حتى تطرش، ويرن في المخ صوت مثل صافرة مزعجة...

المرأة: مسكين...

الرجل: أو يكتب لي... أدس يدي في جيب معطفي بحثاً عن الدفء فإذا بندف الثلج تستقبل رؤوس أصابعي في قاع الجيب، وأتدفأ بها من غضبي...ها ها ها ها...

المرأة: (بفرح) هل تحفظ رسائله عن ظهر قلب.

الرجل: لا... جملاً قصيرة منها. (ساخراً) إبن الكلب يكتب لي بلغة جميلة عن وضعه، ذات مرة كتب ألف مرة في اليوم، أحن لرؤية حبات العرق وهي تنزلق من العنق الى الظهر وتحت مبردة الهواء في أيام تموز

الحبيبة... (وقفة...) تأملي أي برد هناك... [39].

يقترب الحوار السابق من ملمح الملحمية، فيه شيء بسيط من ملمح الغنائية، إذ إن سؤال الأم عن أحوال ابنها، واجابات الأب تقترب من ملمح الملحمية، بينما رسائل الابن تحتوي في مضمونها على ما هو وصفي خبري يقترب من ملمح الملحمة، بينما الجزء الآخر من الرسائل يحتوي على بوح داخلي ومشاعر وحنين ينتمي الى ذاتهِ وهو ما يقترب من ملمح الغنائية، إذ تبنى القيسي البعد الملحمي في تجسيد ما هو وصفي خبري، والبعد الغنائي في تجسيد ما ينتمي الى الذات من بوح ومشاعر وحنين.

تكمن ثيمة الابن ضمن المسرحية في تذكير أبيه باستمرار بصفات أمهِ الحسنة، وماقترفه من أخطاء وذنوب بحقها ونفسه، دون قصد منه، إذ أصبح الابن مصدر شعور الأب بالندم، بينما تستحق زوجته الوفاء والثناء والمعاملة الحسنة، كان يُعاملها عكس ذلك، إذ يمكن تلمس ثيمة الابن من خلال سرد رسائلهِ التي يتعاضد فيها البعدين الملحمي والغنائي عِبر الطرح غير المُباشر، أي إنها شخصية لا تطفو على سطح الحبكة، لكنها مُشغلة للدفع الداخلي لها وتفاعلاتها المؤرقة ضمن الفعل الدرامي، وهذا ما نلمسه ضمن طرحه الملحمي والغنائي.

يُمثل الابن أحد الروابط الداخلية للصراع ضمن الفعل الدرامي للمسرحية، هو شخصية لا تطفو على سطح الصراع، لكنها تُحكم الربط بين حلقاتهِ الرئيسة الداخلية، فالصراع مرهون بتأثير تلك الشخصية، لأنها الأقرب حالاً من غيرها لشخصية الرجل والمرأة، كما يبدو في رسائله، إذ تجسد هذا الربط والتأثير عبر سرد وغنائية الحوارات المنقولة عنه.

تأثر الجو العام للفعل الدرامي في المسرحية بشخصية الابن غير المُعلنة، وهذا ما تبين في بنى السرد (المروي عن الشخصية).

شخصية الشابة والشاب، (طالبان جامعيان)، هُما صورة طبق الأصل عن حال الرجل والمرأة الكبيرين في العمر قبل ثلاثين سنة، الى حدٍ ما، في حال من الأحوال، من شباب وحب وحيوية، صورة ظلت ماثلة أمام الرجل والمرأة، (في موقف باص المصلحة) تذكرهما بما كانا عليه (كل على حِده لأن الرجل لم يتعرف على طليقته)، صورة مسحوبة من الماضي، حاضرة الآن، حية بكل معانيها وحيويتها وعنفوانها، من اندفاع وطيش ولامبالاة، كما يبدو في الحوار الآتي:

الشاب: آه. جداً آسف ياعزيزتي... إن هذا البرد يعمي

الواحد من الغضب... (يمسك يدها) سعيد لأنني
وجدتك... أعتذر.... لنذهب... يا الهي أي
برد لعين. هل كنت تنتظرين من مدة ؟
الشابة: فكرتُ أن أخذ الباص وأذهب... كان يجب أن تأتي
في الموعد.
الشاب: أعتذر... هيا... لنذهب.
الشابة: وهل تعتقد أن هذا الجو يساعد على...
الشاب: جداً... جداً... تحركي...
الشابة: لكن...
الشاب: (بغضب) ماذا ؟ مرة أخرى... مادخل الجو...
لنذهب... تحركي... (يذهبان) [40].

الحوار السابق اقرب الى ملمح الغنائية، منه الى ملمح الملحمية، كما نلحظ تفاعل كلا الملمحين في إنضاج أبعاد الشخصيتين، وهذا ما سعى إليه الكاتب للترويج عن الحالة العاطفية المُفرطة التي أراد أن يكونا عليها في المسرحية.

تجسدت ثيمة الشابة والشاب ضمن المسرحية من خلال الطرح الغنائي المُتدفق والطرح الملحمي المُتأني في حوارهما ضمن نص المسرحية، إذ مثلا الهاجس المُدلل على البعد العاطفي والإجتماعي والنفسي ضمن ثيمة النص المسرحي.

يكمن دور الشابة والشاب في الإعداد والتهيئة للحبكة، إذ إن شخصيتهما خارج الحبكة الرئيسة، وهذا ماتجسد في الطرح الغنائي والملحمي للشخصيتين ضمن حوارهما في النص المسرحي، إذ إن دور الشخصيتين يقتصر على خلق أجواء الصراع التمهيدية، فهما ليسا داخل الصراع الفعلي الدرامي الرئيس للمسرحية، وهذا ما نتلمسه في التتابع الغنائي، والملحمي ضمن حوارهما.

يُمثل دور الشابة والشاب ضمن توفير الجو العام للفعل الدرامي ضمن أحداث المسرحية، حضوراً فعّالاً ومهماً، يكون الجزء الأكبر منه، مسحوباً من الماضي، إذ تجسد ذلك الدور ضمن البعد الغنائي والملحمي في حوارهما، كما في النموذج المذكور آنفاً.

رَسَمَ المؤلف مُبتغاه الضمني في إغناء أجواء المسرحية الداخلية من خلال شخصية الصبي في مطلع المسرحية، كما يبدو من حوار الصبي مع المرأة بموقف باص المصلحة، كما يأتي:

الصبي: (للمرأة بصوتٍ متقطع) هـ... ل... مرّ... الباص رقم 4... ؟

المرأة: من حوالي ربع ساعة.

الصبي: (يضرب الأرض بعصبية بحذائه مرات مثل الملسوع) آه... لا... من يدري متى يأتي الباص الآخر...

المرأة: كان يجب أن تكون هنا...

الصبي: كنت هنا أنتظره... تذكرت أن والدتي كلفتني بشراء ثلاث نبوبات...

المرأة: (بتعجب) نبوبات...؟ أين تسكن.

الصبي: في منطقة التسعين.

المرأة: ألا توجد نبوبات في التسعين... إنها مدينة كبيرة.

الصبي: وهل جئت من التسعين الى المدينة لشراء ثلاث نبوبات في هذا البرد...

الصبي: لا... جئت لأزور خالي...

المرأة: (تبتسم لهُ بحنان) شاطر... هل تذهب الى المدرسة...؟

الصبي: (يهز رأسه) في الصف الخامس الإبتدائي.

(تتأمله بحنان أكثر) عال... اسمع، إن إمك يجب ألا تسمح لك بالنزول الى المدينة لأشياء بسيطة...

الصبي: إنها لا توافق على نزولي أبداً... إنني أحب خالي... أحب أن أزوره... [41].

يقترب الحوار السابق من ملمح الغنائية، وقدر مُعين يقترب من ملمح الملحمة، أراد الكاتب في بنية الحوار السابق، خلق توليفه بين ما هو ذاتي عفوي يتميز بالبراءة من خلال تبني أطر الغنائية، لتكون في حالة تفاعل مع ما هو وصفي خبري سردي، يحمل ملمح الملحمة، وصولاً الى إغناء الجو العام للمسرحية وفعلها الدرامي.

أراد القيسي من خلال شخصية الصبي أن نكون على مقربة من ثيمة الطفولة وما تُعاني ضمن بيئة المسرحية المكانية والإجتماعية والنفسية، إذ منحتنتا زخماً غير مُباشر باتجاه تهيئتنا لاستقبال ما تكون عليه الطفولة وحيزها الاجتماعي والنفسي وما قد تتعرض من احتمالات المُعاناة والحرمان واللامُبالاة، فهي شخصية داعمة ساندة مُهيئة لأحد أهم محاور ثيمة المسرحية الرئيسة الاجتماعية والنفسية، كل ذلك تحقق من خلال طروحات الملامح الغنائية والسردية معا، مما أسبغ عليها مسحه غنائية طاغية، بسبب عفويتها ونقائِها ووفائها، إذ إنها شخصية بعيدة عن الحبكة، لكنها مُهيئة لإستفبال أحد موجوداتِها، مظلمة الابن أثر حرمانهِ من حنان أمهِ، وكذلك يقربنا من جانب ضرورة اهتمام الأم بابنها وتعلقها العفوي والفطري بهِ، إذ لا يوجد أي مسوّغ يحرمها من هذا الحق الطبيعي، حتى الطلاق لا يحرمها من حق الأمومة، بالإضافة الى دور الشخصية في تحقيق الجو العام للحبكة، أي لها دور تمهيدي للحبكة من خلال إسقاطات طبيعتها الغنائية، وما يُلفت الانتباه أن هذا البعد الغنائي من ملامح الإسلوب الشعري الذي تميز بهِ القيسي في مُعالجة نصوصهِ المسرحية، وما يستحق الذكر أن شخصية الصبي بعيدة عن صراع المسرحية، لكنها مُهيئة للجو العام للصراع من خلال تفاعلات حواراتِها الغنائية السردية التي تخبرنا عن خفايا البيئة الاجتماعية والنفسية للصراع، فشخصية الصبي ضمن الجو العام للمسرحية مهمة من خلال نفوذ حواراتها الغنائية السردية التي تحمل السؤال والجواب معاً.

السرد، هو وصف، وهنا يجيء مُتفاعلاً مع الغنائية، التي هي بوح وتعبير، أما الفعل الدرامي: فهو نتاج الحدث نفسه (من الصراع داخل الشخصية)، ولكن ليس من كل حدث، بل من الحدث القادر على انتاج سرد موضوعي، وغنائية ذاتية، وجاء (السرد والغنائية) في حالة تعاضد حيناً، أو تكافل، أو تعاقب، أو امتزاج في أحيان أخرى، وبالتالي فإن السرد والغنائية هما اللذان يصنعان الفعل الدرامي.

العينة – النموذج الثاني:- (وداعاً أيها الجمال الوامض)

شخصيات المسرحية

1- هدى سعيد فتاة في الخامسة والعشرين
2- الدكتور فخري أحمد شاب في حوالي الثلاثين
3- سعيد العزاوي والد هدى
4- دلير آمانج شاب كردي في العشرين

5- عبد القهار حميد زوج هدى
6- بستاني
7- طالبات
8- فتاة
9- رجلان

قصة المسرحية

فتاة ساقها القدر على الزواج من شخص لا تُحبه، بعد أن اغتصبها وأجبرها على الزواج بعدة وسائل دنيئة ورذيلة، إذ تزوجت رجلاً يحمل من الصفاة ما يجعلها تكرهه، قاسي، غليظ الطباع، أسير شهواته، فاسد، مُتغطرس، وقد تعرض لحادث أفقده حواسه، بصره وسمعه، أي لا يحس بالأشياء من حوله، بينما كانت تحب زميل لها في الجامعة، فيه صفات تعشقها، وقد بادلها الحب، ولم يحالفهما الحظ على الزواج، واصبحت حياتها مليئة بالفراغ والألم والضجر، وقد ظهر في حياتها شخص آخر، كصديق (دكتور فخري) لكن صفاته تميل الى الماديات وبعيدة عن الروحانيات والشعر والثقافة والفلسفة والرومانسية، تلك السمات التي تعيش في دوامتها، ما يجعلها تصتدم معه بإستمرار، وتذهب بخيالها الى عشيقها السابق ورومانسيته المُفرطه، ولم تتخلص من تبعات زوجها سيىء الصيت، إذ اعتدى عليها أزلام زوجها، واصبحت في طريق حدفها، بعد أن إنغرست المدية في صدرها، نتيجة لصراعها مع أولئك الأشرار، أزلام زوجها الشرير الأخرس والأطرش والأعمى.

تتوضح طريقة القيسي في ربط الملحمي والغنائية بشخصية هدى والجو العام في بنية الدراما من خلال المشهد الآتي:

أما أنا... أطلق كل صباح وظهيرة ومساء، ومن شدة ألمي
، استغاثة شفقة وأحاول عبثاً أن أجد من يفهمني... وأكابر
أحياناً... مازلت صلبة، وسعيدة لأن القدر ساعدني أخيراً
، وانتصرت على خوفي وعليك...
(تنظر الى عبد القهار الذي يقف بين الحين والآخر مثل
التمثال في نفس المكان) وعليك... إنني في مثل هذه
اللحظة سعيدة مثل هذا الربيع الصافي...

بدأ الحوار السابق مُقترباً من ملمح الغنائية، وانتهي مُقترباً من ملمح الملحمية. أي بدأ مُعبراً عن المشاعر والأحاسيس الداخلية، ثم تحول في النهاية ليصف السعادة، بإقترانها بالربيع ووصفه، أي الملحمية والغنائية في حالة تفاعل.

إلهي كم أنا بحاجة في هذهِ المرحلة من حياتي الى حب
روحي لأجد نفسي... لأصرخ من شدة فرحي مثل ما
تصرخ هذهِ الزهور الربيعية في الحديقة...

بدأ الحوار السابق مُقترباً من ملمح الغنائية، وانتهي مُقترباً من ملمح الملحمية.

قبل أشهر ماتت الأوراق على الشجرة، لكن الشجرة لم
تمت... عبد القهار أصبح جثة متحركة، أما أنا مثل
الشجرة لن أموت... (42).

بدأ الحوار السابق مُقترباً من ملمح الملحمية، وانتهى مُقترباً من ملمح الغنائية، أي الملحمية والغنائية في حالة تفاعل.

تتوضح طريقة القيسي في ربط الملحمي والغنائية بالصراع من خلال شخصية هدى في بنية الدراما، كما المشهد الآتي:

الدكتور: أنت تحبين الحزن كثيراً...

هدى: ليس كثيراً... أحبه جداً عندما يأتي على شكل رعشات موجعة، (تشير الى زوجها المستتر خلف النافذة) هذا الإنسان القاسي، قرصان الشهوة، والمال والقسوة، كان يسخر من الحزن، والحس والكلمات الجميلة... انظر إليه... كان يعتقد أن لا أحد في الدنيا يستطيع أن يمسه كما لو أنه ممسوح بالزيت الإلهي، (تطلق ضحكة هيستيرية، وبخطوات كسولة تأتي وتجلس لصق الدكتور...) هل مازلت مصراً على أنه لن يرى...

الدكتور: الى الأبد... لماذا أنت شكاكة الى هذهِ الدرجة ؟ من سنة وأنا أؤكد لك هذهِ البديهية... أعرف مبلغ الخوف الذي زرعه فيك...

المشهد السابق غنائياً.

تتضح طريقة القيسي في ربط الملحمي والغنائية بثيمة التعرف على مزايا الإنسان الحالم من خلال شخصية هدى ضمن بنية الدراما، كما في المشهد الآتي:

هدى: لالا... شكراً (يخرج البستاني)... يالطيبة البسطاء
... يرن جرس الهاتف... تلتقط السماعة: ألو... آه... أنت
... لا أعمل شيئاً... قبل قليل غنى البستاني بصوته الرائع
محمداوي... أتعرف أن هناك نغمة شفقة جارحة في صوته

... الآن... لا شيء جالسة فوق الأريكة أتنشق عبير الزهور
الحقيقية التي جلبها البستاني... وأشم عبيرك أيضاً عبر
الأسلاك... لماذا تضحك... هل تبقى مجرد دكتور...
دكتور فقط... لو كنت مثلي تعشق الشعر، والكتب والخيال
، عرفت كيف يُشم الربيع عبر الأسلاك... ياغبي، لا أشمه
بأنفي بل بحواسي، حسن... تعال... أنتظرك...

المشهد السابق ملحمياً.

تتضح طريقة القيسي في ربط الملحمي والغنائية بثيمة الحزن من خلال شخصية هدى ضمن بنية الدراما، كما في المشهد الآتي استكمالاً للمشهد السابق:

(تعيد السماعة... تنهض، تتجول في الغرفة... تدخن...
تلتقط ديوان الان بوسكيه تقرأ بإلقاء مسرحي وبألم). كلَّ
ما فيَّ مأساوي: إذاً أتسمحون بأن أكون زورقاً يطوف من
جزيرة الى اخرى... (تتوقف للحظات... تستمر) كل
شيء مأساوي: إذاً كونوا مُتفهمين أنا هذا المساء شجرة
دلب قديمة...
(تتوقف عن القراءة... تُلقي الكُتب بعيداً... تطلق ضحكة
عصبية... تشعل سيجارة ثانية... تدخن بتوتر... تضحك
... تردد).
أنا هذا المساء شجرة دلب قديمة... هاهاهاها... (تذهب
الى النافذة تنظر الى زوجها، ثم الى الأشجار في الحديقة
فتية، ريانة، مليئة بالحياة) يا لهذهِ الشمس البرتقالية...
انها تتلألأ... رؤوس أشجار السرو تشع مثل سعفات من
ذهب. (تطلق ضحكة حلوة) أواه... سأبقى رغم كل
أوجاعي رومانسية... (تخاطب زوجها) تعودت أن
تقف هناك مثل تمثال... وتنظر الى الغرفة والى عبثي،
وفوضاي، وعذاباتي لكن من غير أن تراني، أو تسمعني
، أو تحسني، يا عبد القهار، أين ذاك القناع الغامض

البارد الذي كنت تتقنع به... أين هو حقاً ؟... أين ضحكاتك
الهستيرية، تهديداتك، سخرياتك المُتهكمة وكلماتك الآمرة
التي كانت تثقب السمع والقلب... إلهي، من سنة وأنا أردد
نفس الكلمات مع نفسي... (43).

الملحمية والغنائية في حالة تفاعل.

تتضح طريقة القيسي في ربط الملحمي والغنائية بثيمة القلق والاضطراب وعدم الطمأنينة من جراء حياة أسرية مُعوقة عاشتها شخصية هدى ضمن بنية الدراما، كما في المشهد الآتي:

هدى: ربما لكنني إمرأة واقعية أيضاً... (تذهب وتتمدد فوق
القنفة التي يجلس عليها الدكتور... تتكلم بصوت ناعس
وهي ترنو من خلال النافذة الى رؤوس الأشجار
المُتفرعة... يحل ظلام شفيف يرفق في الحديقة...)،
آه... مات نهارٌ آخر...
الدكتور: (يمرر باطن يده فوق رأسها) فعلاً.
هدى: ألا تعتقد أن موت نهار واحد شيٌ مُخيف، ومحزن.
الدكتور: ماذا ؟... مخيف ! ومحزن... آه... فعلاً... فعلاً.
هدى: هناك من يودع النهار الآن وهو مطمئن الخاطر،
ناعم البال.
الدكتور: فعلاً... فعلاً...
هدى: وهناك من يلتهب رأسه بالأفكار... (يذهب عبد القهار
الى الحديقة. الى الدكتور...) إذهب وافتح أضواء
الحديقة... (44).

المشهد السابق غنائياً.

تتضح طريقة القيسي في ربط الملحمي والغنائية بحبكة المسرحية التي تزخر بالواقع النفسي والعاطفي المرير والحلم المفقود من خلال شخصية هدى ضمن بنية الدراما، كما في المشهد الآتي:

هدى: أنت لن تفهمني... أنني يادكتور امرأة صعبة الإرضاء...

صعبة الإرضاء جداً...

المشهد السابق يقترب من ملمح الغنائية.

الدكتور: جداً جداً... (يشير الى عبد القهار) ان ذاك الشبح زرع فيك عقداً كثيرة...

المشهد ملحمياً.

هدى: تنهض مثل الملسوعة، وبطريقة سريعة تشعل سيجارة، وتقوم بحركات مسرحية أثناء حديثها. لن أنسى طريقته المبتذلة في التعامل معي كأنثى... لن أغفر له... لن أنسى يوم جاء يهدد أسرتي، ويهددني... لن أنسى الجو الكابوسي الذي خلقه لأسرتي ليصبح بالتالي زوجي...

المشهد غنائياً.

أنا... أواه... يوم ذاك سعيدة، وغير مُصدقة نفسي أحمل ليسانس في الأدب الفرنسي، وأحلم بالماجستير، ثم الدكتوراه ... آه لو تعرف كم أحببت اللغة الفرنسية، بنفس حبي للغتي العربية... (وقفة)... في الجامعة كنت أقرأ الشعر بالفرنسية والمسيو ديلارو يصفق لي بحرارة... كنت أناغي نفسي بالفرنسية، وأقرأ رسائل حب الفريد دي موسيه الى جورج صائد، ورسائل هيجو الى حبيباته، أرتعش، أرتعش للكلمات... (بحرارة مؤثرة)... كنت أحب شاباً كردياً وسيماً، طيباً، شريفاً، صادقاً يدرس معي... (وقفة) أتعرف أنه ما زال يعيش في السليمانية... كان مثلي يفيض حرارة، وحماسة للفكر، والشعر، ويترجم لي كوران، بيرة مبرد، بيكه س، هملت، ومقاطع من (مم وزين)... إلهي... كان يخطط برفق أن يعيش معي حياة ثرية في الروح والفكر...كان كلانا نحب التوتر من حيث لا ندري... كان له قوة وعي... شاب يعرف كيف يلتذ بالحياة الصعبة والسهلة... [45].

الحوار ملحمياً، وقد استبطن بعض مواطنهِ الغنائية.

تتضح طريقة القيسي في ربط الملحمي والغنائية بحبكة المسرحية التي تزخر بالإستهجان من بعض الرذائل التي ترافق سلوكيات بعض من البشر، وتعتبر صفات شاذة مُنحرفة، سلطت المسرحية الضوء عليها بغية رفضها من خلال شخصية هدى في بنية الدراما، كما في المشهد الآتي:

هدى واقفة بجانب النافذة تنظر بغضب وألم الى عبد القهار
المستمر أمام النافذة... تشير إليه بحركة مسرحية) هذا
الرجل البهلول دمر حياتي... من يستطيع أن يرى إنسان
طاغية مثل عبد القهار ولا يستسلم... لم يُفد معه رفضي
المستمر، سخرياتي، إحتقاري له ولأمواله... لم يكن
ثرياً فحسب، وانما إلهي كان شديد السيطرة على نفسه،
قوي التحكم بسلوكه ورغباته... (وقفة) لم ولن أرى
إنساناً مثله، نفسه مليئة شكاً، وارتياباً، وحذراً، وغطرسة
... استحوذ بالقوة، والتهديد على مشاعر والدي، ووالدتي...
(بصوت حزين) والدي مدرس طيب، رقيق رقة أنثوية،
يكره العنف، عاشق سفرات، علمني حب الدنيا، عرّفني
بحكم اختصاصهِ في علوم التاريخ والجغرافية بمدن العالم،
وبالعلاقات البشرية... (46).

يقترب المشهد السابق من ملمح الغنائية، وفي موضع آخر تتضح طريقة القيسي في ربط الملحمي والغنائية بحبكة المسرحية التي تصوّر ماعليه هدى من مُعاناة وما سيكون عليه عبد القهار زوجها في حالة انتصارهِ عليها، كما في المشهد الآتي من خلال حوار هدى:

(يتحرك الزوج من خلف النافذة... يجيء بعد قليل الى
غرفة الجلوس... يقوم بحركات بليدة... تقترب منه هدى
وتقرب يدها من عينيه) عيناه عمياوان، كانتا لا ترفان
لهما رموشهما إلا قليلاً، ولا تعرفان الإستسلام أبداً...

المشهد السابق ملحمياً.

(تمسكه من كتفه وتهزه بقوة) ماذا كنت تعرف خارج
دنيا المال، والتجارة، وسرقة الآخرين... ؟ ماذا كنت
تعرف سوى تشريد هذا وذاك، والربح السريع... ماذا؟
ماذا ؟ (تبتعد عنه) لا شيء... بل كنت بليداً... (تطلق
ضحكة قوية) منذ أن أخذني بالقوة وحتى انقلبت بهِ السيارة
، كان يردد مثل الببغاء (تقلده) لقد كانت حياتي نصراً
في نصر،

المشهد السابق ملحمياً.

(ضحكة قوية) أيُّ نصر... أيها المومياء...
(بصوت غاضب) يا عبد القهار لقد قلت لك حل عني...
حل عني، واذا لم تحل عني، ثق إذا انتصرت عليّ ذات
يوم لا سمح الله... (بصوت خافت وحزين) لكن الله سمح

الغنائية والملحمية في حالة تفاعل.

، (بصوت عال) أنك يا عبد القهار ستندم... وتتركني مثل
التيس في المزرعة، وتندم على التلف... أنت تعرف ماذا
يعمل التيس في المزرعة... [47].

وفي موضع آخر تتضح طريقة القيسي في ربط الملحمي والغنائية بحبكة المسرحية التي تُبرز ما اقترف عبد القهار من رذائل، من خلال شخصية هدى، في بنية الدراما، كما في المشهد الآتي:

... الكلام انتهى بالنسبة لك الى الأبد... أنني حرة الآن،
لقد قلت لك ابتعد عني، واذا أخذتني عنوة تضطر أن
تتركني مثل التيس في المزرعة وتندم على التلف...
سأتلف مزرعتك... أتلفها كما أشاء... (وقفة) لقد
جرحت كبريائي، أهنت والدي وضربته بوحشية أمام
طلابه، اغتصبتني بالقوة، ألقيت عاهرة على سرير
نومي... هل ثمة عدالة في كل هذا ؟ عندما تزول
العدالة يا عبد القهار يصبح المستحيل مُمكناً... [48].

يتفاعل ما يقترب من ملمح الملحمية مع ما يقترب من ملمح الغنائية في المشهد السابق في انتاج الفعل الدرامي.

تتوضح طريقة القيسي في ربط الملحمي والغنائية بشخصية عبد القهار وتوفير الجو العام وتنامي الصراع في بنية الدراما من خلال المشهد الآتي:

(يتحرك عبد القهار من خلف النافذة، بعد قليل يدخل غرفة الجلوس، تسبقه عصاه... يقف مثل المذهول، نظراته العمياء تفيض بدهشة خرساء، حواجبه ترتعش كأنها تسمع ضجة آتية من بعيد... ضجة... هو، وحده يعرفها فقط... يطلق تنهدات مُتتالية، ويستمر بألم موجع رسم الدهشة والألم على وجهه) ماذا تريد يا عبد القهار ! لماذا تتنهد ؟ لماذا فمك ميت ! من كان يستطيع النظر الى عينيك ؟ بل من كان يجمع بغرابة في شخصه القسوة، والغدر، وكذلك الجبن يا عبد القهار... أين رباطة جأشك ؟ انظر كم تائه وشارد أنت، مثل نظراتك الشاردة... (تعبث بوجه عبد القهار وهي تطلق ضحكة هستيرية) يا لهذا الوجه الهش، الباهت، والمصفر، مثل وجوه الموتى... (تصفعه في صدره، وظهره بقوة، وتطلق في وجهه فحيحاً مثل فحيح الأفعى المحاصرة) أيها الميت الحي... الميت الحي [49].

المشهد غنائياً.

ربط الملحمي والغنائية بشخصية الدكتور فخري:

الدكتور: سيان إذا كانت الحديقة بالنسبة له مضاءة أم لا...

هدى: أعرف انه في ظلام أبدي... أريد أن أراه كعادته يقف هناك وينظر بعينيه العمياوين الى هنا... أريد أن أرى منظر الأشجار، والزهور تحت الأضواء... (ينهض الدكتور ويفتح الأضواء... يعود الى مكانه ويداعب من جديد شعر هدى) انظر إليه... يا لبؤسه... المهم... هل حقاً لا تحزن

، أو تأسف أسفا حقيقياً لموت نهار واحد.

المشهد السابق غنائياً.

الدكتور: لكنه يموت رغماً عني. (تنهض بعصبية وتذرع الغرفة. تشعل سيجارة).

هدى: صحيح... صحيح يموت رغماً عنك. لماذا تتكلم بالبديهيات ... إلهي، أقصد، أقصد، ألا تتألم كإنسان ولو للحظات مثلاً لأن النهار مات ؟ أو تردد مع نفسك أن هذا النهار لن يعود... (يأتي عبد القهار وبآلية يقف في نفس مكانه خلف النافذة.)

الدكتور: أنا لا أفكر كثيراً في مسائل واقعية... ثم أنا لا أميل الى فلسفة الأشياء.

هدى: (تطلق موجة دخان بإتجاهه وبنبرات مُثيرة) رباه... كيف لا... كيف لا... مستحيل... مستحيل...

الدكتور: ما هو المستحيل ؟

هدى: أن يودع الإنسان نهاراً كاملاً بسهولة، بلا مُبالاة... (تضع كاسيت في جهاز التسجيل... تسمع موسيقى حزينة جداً، من طراز مقطوعة مونامور على الكيتار).

الدكتور: أنت تحبين الحزن كثيراً... [50].

الملحمية والغنائية يتفاعلان.

يتبين ربط الملحمي والغنائية بشخصية دكتور فخري من خلال الجو العام في بنية الدراما :

... تريح هدى رأسها فوق أفريز النافذة... يفتح الباب... يدخل الدكتور فخري، وهو يسير على رؤوس أصابعه، يقترب من هدى، ويطلق فجأةً أصواتاً مثل الهنود الحمر... تجفل هدى).

هدى: أووه... ما هذهِ الأصوات الزاعقة السخيفة... لماذا لا تطرق الباب قبل أن تدخل... لماذا تأتي على رؤوس أصابعك... أرجوك انني أكره هذهِ الطريقة في التسلل الى الغرفة...

الدكتور: هل أرعبكِ صوتي ؟

هدى: طبعاً لا... لكن الطريقة الصبيانية في الزعيق... أوه، تتصرف معي مثل إنسان خال البال...

الدكتور: ما كنت أتصور إنكِ مثل الأرنب البري يخاف من زعقة الصقر...

هدى: (بكبرياء) أنت تعرف كم أنا متمكنة من أعصابي... (بسخرية) أنت ؟ هل أنت حقاً صقر...؟

الدكتور: ألست صقراً ؟

هدى: بصراحة لا... ولن تكون صقراً... ربما في بعض المسائل... وأحياناً أنت جبان.

الحوار غنائياً.

يتخذ ربط الملحمي والغنائية ببعض ملامح الصراع في بنية الدراما عِبر شخصية الدكتور فخري، استكمالاً للمشهد السابق:

الدكتور: هدى... هدى... متى ترضين عني... متى...

هدى: لا أعرف... لا أعرف... ربما عندما تمتلك أحلاماً جميلة.

الدكتور: أنا طبيب... أختصاصي عيون... شاب... منحني الله صحة جيدة، وسامة، وصديقة جميلة مثلك... ماذا أفعل بالأحلام...

هدى: ما تمتلكه صفات عادية... أنت مثلاً لا تمتلك نبل النفس... إن روحك يا دكتور ليست جميلة...

الدكتور: لا أفهمك !!

هدى: أنت مثلاً لا تمتلك مشاعر رهيفة جداً... أنت لا تستطيع أن تعاملني كرغبة روحية...

الدكتور: أعترف يا عزيزتي انني لست مثقفاً مثلك، ولا أعرف في الشعر، لكنني أنفذ لك جميع رغباتك، وطلباتك.

هدى: هراء... هراء.

الدكتور: هراء ! هراء... لماذا هراء ثم أنت رومانسية أكثر

مما يجب...

هدى: ربما لكنني إمرأة واقعية أيضاً... [51].

الحوار ملحمياً.

ربط القيسي الملحمي والغنائي ببعض مواطن الصراع من خلال شخصية الدكتور فخري في بنية الدراما، كما المشهد الآتي:

الدكتور: من يدري... قد يرى ذات يوم فجأةً... أو يسمع... أو يحس.

هدى: كيف ؟

الدكتور: بمعجزة.

هدى: (بسخرية) بمعجزة ! وهل نحن في عصر المعجزات ... (تضع باطن يدها فوق فم الدكتور) شفتاك حارتان.

الدكتور: (بمرح) لأنني لست جثة متحركة... أنا... حياة متحركة...

هدى: لا... لا... أنت حياة جامدة...

الدكتور: متأكدة...

هدى: حسن... أنت حياة بوعي عادي...

الدكتور: أنا بشهادتي العالية، وشبابي، وعي عادي... لماذا ... لماذا ؟

هدى: نعم وعي عادي... ثم انك تحبني بقلبك... فقط.

الحوار غنائياً.

ينزلق القيسي في تداعيات عاطفية عِبر ربط الملحمي والغنائية بشخصية دلير وما يُضيفه للجو العام والصراع في بنية الدراما، كما في الحوار الآتي:

دلير: (مستنداً الى جدار، وهو يحمل مجموعة كتب) أتعرفين يا هدى انني دائماً أحول نفسي إليك.

هدى: ماذا تقصد ؟

دلير: أصبح في صلب شخصك.

هدى: عجيب... كيف ؟

دلير: أحول نفسي خيالياً... مثل طيف يفهم ويحس كل شيء أصبح معكِ...

هدى: (بوجه فياض بالحب) الأن يا عزيزي فهمت، وأستطيع أن أقدر سعة الصحراء التي تهت فيها.

دلير: لن... لن أتيه يا هدى... اسمعي هناك عبارة جميلة في الأنجيل (إن الذين يضعون أملهم فيك لن يخفقوا...) وهل حقاً أتيه وأنتِ معي...

هدى: يا لضعفي وأنا بقربك... دلير... دلير... أنت تجعلني دائماً مليئة بالحب، والأماني.

دلير: الضعف الإنساني يا هدى أحياناً نعمة كبيرة، ومصدر للسعادة...

هدى: كيف ! كيف !

دلير: بدليل أني أجعلكِ ضعيفة بحبي، وانتِ تكثرين من حبكِ لي.

هدى: يالك من مُحدث لبق... (وقفة) اسمع نبرة حزن في صوتك هذا الصباح...

دلير: هكذا أنا عندما أكون معكِ... هل أسمعتكِ كلمات لطيف هملت.

من ذا الذي يقول: أن ليس للأنهار همٌ انها لم تكن حزينة ، فلماذا تئن إذاً ؟

هدى: يا نهري... يا نهري الحزين... يامن بكلماتك الجميلة تلامس قلبي... [52].

يقترب المشهد السابق من ملمح الغنائية.

يعمل ربط الملحمي والغنائية بثيمة الحب والإحساس المرهف والعطاء والإيثار ورفعة الحس الموسيقي على تسامي النبل الإنساني من خلال علاقة حب عاشها دلير بعنفوان مع هدى ضمن بنية الدراما، كما في المشهد الآتي:

دلير: إن هدى بمجرد أن ترخي وتر صوتها، وتقرأ هيجو

، إذ ذاك تعرفون معنى الموسيقى.

الطالبة 2: طبعاً نعرف... أيها الكردي أنت تعرف كيف تُغازل.

دلير: بل يا آنستي قولي، أعرف كيف أُحب.

الطالبة 3: بصراحة أنا فعلاً أريد أن أستمع الى مقطع من قصيدة

(تردد بتصنع، لمجرد المزاح)

بعيداً عنك، فليتحول جسدي، الى شراع... (الجميع يضحكون... أما الفتيات فيتمادين في ضحكهن).

(الطالبات يغادرن المكان)...

الحوار غنائياً.

هدى: (بصوت حزين) بعيداً عنك فاليتحول جسدي... الى شراع... آه دلير بعيداً عنك لن أكون سوى جثة... ليت أيام الدراسة تدوم الى الأبد... الى الأبد... إلهي، كيف سأقضي أيامي بعيدةً عنك، وعن صديقاتي... أين أجد هذهِ الساعات من المُتعة، والكلمات الدافئة... أكيد سأصاب بالقلق، والكآبة والملل، وأصبح انطوائية...

الحوار غنائياً.

دلير: هل تعتقدين أنني أتركك ؟... طبعاً سأكتب لكِ بإستمرار (ضاحكاً) بنفس حرارة الفريد دي موسيه، وأكلمك بالهاتف، وأزورك في أحلامك، بل أزورك في البيت.

هدى: أشعر أنك ستنساني.

دلير: أنا ! أنساكِ ؟ شعور مُضحك... مَنْ سواكِ يا هدى تستطيع أن تملأ ثنايا روحي، مَنْ ؟

الحوار غنائياً.

تتضح طريقة القيسي في ربط الملحمي والغنائية بأحد أهم خطوط حبكة المسرحية الذي يُعنى بالنظر الى المرأة أو الفتاة نظرة مُتطورة، أي العناية والتبصر في شخصيتها وإعطاء هذا الأمر الأولوية والأهمية، لا أشياء أخرى، كما في المشهد الآتي استكمالاً للمشهد السابق، من خلال شخصية دلير في بنية الدراما:

هدى: ماذا تحب فيّ أكثر ؟

دلير: آه... حسن... قد تتصورين أنني أحب عينيكِ السوداويين،
أو جبينك العريض... أو صوتكِ الناعس الجميل... أو لطفك
الشديد في التصرف معي... لاالالا... أحب فيكِ عقلكِ
الحساس المرهف، وهو يساوي ألف مرة أشياءكِ الأخرى...
هدى: يا أميري... كم عذبٌ أنت... أريد أن أزور مدينتك... (53).

المشهد السابق غنائياً، وفي موضع آخر تتوضح طريقة القيسي في ربط الملحمي والغنائية بحبكة المسرحية الذي يُشير الى الحب النبيل السامي الخالد الذي يتميز بالإيثار من خلال شخصية دلير في بنية الدراما، كما في المشهد الآتي:

... جئت لأرسل إليك المسرات... قلت: شكراً أيها الحبيب
... شكراً... دلير... أتعرف بماذا أشعر وأنا أنظر إليك ؟
أشعر بالطمأنينة... بالحرية... دلير لقد جعلتني أن أحبك
الى درجة بحيث لا أستطيع أن أتراجع أبداً... قال بصوته
الناعس: هدى... هدى... أتعرفين أنكِ عندما تمتلئين
بالعاطفة يتضاعف جمالكِ، يا لجمالكِ الوامض... قلت...
شكراً يا عزيزي... قال بصوت غاية في الحزن... وداعاً
أيها الجمال الوامض... (54).

الحوار غنائي، يتسم بتدفق العاطفة المُفرطه.

عَمل ربط الملحمي والغنائية بشخصية سعيد العزاوي والد هدى على تتمه الجو العام، وتنمية للصراع في بنية الدراما :

هدى: هل حقاً أنتهيت من جميع معاملات السفر...
الأب: طبعاً...
هدى: بابا... هذه المرة تسافر الى أين ؟
الأب: (بمزيد من الجد والحزم) هذه المرة الى الصحراء...
هدى: (تطلق ضحكة حلوة) الى الصحراء... لماذا الى
الصحراء... ؟
الأب: الصحراء ووحشة البادية، هما ميتافيزقا الشعراء...
هدى: لكن ماذا ستفعل في الصحراء ؟ هناك لا شيء يتغير...

لا شيء يتحرك...

الأب: أريد أن أرى الإنسان كيف يتصرف بإرادتهِ المُطلقة...
كيف تحمل أجدادنا لغة الرمل بصبر أيوبي...

هدى: أنت الآخر تحجب الأحلام...

الأب: كل شيء في هذهِ الدنيا حلم... من الصحراء أذهب الى معبد ممفيس مدينة الآله – بتاح – ثم الى هليو بوليس موطن اله الشمس – ر ع – واستمع من المصريين الى الحكايات القديمة عن قصة ندم الإلهه ر ع على خلقهِ للبشر حين تآمروا عليه بالشر فصمم على القضاء عليهم... عندما أرسل الإله سمخرت آلهة القوة التي راحت تفتك بهم...

هدى: (بلطف) بابا... أنت لن تمل لا السفرة ولا تلاوة الحكايات الحلوة... (بضحكة حلوة) لكن لا أصدق أنك ستذهب الى الصحراء...

طغت الملحمية على الحوار بين الأب والأبنه مع شيء قليل من الغنائية .

عمل ربط الملحمي والغنائي بثيمة ضرورة الاهتمام بالسياحة والتراث وزيارة الآثار على استلهام مايدفعك على التطور والنهوض بجميع مرافق الحياة من خلال شخصية سعيد العزاوي والد هدى في بنية الدراما، كما في المشهد الآتي استكمالاً للمشهد السابق:

الأب: هدى... صدقيني... اسمعي... أنا مثلاً أسمع الكثير عن معابدنا القديمة... معبد عشتار، وننخور ساك، وشمس، وعشتروت، وننبي – زازا – لكنني لم أر ممفيس، أو هيلوبوليس... أريد أن أرى المناطق الاستوائية، أرى النيل الأبيض والأزرق عندما يلتقيان... نعم أريد أن أرى قبائل الدنكا، والنوير، والشلل، قبائل عربية، النوبيون الذين كانوا مقاتلين أوفياء مع المصريين القدماء، آه، سأذهب الى بحيرة ناصر، معبد أبو سنبل، الكرنك، الأقصر وادي الملوك... يضحكان معاً بحرارة... إظلام... موسيقى ... نفس المنظر السابق...

بدى على الحوار طابع الملحمية.

عمل ربط الملحمي بالغنائي في حبكة المسرحية على اغناء تأثير التسلط والطغيان في شخصية عبد القهار من خلال انعاش جدلية الخير والشر، كما في المشهد الآتي استكمالاً للمشهد السابق، عِبر شخصية سعيد العزاوي في بنية الدراما:

هدى: نعم... منذ صباي عرفت عوالم بعيدة، وتعرفت على مدن جميلة، وسمعت بأسماء معابد قديمة، ومدن صغيرة على الخارطة. (تنهد) على الخارطة فقط، وسمعت عن طقوس واعراف، وديانات عشرات الشعوب في العالم... كل هذا عن طريق والدي...

الحوار يطغى عليه طابع الملحمية.

(بصوت مثل الفحيح) وعبد القهار، مثل كائن خرافي هدد والدي بطريقة جلادية واصبح والدي الرقيق الطيب عاشق التاريخ يخافه خوفاً شديداً... (55).

يتفاعل في المشهد السابق ما يقترب من ملمح الملحمية مع ما يقترب من ملمح الغنائية.

تتخذ عملية ربط الملحمي والغنائي بشخصية البستاني على تعزيز الجو العام وتنامي الصراع في بنية الدراما:

البستاني: هذا البستاني يا ست هدى طلب يد أختي، ورفض والدي طلبه... تصوري أنا لست طرفاً في الرفض إنما الوالد ... راح هذا يتبعني، يهددني، ويدخل أحياناً قطيعهُ عمداً في مزرعتنا، ويستفزني، ويشهر عليَّ بندقيته لكن من غير أن يضغط ولو لمرة واحدة على زنادها وأنا يا ست هدى بطبعي انسان جداً مُسالم، بل بصراحة ضعيف، واكره رؤية الدم ، لذا كنت أتحاشاه، بينما هو ظل يدفع قطيعه الى مزرعتي ، وهذا التصرف في عرف الريف عيب... والقطيع يتلف الزرع... عرف والدي بصمتي، وبالتلف الذي أصاب الزرع، وسلوك ذاك الطائش، وصمتي... خيرني بين أن أهجر البيت، أو أن أؤدبه... موقفٌ صعب... أنا أحب

والدي كثيراً، وأعبد والدتي... حذرت الطائش، هكذا كانوا
يسمونه في القرية، أي نعم حذرته أن يكف ويبتعد، لكن
الطائش طائش، حاول أن يتعدى عليَّ ويضربني، رأيت
منجلاً كبيراً في الزرع، إلتقطته، وهددته به، هجم عليَّ
، ومن غير أن أدري متى وكيف رأيته يختنق ويدي الأخرى
مُبلله بأحشائه التي تكورت على الزرع... هربت من القرية
... (وقفة... يتنهد) طبعاً حل والدي المُشكلة بطريقة
خاصة، لكنني دخلت السجن لسنوات... في السجن كنت
كل ربيع أبكي لدقائق... [56].

يطغى على الحوار السابق طابع الملحمية.

يتخذ القيسي من الغنائية أداةً لتعزيز ثيمة ضرورة الإيمان بقدر الله وقضاءه عبر شخصية البستاني ضمن بنية الدراما:

البستاني: الإنسان لا يجب أن ييأس من روح الله... [57].

اتسم الحوار بالغنائية .

يتعزز الجو العام والصراع في بنية الدراما من خلال شخصيات الطالبات عبر البعد الغنائي:

الطالبة 1: ها هي هدى... كالعادة صوتها مرتعش وحزين.

الطالبة 2: وهل رأيناها مرة واحدة وهي ليست حزينة...

هدى: لماذا تحسن حزني... وهل من السهل أن يحزن
الإنسان حزناً حقيقياً.

الطالبة 3: طبعاً لا يا جورج صائد... (الجميع يضحكون)...
هل كانت تتلو عليك قصيدة.

دلير: بل أنا كنت أتلو عليها قصيدة هل تريدون الإستماع
الى الموسيقى ؟

الطالبة 1: موسيقى ؟... أية موسيقى ؟ [58].

اتسم الحوار بالغنائية.

عمل ربط الملحمي والغنائي على تتمة الجو العام وتهيئتهِ لتفريغ شحنات الصراع في بنية الدراما، استكمالاً لدورة الصراع في المسرحية، عِبر شخصية الفتاة:

الفتاة: هاتفنا عاطل... جئت لأخابر... (تبكي) أه... يا ماما... يا أعز ماما... (بيد مُرتعشة تخابر) ألو... ألو... إسعاف ... حالة مُستعجلة جداً، أرجوك... أرجوك... حي غرناطة ... قرب محطة التعبئة... رقم الدار 160 / 60... بسرعة رجاءاً... تعيد السماعة

بدى على الحوار الملحمية.

(موجة عويل) تصورت فجأة أطلقت آهة، ثم أشارت الى قلبها، وأنحنت رقبتها... يا رب (تبكي) يارب لا تأخذها... أحب أمي كثيراً يا ست هدى... (تخرج وهي تولول) [59].

الحوار غنائياً، ودور الفتاة ثانوي ساند للجو العام للمسرحية، كما يُمثل عطاؤه مخرجاً لأحد أهم وأبرز دوامات الصراع في المسرحية، أزلام عبد القهار، زوج هدى.

يتخذ القيسي من عملية ربط الملحمي والغنائي بشخصية الرجلين، مخرجاً لتوضيح معالم الجو العام للمسرحية، وفك بعض طلاسمها الخاصة بشخصية عبد القهار، والمُضي في الصراع حتى نهايته في بنية الدراما، عِبر شخصية الرجلين:

الرجل 1: مساء الخير... كيف حال عمنا...

هدى: اسمع يا رجل، أنا كلمتك في زيارتك الأخيرة باللغة العربية، وقلت لك بالحرف الواحد لا تأتي الى هنا أبداً ... ولا تطرق بابي أبداً أبداً... لا أريد أن أرى وجهك الشبيه بالقناع في هذا البيت... عمك... عمك... بعد قليل تقول لي ولي نعمتك... ولي نعمتك أنتهى... لقد رأيته مئات المرات... انه جثة مُتحركة...

الرجل 2: انه فعلاً ولي نعمتنا عمنا... سنبقى الى أن يموت رجاله...

هدى: لكنه انتهى لم يعد بحاجة الى رجال... أنه أصم،

أطرش، وأخرس... ما حاجته الى الرجال... لم
يعد بحاجة الى هراواتكم... اذهبوا وابحثوا عن
أعمال أخرى... تعلموا صنعة، مهنة... (60).

بدى على الحوار الملحمية، وفي موضع آخر تتضح طريقة القيسي في ربط الملحمي والغنائي عِبر احتدام الصراع بين أزلام عبد القهار وهدى، إذ ينتهي المشهد بهدى صريعة في طريقها للموت:

الرجل 1: (يؤشر الى صديقه) ادخل واحمل كل ثمين موجود
في الغرف...
هدى: (تصفعه بقوة) للبيوت حرمة أيها الكلب.
الرجل 1: ست هدى... أنا أقوى منكِ... قفي عند حدكِ...
إكراماً لولي نعمتي أغفر لكِ هذهِ الصفعة... أما إذا
تجاوزتِ حدكِ فستندمين.
هدى: بل أنت الذي ستندم.
الرجل 2: جعلت والدكِ يندم الى الأبد بهراوتي وبأمر ولي
نعمتي، إذا عندتِ ألقنكِ الدرس نفسه.
هدى: (تمسك من سترة الرجل)
أنت لص، ومجرم... سأتصل بالشرطة. (تذهب الى
جهاز الهاتف... يمنعها الرجل... يتلازمان بالأيدي ينهال
الرجل عليها ضرباً بقوة... تتملص منه، وتذهب الى
غرفة وتجلب مدية...)
الرجل 1: أنا لا أخاف من مديتك... تعقلي وارمي المدية.
هدى: طالما أنت الذي لا يتعقل، سأنتقم منك لوالدي...
كلب...
الرجل 1: لا تقولي كلب...
هدى: بل كلب مسعور... (يأتي الرجل 2 وهو يحمل ملء
كيس أشياء جمعها... يتدخل لأخذ المدية من هدى، وهي
ترفض أن تسلمها، وتردد بغضب بصوت قوي... كلاب

... لصوص... لصوص... قتلة... (فجأة تنغرس المدية
في صدرها... في هذه الأثناء تسمع صافرة سيارة الأسعاف
... يخاف الرجلان... يتركان الكيس ويهربان... تسقط هدى
... صوت بكاء... وعويل خارج البيت...)

بدى على المشهد السابق طابع الملحمية.

تطلق آهة حارة، ويائسة، استسلم يا قلبي... لقد أديت ما
استطعت... (تسمع موجات من العويل ثم بوق سيارة
الأسعاف، وهي تبتعد... صمت طويل...) [61].

المشهد غنائي، هكذا كان نص وداعاً أيها الجمال الوامض، حالة من تفاعل الملحمي والغنائي في بنية الفعل الدرامي .

6- نتائج البحث ومُناقشتِها:-

1- برز في اشتغال جليل القيسي، ثنائية الشعر الغنائي والسرد الملحمي في تفاعل محاورهِ الدرامية المُتصاعدة باتجاه غائي مُعين.
2- بروز السمة الأدبية على حوارات تلك النصوص المسرحية عند إحالاتهِ الدلالية بعيداً عن الصدفة والعبثية والعشوائية في رسم المسارات الجمالية للنص، والتلاقي مع السمة الأدبية للشعر الغنائي.
3- برزت الشعرية في بعض حوارات أحداث النصوص المسرحية من خلال الأغاني وموسيقى القصائد واللاشعور والحوارات الرقيقة المُفعمة بالحس والعاطفة.
4- اتسمت حوارات الشخصيات بالرموز والمجازات والغموض احياناً، الأمر الذي لم يُشكل عبأً على الإرسال التشفيري الغائي، بل أعطى زخماً فنياً إيجابياً مُضافاً الى قوة المُفردة والجُملة والفكرة والموضوع الأصلي في التعاطي الدلالي .
5- برز جدل محمولات الشعر الغنائي الذاتي العاطفي الإنفعالي من خلال تفاعل الإسقاط البيئي الفولكلوري المحلي العراقي .
6- اتسمت غنائية القيسي بالسمو والإرتقاء بالإنسان بوصفهِ قيمة عُليا يستحق الإهتمام والرعاية التي تتناسب وقيمته وتطلعاته، ذلك الفكر الذي إستقاه وتأثر بهِ من خلال بيئتهِ الثقافية ونتيجه لفعل إسقاطات بعض التشوهات الفكرية السلطوية التي انتابت المرحلة التي عاشها آنذاك، وهذا ما إنعكس عليه عقائدياً كرد فعل لذلك الفكر القمعي الذي

يُعاني الكثير من التشوهات، لذا أصبح تناولهِ النصي المسرحي يبرز عليه التداول السلوكي السامي الرفيع الذي ينتصر لطبقة الكادحين من عُمال وفلاحين وجنود وموظفين وطبقات أخرى فقيره أو معدومه.

7- احتوت غنائية القيسي على ثيمة المرأة، والجندي، والمُثقف، والعامل، والفلاح، والثوري، كقوة ذاتية مُحفزة ومُشغلة لعناصر البناء الدرامي.

8- بدى على جدل المضامين الغنائية في نصوص القيسي المسرحية النزعه العالمية، إذ لم يُفرق بين إنسان وآخر، وعليه كان على مسافة واحدة مع الإنسان العراقي أو العربي أو الأجنبي، إذ كان داعية لرفع المظالم عن الإنسان باختلاف انتماءاتهِ العقائدية، أو المذهبية، أو العرقية، أو المناطقية.

9- رفضت غنائية القيسي الحروب من خلال إبراز جدل ثقافة الحوار، وحرية التعبير، واحترام الرأي الآخر .

10- برزت وطنية القيسي وحبه للعراق من خلال غنائية بعض جدليات حوارات نصوصهِ المسرحية التي تغنت بحب الوطن كمحمول جمالي اتخذ من الشعر وسيله له ضمن المد الدرامي لبنية النص .

القيسي نموذج محلي، يدعو البحث للاقتداء بهِ من خلال ما تجسد في نصوصهِ من غنائية تفاعلت مع العناصر الاخرى في تخصيب الفعل الدرامي ضمن أحداث النص المسرحي الذي أغناه بالمفاهيم الجمالية التي تُحاكي هموم بيئته الفكرية والايدلوجية والاجتماعية، اذ دعا الى رفع المظالم عن الإنسان أينما وجد بوصفهِ قيمة عُليا، كما ناهض الحروب ودعى الى دعم الطبقات الكادحة الفقيرة والمعدومة وضرورة التخلي عن التسلط الطبقي والقسوة والتسلط، كما دعى الى السمو والترفع والأخلاق النبيله، كل هذا وذاك تم التأمل فيه ودراسته من خلال ما تم تطبيقه في إجراءات البحث، من عمليات تحليل وتشخيص وبحث ودراسة وتقصي في غنائية عينة البحث، مُطبقاً عليها المنهج الوصفي ومتخذاً من معايير ومؤشرات الإطار النظري وحدات تحليلية إجرائية حاول الباحث العمل داخل حدودها.

الفصل الرابع

1- الاستنتاجات :

يستنتج الباحث من نتائج البحث ومُناقشتِها ما يأتي :

1- ضرورة تبني الذاتية الغنائية في انتاج البنى الدرامية في النص المسرحي العراقي.

2- ضرورة تبني السمات الأدبية في حوارات النصوص المسرحية العراقية عند الإحالات الدلالية في رسم المسارات الجمالية للنص .

3- ضرورة تبني الشعرية في حوارات النصوص المسرحية العراقية عند الأغاني وموسيقى القصائد والحوارات المشحونة بالعاطفة.

4- ضرورة تبني الحكمة والحُلمية في تفعيل دور الشخصيات، وتفعيل جدل الرموز والمجازات في حوارات النصوص المسرحية العراقية .

5- ضرورة تبني جدل محمولات الشعر الغنائي الذاتية العاطفية الإنفعالية في النصوص المسرحية العراقية، وتفعيل الإسقاط البيئي على الكاتب المحلي من موروثات فكرية وعقائدية واجتماعية .

6- يجب على الكاتب المسرحي العراقي تضمين سلبيات عصره عبر النشاط الغنائي الذي يُضمّنها في المواضيع والافكار التي تنطلق منها أحداث نصوصهِ المسرحية .

7- يجب على الكاتب المسرحي العراقي تبني النزعه المحلية والعالمية في غنائية نصوصهِ المسرحية، بحيث لا يُفرق بين إنسان وآخر، ويكون على مسافة واحدة مع الإنسان العراقي أو العربي أو الأجنبي .

8- يجب على الكاتب المسرحي العراقي تبني غنائية معينة ترفض الحروب من خلال إبراز جدل ثقافة الحوار، وحرية التعبير، واحترام الرأي الآخر .

9- يجب على الكاتب المسرحي العراقي تضمين حبه للوطن من خلال غنائية المواضيع والأفكار التي تتناولها نصوصهُ المسرحية.

عمل البحث على إغناء الكاتب المسرحي المحلي في كيفية إنتاج البعد الدرامي أكاديمياً من خلال تبني الغنائية في بنية النص المسرحي، إذ لابد للكاتب أن يتبنى التناول الأكاديمي المُمتلىء بالعطاء الإبداعي المسبوق بالمعرفة، وإلا تصبح جهوده بعيدة عن المعايير الأكاديمية في التناول المسرحي، من هنا جاء البحث في ضرورة التبصير على وجوب توفر محددات لمقومات بناء نص مسرحي محلي رصين، إذ اقترن الحضور الدرامي

بالمكون الأدبي الغنائي من ذاتية وموضوعية متعددة الإتجاهات، ليكون الفعل الدرامي مزوداً بالقيمة المفاهيمية الجمالية المطلوبه التي تتماشى ومتطلبات العصر، يستنتج الباحث أن هناك حاجة حقيقية في تبصير الكاتب المسرحي المحلي العراقي عن ما يدور في بنية النص المسرحي من تفاعلات لابد من توافرها لإنتاج نص درامي .

2- التوصيات :

1- يوصي الباحث دراسة الجوانب الدرامية الأخرى غير الغنائية في تجربة جليل القيسي.
2- يوصي الباحث التعرف على آلية اشتغال الملحمي في بنية الدراما ضمن النص المسرحي القيسي.
3- يوصي الباحث اعتماد ما جاء في البحث، ضمن المناهج الدراسية للفنون المسرحية ضمن المؤسسة الأكاديمية.

3- المقترحات :

يقترح الباحث ما يأتي :

1- دراسة نصوص كتاب عراقيين حول جمالية الغنائية في بنية الدراما.
2- دراسة نصوص كتاب عرب حول جمالية الغنائية في بنية الدراما.
3- دراسة نصوص كتاب أجانب حول جمالية الغنائية في بنية الدراما .

الهوامش :

(*) ينظر – المصدر نفسه، ص 9– 10.

([1]) كاجيف، ك. د، و كوزينوف، ف. ف، نظرية الأدب، تر– جميل نصيف، (بغداد : دار الرشيد للنشر، 1980)، ص 402.

([2]) ن. ل. ستيبانوف، الشعر الغنائي عند بوشكين، موسكو، 1959، ص 134.

([3]) ف. ف. كوزينوف، موسوعة نظرية الأدب، ص 402.

([4]) ف. غ. بيلينسكي، مجموعة الأعمال الكاملة، المُجلد الخامس، موسكو، 1954، ص 16.

(*) ينظر – ف. ف. كوزينوف، موسوعة نظرية الأدب، القسم الرابع، ص 573.

[5] – (موريس مترلنغ): عبد الحميد، سامي، ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين، الطبعة الأولى، (بغداد: بلا، 2007)، ص 36.

[6] – (موريس مترلنغ): المصدر نفسه، ص 36.

(*)ينظر – ن. أي . دوبروليوبوف، المجموعة الكاملة، المُجلد الثاني، لينينغراد، ص 569 .

[7] – مصدر سابق، نظرية الأدب، ص 401 .

[8] – المصدر نفسه، نظرية الأدب، ص 401 .

[9] – (جارلس بيير بودلير): مصدر سابق، ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين، ص 35.

(*)(هيدجر): فيلسوف ألماني وجودي، (1889 – 1976 م)، أهم مؤلفاته (الوجود والزمان).

[10] – سلفرمان، هيوج، نصّيّات بين الهرمنوطيقا والتفكيكية، الطبعة الأولى، تر – علي حاكم صالح و د – حسن ناظم، (المغرب: الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2002)، ص 83.

[11] – (موريس مترلنغ)، مصدر سابق، ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين، ص 36.

[12] – (ستيفان ملارمه)، مصدر سابق، ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين، ص 36.

[13] – (ستيفان ملارمه)، المصدر نفسه، ص 36.

[14] – (جارلس بيير بودلير): مصدر سابق، ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين، ص 35.

[15] – (جارلس بيير بودلير): المصدر نفسه، ص 35.

[16] – (جارلس بيير بودلير): المصدر نفسه، ص 35.

[17] – مصدر سابق، نظرية الأدب، ص 404 .

(*)ينظر – المصدر نفسه، ص 404 .

(**)ينظر – مجاهد، مجاهد عبد المنعم، علم الجمال في الفلسفة المُعاصرة، (بيروت: بلا، الطبعة الثالثة، 1986)، ص 151.

(*)ينظر – الدباغ، غانم، نزعات انسانية في موسيقى بتهوفن، (بغداد: منشورات وزارة الثقافة والاعلام، 1979)، ص 17 – 18.

(**)ينظر – مهدي يوسف، عقيل، التشكيل الجمالي، (بغداد: دراميزوبوتاميا للطباعة والنشر والتوزيع، 2013)، ص 231.

(***)ينظر – مصدر سابق، التشكيل الجمالي، ص 231.

(*)ينظر – ن. غ. تشيرنيشيفسكي، مجموعة الأعمال الكاملة، المجلد الثالث، موسكو، 1947، ص 457 .

(**)ينظر – (ستيفان ملارمه)، مصدر سابق، ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين، ص 36.

[18] – (ستيفان ملارمه)، المصدر نفسه، ص 36.

(*)ينظر – مصدر سابق، التشكيل الجمالي، ص 231.

(*)ينظر – (ستيفان ملارمه)، مصدر سابق، ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين، ص 36.

(**)ينظر – هايني، هنريج، الأعمال المختارة، المُجلد التاسع، (لينينغراد: بلا، 1959)، ص 161 .

[19] – مصدر سابق، التشكيل الجمالي، ص 236.

[20] – علي النصراوي، محمد، طيف المنطقة المُقدسة، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 2006)، ص 79.

(*)ينظر – مصدر سابق، طيف المنطقة المُقدسة، ص 79.

(**)ينظر – مصدر سابق، التشكيل الجمالي، ص 231.

(*)ينظر – مصدر سابق، ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين، ص 43.

[21] – برتش، ديفيد، لغة الدراما، تر – ربيع مفتاح، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الأولى، 2005)، ص 95.

[22] – (كاسيرير)، مصدر سابق، نظرية الأدب، القسم الأول، ص 23.

[23] – مصدر سابق، نظرية الأدب، القسم الرابع، ص 619.

[24] – عاصي، ميشال، الفن والأدب، (بيروت: مؤسسة نوفل، 1980)، ص 118 .

[25] – مصدر سابق، مبادىء علم الدراما، ص 30.

[26] – ينظر – غوته، الأعمال المختارة، المجلد التاسع، (موسكو: بلا، 1935)، ص 301 و 305 .

[27] – ينظر – الرويلي، ميجان و البازعي، سعد، دليل الناقد الأدبي، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية، 2000)، ص 152.

[28] – ينظر – عاصي، ميشال، الفن والأدب، (بيروت: المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، 1970)، ص 185 – 190.
[29] – ينظر – مصدر سابق، الدراما ومذاهب الأدب، ص 177 – 178.
[30] – ينظر – مصدر سابق، الفن والأدب، الطبعة الثالثة، ص 149.
[31] – ينظر – مصدر سابق، الدراما ومذاهب الأدب، ص 179.
[32] – (جارلس بيير بودلير): مصدر سابق، ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين، ص 35.
[33] – مصدر سابق، الدراما ومذاهب الأدب، ص 155.
[34] – (جارلس بيير بودلير): مصدر سابق، ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين، ص 35.
[35] – (جارلس بيير بودلير): مصدر سابق، ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين، ص 35.
[36] – (أبو ماضي): مصدر سابق، الدراما ومذاهب الأدب، ص 186.
[37] – ينظر – القيسي، جليل، الأعمال الكاملة، الجزء الثاني، مسرحية غداً يجب أن أرحل، (أربيل : دار ئاراس للطباعة والنشر، 2007)، ص 44 – 45 .
[38] – ينظر – مصدر سابق، القيسي، جليل، الأعمال الكاملة، الجزء الثاني، مسرحية غداً يجب أن أرحل، (أربيل : دار ئاراس للطباعة والنشر، 2007)، ص 46 .
[39] – ينظر – مصدر سابق، القيسي، جليل، الأعمال الكاملة، الجزء الثاني، مسرحية غداً يجب أن أرحل، (أربيل : دار ئاراس للطباعة والنشر، 2007)، ص 43 .
[40] – ينظر – مصدر سابق، القيسي، جليل، الأعمال الكاملة، الجزء الثاني، مسرحية غداً يجب أن أرحل، (أربيل : دار ئاراس للطباعة والنشر، 2007)، ص 43 .
[41] – ينظر – مصدر سابق، القيسي، جليل، الأعمال الكاملة، الجزء الثاني، مسرحية غداً يجب أن أرحل، (أربيل : دار آراس للطباعة والنشر، 2007)، ص 40 .
[42] – ينظر – مصدر سابق، القيسي، جليل، الأعمال الكاملة، الجزء الثاني، مسرحية وداعاً أيها الجمال الوامض، (أربيل : دار ئاراس للطباعة والنشر، 2007)، ص 526 .
[43] – ينظر – مصدر سابق، القيسي، جليل، الأعمال الكاملة، الجزء الثاني، مسرحية وداعاً أيها الجمال الوامض، ص 528 – 529 .
[44] – ينظر – المصدر نفسه، ص 531 .
[45] – ينظر – مصدر سابق، القيسي، جليل، الأعمال الكاملة، الجزء الثاني، مسرحية وداعاً أيها الجمال الوامض، ص 533 .
[46] – ينظر – مصدر سابق، القيسي، جليل، الأعمال الكاملة، الجزء الثاني، مسرحية وداعاً أيها الجمال الوامض، ص 536 – 537 .
[47] – ينظر– القيسي، جليل، الأعمال الكاملة، الجزء الثاني، مسرحية وداعاً أيها الجمال الوامض، ص 538.
[48] – ينظر – مصدر سابق، القيسي، جليل، الأعمال الكاملة، الجزء الثاني، مسرحية وداعاً أيها الجمال الوامض، ص 544 .
[49] – ينظر – مصدر سابق، القيسي، جليل، الأعمال الكاملة، الجزء الثاني، مسرحية وداعاً أيها الجمال الوامض، ص 529 – 530 .
[50] – ينظر – مصدر سابق، القيسي، جليل، الأعمال الكاملة، الجزء الثاني، مسرحية وداعاً أيها الجمال الوامض، ص 531 – 532 .
[51] – ينظر – مصدر سابق، القيسي، جليل، الأعمال الكاملة، الجزء الثاني، مسرحية وداعاً أيها الجمال الوامض، ص 530 – 531 .

[52] – ينظر – مصدر سابق، القيسي، جليل، الأعمال الكاملة، الجزء الثاني، مسرحية وداعاً أيها الجمال الوامض، ص 533 – 534 .
[53] – ينظر – مصدر سابق، القيسي، جليل، الأعمال الكاملة، الجزء الثاني، مسرحية وداعاً أيها الجمال الوامض، ص 535 .
[54] – ينظر – المصدر نفسه، ص 542 .
[55] – ينظر – مصدر سابق، القيسي، جليل، الأعمال الكاملة، الجزء الثاني، مسرحية وداعاً أيها الجمال الوامض، ص 537 – 538 .
[56]– ينظر – مصدر سابق، القيسي، جليل، الأعمال الكاملة، الجزء الثاني، مسرحية وداعاً أيها الجمال الوامض، ص 527 .
[57] – ينظر – المصدر نفسه، ص 528 .
[58] – ينظر – المصدر نفسه، ص 534 .
[59] – ينظر – مصدر سابق، القيسي، جليل، الأعمال الكاملة، الجزء الثاني، مسرحية وداعاً أيها الجمال الوامض، ص 545 .
[60] – ينظر – المصدر نفسه، ص 545 .
[61] – ينظر – مصدر سابق، القيسي، جليل، الأعمال الكاملة، الجزء الثاني، مسرحية وداعاً أيها الجمال الوامض، ص 547 .

المصادر والمراجع

أولاً:– الكتب العربية

1- – سمير سرحان، مبادىء علم الدراما، (الشارقة: مركز الشارقة للإبداع الفكري، هلا للنشر والتوزيع، بلا) .
2- سامي عبد الحميد، ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين، (بغداد: بلا، الطبعة الأولى، 2007).
3- عقيل مهدي يوسف، التشكيل الجمالي، (بغداد: دراميزوبوتاميا للطباعة والنشر والتوزيع، 2013).
4- غانم الدباغ، نزعات انسانية في موسيقى بتهوفن، (بغداد: منشورات وزارة الثقافة والاعلام، 1979).
5- فايز ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، (بيروت: المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، 1988).
6- قيس هادي أحمد، دراسات في الفلسفة العلمية والإنسانية، (بغداد: دار الكتب والوثائق، 2000) .
7- مجاهد عبد المنعم مجاهد، علم الجمال في الفلسفة المُعاصرة، (بيروت: بلا، الطبعة الثالثة، 1986).

8- محمد علي النصراوي، طيف المنطقة المُقدسة، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 2006).
9- ميشال عاصي، الفن والأدب، (بيروت: المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1970).
10- ميشال عاصي، الفن والأدب، (بيروت: مؤسسة نوفل، الطبعة الثالثة، 1980).

ثانياً:- الكتب المُترجمة

1- – ن. أي . دوبروليوبوف، المجموعة الكاملة، المُجلد الثاني، (لينينغراد: بلا، بلا).
2- أرسطو. ((فن الشعر))، (موسكو: بلا، 1957).
3- ت. ي. أبتر، أدب الفنتازيا، تر – صبّار سعدون السعدون، (بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، 1989).
4- جون كروكشانك، البير كامي وأدب التمرد، تر – جلال العشري، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005).
5- ديفيد برتش، لغة الدراما، تر – ربيع مفتاح، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الأولى، 2005).
6- غوته، الأعمال المختارة، المجلد التاسع، (موسكو: بلا، 1935).
7- ف. ف. كوزينوف، موسوعة نظرية الأدب، تر – جميل نصيف التكريتي، (بغداد: دار الشؤن الثقافية العامة، 1986).
8- م. س، كوركينيان، نظرية الأدب، القسم الرابع، تر– د. جميل نصيف التكريتي، (بغداد: دار الرشيد للنشر، 1980).
9- ميجان الرويلي و سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية، 2000).
10- هيجل. الأعمال الكاملة، المُجلد الرابع عشر، (موسكو: بلا، 1958).
11- هيوج سلفرمان، نصّيّات بين الهرمنوطيقا والتفكيكية، الطبعة الأولى، تر – علي حاكم صالح و د – حسن ناظم، (المغرب: الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2002).
12- يا. إي، ايلسبورغ، نظرية الأدب، القسم الأول، تر– د. جميل نصيف التكريتي، (بغداد: دار الرشيد للنشر، 1980).

The Aesthetics of Lyrics in the Iraqi Theater Text Jalil al-Qaisi A Model

Ali Helu Dashir
Professor. Dr. .Aqeel Mahdi Yousif

Abstract

Lyrics in the Iraqi theater text works to enrich the dramatic act within the system of internal relations through their interactions with other elements to achieve the aesthetics of the lyrics by producing the dramatic act in the text events and its collisions through the emotional statement and disclose act, which influence the recipient.

Therefore, the research task is to demystify the lyric in the Iraqi theatrical text, understand the mechanism of enrichment between lyrics and other components of the text, highlight the aesthetics of such enrichment in producing the drama act, identify the lyrics through adoption a national experience, as a model subjected to analysis and study, to closely learn from such interaction and mark the lyric component as an important positive and influential.