اشتغال النمط السردي الملحمي في النص المسرحي العراقي جليل القيسي - إنموذجاً

أ.د. عقيل مهدي يوسف
علي حلو داشر
جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة

المقدمة

يُمكن للمُتتبع ان يلحض الوجود السردي الملحمي في النص المسرحي العراقي الذي يعمل على ادامة زخم الفعل الدرامي ضمن متواليات احداث النص ، اذ ان الوجود السردي الملحمي يحمل بين طياته المتن الحكائي والتعبير الوصفي المانح للتشويق والترقب والاخبار ، اذ يجعل السرد من وجوده مركزاً رئيسياً ضمن مكونات عناصر النص المسرحي العراقي ، وعليه تكون مُهمة البحث ، معرفة اشتغال السرد الملحمي ضمن مكونات النص المسرحي العراقي والتعريف بفاعليته في انتاج الفعل الدرامي في نصوص جليل القيسي المسرحية ، وإزالة الغموض عن هذا الوجود السردي وفهم دواعي التخصيب بينه والعناصر الاخرى المكونة للنص وتسليط الضوء على جدوى ذلك التفاعل في إنتاج الفعل الدرامي ، والتعريف به من خلال تبني احد النماذج الوطنية، كنموذج يتعرض للتحليل والدراسة ، للتعرف من قرب على ذلك التفاعل أو التصاهر ، وتأشير وجود المكون السردي الملحمي كوجود ايجابي في النص المسرحي العراقي .

الفصل الأول

1- مشكلة البحث والحاجة إليه :Research problem

أ- مشكلة البحث :

مقاربة النمط الملحمي درامياً، في كيفية بناء النص المسرحي العراقي ، وتأشير إشكالية الحدود الفنية ، والجمالية للملحمي في تركيب الفعل الدرامي في نصوص جليل القيسي المسرحية .

ب – الحاجة الى البحث :

تعميق الوعي الجمالي بالنمط السردي الملحمي ضمن تقنيات نصوص جليل القيسي الدرامية المسرحية .

2- أهمية البحث :The Importance of Research

تكمن أهمية البحث في ضرورة دراسة النمط السردي الملحمي ضمن بنية النص المسرحي العراقي على مستوى التأليف الدرامي، والارتقاء بالنمط السردي الملحمي الى المستوى الأكاديمي الرصين، من خلال تسليط الضوء على السرد الملحمي في واقع النص المسرحي العراقي المُعاصر بواسطة دراسة تجربة جليل القيسي في التأليف المسرحي ، كما يفيد البحث 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 الفعل الدرامي في نصوص جليل القيسي المسرحية بواسطة التفاعل ما بين النمط السردي الملحمي والعناصر الاخرى في بنية النص المسرحي العراقي المعاصر .

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 السرد الملحمي والعناصر الاخرى دراماياً في نصوص جليل القيسي المسرحية العراقية المعاصرة .

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 يأتي أهم المصطلحات الواردة في البحث :

الملحمي – لغة :-- :Epic - Language: -

- هي صفة تدل على نمط الملحمة، والملحمة لفظة تعني موقعة حربية تلتحم فيها الجيوش، والملحمة على وزن محكمة ومكرمة، والملحمة تعني أحياناً التأليف والاصلاح، أي إن الكلمة مأخوذة من لَحَمَ الأمر بمعنى أحكمه وألف بين أجزائه، فإذا هو مُتماسك متين –(*).
- هو ذلك النمط الأدبي الذي يُهيمن على السرد النصي المسرحي الذي وجد أصلاً في القصيدة القصصية الطويلة التي تحكي أعمال البطولة – (**).
- الملحمي : (التعريف الإجرائي) :Epic- Operational definition

هو ذلك النمط الأدبي الذي نتلمسه في سرديات النصوص المسرحية ، بهيآةٍ مختلفة، كسرد مُستقل، أو سردٍ مُنصهر أو ذائب في الغنائية، في متواليات تنامي الفعل الدرامي.

الملحمة : Epic هي قصة طويلة مليئة بالأحداث، غالباً ما تقص حكايات شعب من الشعوب في بداية تاريخة، وتقص عن تحرك جماعات بأكملها وكيفية بنائها للأمة والمجتمع.

(*) ينظر – ترحيني، فايز، الدراما ومذاهب الأدب، (بيروت : المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، 1988)، ص 15.

(**) ينظر – المصدر نفسه، ص 17.

الملحمة الشعرية : Epic poetry وهي قصيدة قصصية طويلة، تدور موضوعاتها حول الأعمال البطولية لأبطال فائقين، وتدور بعض أنماط الملاحم الشعرية حول بطل أو حدث.

الأدب الملحمي الكلاسيكي : classical literature epic هو ذلك الأدب الذي يتميز بالشمولية والامتلاء وروح البطولة، ولا يحجب خلفه غنى وتعدد وجوه الحياة كما في الملاحم الهومرية – (***).

الملحمة الهومرية : Alhomria epic هي فن أدبي على درجة عالية من الكمال والإنجاز، تُنسب الى هوميروس الإغريقي، الشاعر الملحمي الاسطوري يُعتقد انه مؤلف الملحمتين الإلياذة والأوديسة، والملحمة الهومرية نوع خاص من الشعر القصصي البطولي الذي لم تعرف الملاحم العربية شبيهاً لها من حيث البناء، وهي أول الملاحم التي تبوّأت ذروة الشعر الملحمي، وقد استمر التأثير في روما القديمة، بالملحمية الهومرية وفي أدب الغرب الملحمي الى وقت متأخر.

البوئيم : Alboim وهو أحد أشكال الأدب الملحمي، هدفه الإحاطة بكامل الوجود، وَتميّز بتحقيقهِ لصلة مُباشرة بين العالم الفني والعالم الحي، وخرقهِ جزئياً للبعد الملحمي، وعدم تَسيّد الروح البطولية –(*).

- **إنه حادثة تاريخية، تُصمم بصورة أدبية –(**).**
- **أدب الفروسية : Equestrian Literature هو ذلك الأدب الذي يحمل صور وموتيفات رواية الفروسية التي أصبحت خلال عدة قرون تالية، التربة التي تغذت عليها المؤلفات الموسيقية لريتشارد فاجنر _ (***).**

(***) ينظر – ف. ف. كوزينوف، موسوعة نظرية الأدب، تر – جميل نصيف التكريتي، (العراق : بغداد، دار الشؤن الثقافية العامة، 1986)، ص 9.

(*) ينظر – المصدر نفسه، ص 8 – 9.

(**) ينظر – هيجل. الأعمال الكاملة، المُجلد الرابع عشر، (موسكو : 1958)، ص 287.

(***) ينظر – نظرية الأدب، القسم الثاني، كوزينوف، ف. ف، (الجمهورية العراقية : وزارة الثقافة والاعلام، دار الرشيد للنشر، 1980)، ص6.

- أدب المُغامرات : Adventure Literature هو ذلك الأدب الذي يُعنى بروايات الفروسية وروح المغامرة (****).
- 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(*****)-
- الأدب الملحمي الهازل : Comic Epic Literature هو ذلك الأدب الذي يُعنى بالفكاهة، وبرز في الأدب الملحمي القديم كأحد مقومات الأدب الملحمي الكلي والمُتعدد الجوانب-(******).
- النوفيلا : Novella : هي تلك الأقاصيص الفولكلورية التي ظهرت في أواخر القرون الوسطى، التي يجري انتقالها من فم الى آخر شفاهياً، وواصلت تطورها حتى بعد أن قامت على أرضيتها النوفيلا الأدبية(*******).
- الأدب الملحمي النوفيللي :Aleneuvelli Epic literature هو ظاهرة أدبية جديدة من حيث تناولها وتصويرها للحياة الشخصية للإنسان، موضوعاً رئيساً لها في شكل ملحمي يوحّد الأطراف المُتناقضة – (*).
- الأدب الملحمي الميتيبية : Almigneh Epic literature هو ذلك الصنف الأدبي الذي تكون فيه التقاليد والخطوط غير المُتجانسة مُتميزة بعضها من بعض، لكنها تتقاطع وتتصادم مع بعضها في لعبة حرة، كمجرد تلاعب بالقوى الفنية الفريدة، كما يفتقر الى الاتجاه والى الأسس الثابتة – (**).

(****) ينظر – المصدر نفسه، ص 9.

(*****) ينظر – المصدر نفسه، ص 9– 10.

(******) ينظر – المصدر نفسه، ص 10.

(*******) ينظر – ترحيني، فايز، الدراما ومذاهب الأدب، (لبنان : بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1988) ص 16– 17.

(*) ينظر – ف. ف. كوزينوف، موسوعة نظرية الأدب، ص 223.

(**) ينظر – ف. ف. كوزينوف، موسوعة نظرية الأدب، ص 222 – 223.

- اليوتوبيات : Utopias وهي صنف من الآدب الملحمي القديم، التي تُصوّر يوتوبيا البلد السعيد – (***)
- الايدلات : Aladllat هي صنف من الآدب الملحمي القديم الذي يصوّر المزاج الايديللي، ذلك المزاج الذي يسبق المعارك البطولية ويعود للظهور مرة اخرى بعد انتهاء هذهِ المعارك–(****).

السرد : لغة :Narration

كلمة (السرد) في اللغة العربية تعني " تقدمة شيء الى شيء، أي تأتي بهِ مُتسعاً بعضه في إثر بعض، سرد الحديث، ونحوهِ، سرده سرداً، أي تابعه. (الباحث)

- السرد :Narration هو الحكاية التي تنتقل الى المُتلقي بواسطة فعل سردي هو (السرد)، وهو مصطلح نقدي يعني " نقل الحادثة من صورتها الواقعية، الى صورة لغوية " [1].
- الحدث الملحمي :– Epic event وهو ذلك الحدث الذي يُبنى على أساس حلقي، فهو مُكون من عدة حلقات مُترابطة – (*****).
- الحدث الملحمي :– هو ذلك الحدث الذي استوعب رحلات الإنسان وانفصاله عن جسم المُجتمع وعدم استقرارة وتغيير مكان سُكناه بشكل مُستمر وتغيير ملامحة وحالته النفسية وحتى عقيدته أحياناً، تلك المُعطيات وغيرها تتحكم وتُحدد الحدث الملحمي عبر مبدأ التطور مع مختلف الأشكال ومراحل تطورها وانزياحاتِها على امتداد التاريخ الموغل في القِدَم، أو الحديث.
- الفعل الملحمي :– Epic act هو ذلك الفعل الذي يأخذ على عاتقهِ تجسيد التجليات الملحمية في متواليات تتابع حلقات الحدث الملحمي، وهو المؤطّر للحالة الملحمية ومُجسدها، وبدونهِ لا تتحقق اشتراطات الملحمة، ويقابل الفعل الدرامي، في الدراما من حيث حدوده، ووظائفه.

(***) ينظر – المصدر نفسه، ص 218.

(****) ينظر – المصدر نفسه، ص 218.

[1] – عز الدين اسماعيل، الأدب وفنونه، ط1 (القاهرة : دار الاعتماد، 1955)، ص 187.

(*****) ينظر – موقع الدكتورة بتول قاسم ناصر google.

- الموتيف :- Almutiv نقش، تصميم فني، أو صورة، أو وشم، أو موضوع فكرة رئيسة، في عمل فني أو أدبي.
- الموتيف الملحمي :-Epic Mutiv هو ذلك الموضوع الأدبي المُسيطر على الفكرة الرئيسة المُعبرة عن حال بطل مُعين، أو جماعة مُعينين في ملحمة، كما إن ذلك الموضوع يستمر ويتطور مع تطور الملحمة، ونادراً ما يختفي جزئياً عن طبيعة السرد الملحمي.
- الشعر الملحمي :-Epic poetry هو ذلك الشعر الذي يكون قصصياً ذا أصل تاريخي، لكن مخيلة الشعب تُضخمه وتمزج فيه بين الحقيقة والإسطورة (*).
- الرواية :-Novel هي امتداد للأدب الملحمي القديم، وهي شكل ملحمي جديد يبرز فيه تنوع الشخصيات والإهتمامات والنظر في العلاقات الحياتية من خلال العالم المُترامي الأطراف – (**).

الدراما :- Drama هي عبارة عن توفيق بين العناصر المُتعارضة – بين الموضوعية الملحمية والذاتية الغنائية. كما يعّرف بها (بيلينسكي) [1]

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

(*) ينظر – ف. ف. كوزينوف، موسوعة نظرية الأدب، ص 17.

(**) ينظر – هيجل، الأعمال الكاملة، المُجلد الرابع عشر، ص 273.

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

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.

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

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول: المفهوم التاريخي للملحمي في النص المسرحي

يُمثل الملحمي في النص المسرحي المحور الرئيس والمُهيمن على دينامية التفاعل الدرامي في النص ، كما إن النسق الملحمي يظهر أمامنا في بنى الفعل الدرامي في النص المسرحي بدءاً من الملحمة ، والملحمة ، لفظة تعني ((موقعة حربية)) تلتحم فيها الجيوش ، والملحمة في اللغة، على وزن ((محكمة)) و ((مكرمة))، والملحمة تعني أحياناً ((التأليف)) و ((الاصلاح)) ، أي إن الكلمة مأخوذة من ((لَحَمَ الأمر)) ، بمعنى أحكمه وألفّ بين أجزائه ، فإذا هو مُتماسك متين ، ولعل المقصود بالملحمة في معناها الدقيق " القصيدة القصصية الطويلة التي تحكي أعمال البطولة، لبطل رئيس واحد " [1] ، وتستخدم كلمة ملحمي للإشارة الى كل ما هو بطولي يجمع بين الإثارة والروعة والعظمة .

ظهر الأدب الملحمي من خلال الشعر الإغريقي القديم على أبواب العصر الهيليني، إذ قال باختين – إننا نجد داخل الحضارة الإغريقية القديمة مجموعة كاملة من الأصناف الأدبية التي سماها الأغريق أنفسهم بالميدان– [*]، كما تجلى الأدب الملحمي القديم عند البابليين والهنود والفرس والأوربيين في القرون الوسطى، وقد حدد ارسطو خصائص الملحمة تحديداً فنياً حين اعتقد – إن الملحمة تدور حول حادثة مُتكاملة لها بداية ووسط ونهاية –[**]، كما إن الأدب الملحمي أدب قصصي يتناول موضوع البطولة وسير الأبطال في الحرب أو السلم، مُستخدماً بذلك اسلوب الرواية.

مر الأدب الملحمي عبر التاريخ بعدة مراحل قبل أن يتبلور ويكتمل ويصبح فناً أدبياً قائماً بذاتهِ، إذ مر بمرحلة النقوش ومرحلة صياغة الأمثال والمواعظ ومرحلة

---

[1] – ترحيني، فايز، الدراما ومذاهب الأدب، (بيروت: المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، 1988)، ص 16.

(*) ينظر – ف. ف. كوزينوف، نظرية الأدب، القسم الثاني، تر – جميل نصيف التكريتي، (بغداد: دار الشؤن الثقافية العامة، 1986)، ص 220.

(**)– ينظر – مصدر سابق، الدراما ومذاهب الأدب، ص 16.

القصائد الفلسفية والتعليمية، ويعتقد هيجل إن الفن الملحمي بعد أن قطع خطواتهِ التمهيدية مَرَّ بثلاث مراحل – أولها يوم كانت البطولة ممثلة في الشمس باعثة الخير ومصارعة الشر، ثانيهما المرحلة التي تعاطت مع إعادة صياغة البطولات التي نشأت جراء المعارك من قبل الشعراء، والمرحلة الثالثة عملت على تنظيم شؤون الأمة من خلال عمل أدبي ملحمي مُتماسك – [1]، يدخل الفن في حيثياتهِ الأدبية، إذ " تتجلى قوة الإسلوب في فخامته وفي الجرس الذي يُحاكي وقع الرماح وصليل السيوف، وفي إسلوب الملحمة تتزاحم الحروف وتتدافع الجُمل وتجزل التراكيب وتُشحن الأصوات في كلام موجز فخم "[2].

أنجبت الظروف البسيطة البدائية النواة الأولى للشكل الأدبي الملحمي في النص المسرحي ، إذ بدأ تصوير مصائر المُشردين الذين نبذهم المُجتمع، وتُعَدُّ هذهِ الحالة، بذرة الاكتشاف الفني للأدب الملحمي، الذي إزدهر وتطور عِبر عدة قرون، تنطوي ((ثيم)) التشرد اذا ما تأملناها، على معانٍ عميقة، وما تَلَمّسَنا للحقائق الواقعية إلا نقطة انطلاق للاستجابة الأولية للأدب الملحمي، تلك ((الثيّم)) سرعان ما تتحول، لتصبح مادة أخرى، كمحاور انطلاق أساسية لمبادىء فنية، يصبح فيها التجوال والحركة المُستمرة للانسان، آلية أساسية أو مادة جوهرية، ولا نقصد الحركة المادية الظاهرية فقط، بل الروحية والنفسية، كأسس ترتكز إليها بنية الحدث الملحمي، إذ إن ترحال الإنسان وانفصالهِ عن جسد المُجتمع وعدم استقراره وتغيير مكان سُكناه بشكل مُستمر، وتغيير ملامحه وحالتهِ النفسية وحتى عقيدتهِ أحياناً، تلك المُعطيات وغيرها تتحكم وتُحدد الحدث الملحمي عبر مبدأ التطور مع مختلف الأشكال ومراحل تطورها وانزياحاتِها على امتداد التاريخ .

أخذ الأدب الملحمي دوره الفاعل في النص المسرحي من خلال تكامل مقوماتهِ الضرورية التي ارتكز عليها ، إذ اتخذ من الموضوع مُرتكزاً أولياً مهماً ضمن مقوماتهِ وفاعلاً ضمن اشتغالهِ الإجرائي – فالصراع الملحمي في النص الملحمي ، صراع من

---

[1] – ينظر – مصدر سابق، الدراما ومذاهب الأدب، ص 16.

[2] – مصدر سابق، الدراما ومذاهب الأدب، ص 17.

أجل غاية مُحددة بعينها– [*]، أما المقوم الثاني فهو ذلك العالم الملحمي الذي يعج بالخرافة والإسطورة، أما المقوم الثالث إشتراط وجود البطل – كمركز ثقل في أمته، يتوقف عليه حمايتها ونجاحها–[**]، أما المقوم الرابع ، هو العلاقة بين الملحمة والدين، ذلك إن " الملحمة وليدة التفكير الديني"[1]، أما المقوم الخامس، هو تبني الملحمة للخوارق، " فالملحمة التي استكملت عناصرها الفنية يجب أن تحتوي على أحداث خارقة تتجاوز المعقول " [2]، أما المقوم السادس، فهو موضوعية الملحمة ، ذلك إن الأدب الملحمي قد يتناول أبطالاً بعيدين عن ذات المؤلف ، وإن تناول أبطالاً قريبين من ذاتهِ، ذلك لا يمنع من أن يكون المؤلف موضوعياً لا عاطفياً انفعالياً ، لأن ذلك يتضاد مع الطرح الموضوعي الملحمي، إذ يتوارى المؤلف الملحمي وراء أبطاله، أما المقوم السابع، فهو العنصر القصصي، إذ هو المقوم الأساسي في الأدب الملحمي ، أما المقوم الثامن، فهو أن تكون صورة الشعب ماثلة في تفاصيل الملحمة ، أما المقوم التاسع، فهو مثالية الإسلوب الملحمي الذي يتميز بالفخامة.

تشترك العديد من أنماط الأدب الملحمي في ظاهرها في عدد من القواعد الملحمية، إلا أنها تتباين من حيث تكوينها وموضوعاتها وغاياتها في النص المسرحي، لذا فهي تُصنف من حيث النشأة والموضوع والشكل، فتنقسم من حيث النشأة الى نوعين، الملاحم الطبيعية والملاحم الاصطناعية، وتتميز الملاحم الطبيعية في كونها أدباً بدائياً يتخذ من الحوادث التاريخية والأساطير والخرافات موضوعاً له، وتتميز بقدمها وتجتهد في تصوير واقع الأمة، كما تصور واقع المؤلف ومحيطة، وتتخذ من الأساطير حيزاً مهماً وأصيلاً فيها، ولا نعرف عن مؤلفيها إلا أشياء قليلة من حيث الإحاطة بها ودراستِها، ومعظمها يأتي من التراث الشعبي للشعوب، أي إن الشعوب تشترك في تأليفها، بالإضافة الى أن المؤلفين الحقيقيين قد اندثر ذكرهم ومعرفتهم في غفلة من الزمن، وأهم تلك الأنماط الأدبية الملحمية، الأدب الملحمي الكلاسيكي، ذلك الأدب الذي

(*) ينظر – المصدر نفسه، ص 16.

(**) ينظر – المصدر نفسه، ص 17.

[1] – المصدر نفسه، ص 17.

[2] – المصدر نفسه، ص 17.

يتميز بالشمولية والإمتلاء وروح البطولة، ولا يحجب خلفه غنى وتعدد وجوه الحياة كما في الملاحم الهومرية (*)، وهناك أصناف أخرى من الآدب الملحمي القديم مثل، اليوتوبيات(**) التي تُصوّر يوتوبية البلد السعيد، كذلك ملاحم الايدللات(***)، تلك التي تصوّر المزاج الايديللي، ذلك المزاج الذي يسبق المعارك البطولية ويعود للظهور مرة اخرى بعد انتهاء هذهِ المعارك، وكذلك الملاحم المينيبية(****)، هو ذلك الصنف الملحمي الذي تكون فيه التقاليد والخطوط غير المُتجانسة مُتميزة بعضها من بعض، لكنها تتقاطع وتتصادم مع بعضها في لعبة حرة، كمجرد تلاعب بالقوى الفنية الفريدة، أما الملاحم الاصطناعية فتمثل الحلقة الأقرب تاريخياً من الملاحم الطبيعية، وتتميز بكونها ليست من صنيع الشعب، كموروث شعبي كما هو الحال في الملاحم الطبيعية، بل في الغالب من تأليف مؤلف، وأهمها ملاحم البوئيم(*) إذ تُمثل أحد أشكال الأدب الملحمي، هدفه الإحاطة بكامل الوجود، وَتميّز بتحقيقهِ لصله مُباشرة بين العالم الفني والعالم الحي، وخرقهِ جزئياً للبعد الملحمي، وعدم تَسيّد الروح البطولية، كما إن الملحمة البوئيمية في نظر هيجل – حادثة تاريخية تُصمم بصورة أدبية(*)–.

تنقسم الملاحم من حيث الموضوع في النص المسرحي الى بطولية ودينية التي بدورها تتبنى الميثولوجية والنظام الطبيعي للأشياء وقد تتخللها معطيات فلسفية، كما تتفرع إلى ثلاثة فروع، ميثولوجي، وخيالي فلكي، وفلسفي، وقد تحتوي على الفروع الثلاثة مُجتمعة، كما في ((المهابهاراتا)) الهندية، أما الملاحم البطولية فتتفرع الى ثلاثة

(*)(الملاحم الهومرية): هي ملاحم تُنسب الى هوميروس الإغريقي، وهو شاعر ملحمي اسطوري يُعتقد انه مؤلف الملحمتين الإلياذة والأوديسة، ويوجد اعتقاد آخر انه شخصية تاريخية لاوجود لها.

(**)(ملاحم اليوتوبيات): هي صنف من الملاحم القديمة تعود الى الآدب الملحمي القديم، تصوّر يوتوبية البلدان والشعوب.

(***) (ملاحم الايدللات): هي صنف من الملاحم القديمة تعود الى الآدب الملحمي القديم الذي يصوّر المزاج الايديللي الذي يسبق المعارك ويخلفها.

(****)(ملاحم المينيبية): هي صنف من الملاحم القديمة تعود الى الأدب الملحمي القديم، تفتقر الى الاتجاه والأسس الثابته.

(*****)(ملاحم البوئيم): هي صنف من الملاحم الاصطناعية، تتميز بتصويرها الفني للعالم من حول مؤلفها.

(*)هيجل. الأعمال الكاملة، المُجلد الرابع عشر، (موسكو: بلا، 1958)، ص 287 (بالروسية)

فروع، بدائية، كما في ((إلياذة)) هوميروس التي تستمد خوارقها من الدين ومن تدخل الآلهة في بعض مفاصلها، وملاحم تاريخية تُعنى بسرد الأعمال البطولية الكبرى، إذ تجعل من أبطالها نماذجاً عُليا، أو تتحدث عن الثورات الشهيرة بشهوة كبيرة، وملاحم مُغامرات كما في ((الأوذيسة)) التي تتناول مغامرات فردية يقوم بها بطل من الأبطال، كما في – أدب المُغامرات، ذلك الأدب الذي يُعنى بروايات الفروسية وروح المغامرة – (**)، وكذلك – أدب الفروسية، ذلك الأدب الذي يحمل صور وموتيفات رواية الفروسية التي أصبحت خلال عدة قرون التربة التي تغذت عليها المؤلفات الموسيقية لريتشارد فاجنر_(***).

تتنوع الملاحم في النص المسرجي من حيث الشكل بين ملاحم الهجاء وملاحم الهزل، أما ملاحم الهزل فهي على الغالب بطولية هزلية تتبنى التقاليد من أجل الإمتاع، مثل ملحمة ((أورلاندو الغاضب)) للشاعر الإيطالي أريوست، إذ يمكن استخدام مثل هذا النوع من الملاحم في تعرية أشخاص عرفهم التاريخ بمساوئهم وتبيان مناقصهم وصغائرهم، وقد يتبنى هذا النوع من الملاحم ما هو خيالي، أي ليس له وجود في أرض الواقع، أي يخترع الشاعر بطلاً لأحداث ملحمتهِ مثل ملحمة ((دون كيشوت))، كما في – الأدب الملحمي الهازل، ذلك الأدب الذي يُعنى بالفكاهة، وبرز في الأدب الملحمي القديم كأحد مقومات الأدب الملحمي الكلي والمُتعدد الجوانب _ (****)، كذلك – الأدب الملحمي الكورتوازي (أدب الحب)، ذلك الأدب القائم على المغامرات السامية المُتعلقة بالحب، والذي يكون قريباً ومُتشابكاً مع الأدب الملحمي القائم على المغامرة – (*****).

تعرض الشعر للملحمة في النص المسرحي في العصر الملحمي الكلاسيكي، كما في – الشعر الملحمي الذي يكون قصصياً ذا أصل تاريخي، لكن مخيلة الشعب

(**)ينظر – مصدر سابق، نظرية الأدب، ص 9.

(***)(فاجنر): ولد 1813، مسرحي وموسيقي، أول مؤلفاته الموسيقية Die feen– ينظر – ف. ف. كوزينوف، موسوعة نظرية الأدب، تر – جميل نصيف التكريتي، (بغداد: دار الشؤن الثقافية العامة، 1986)، ص 6.

(****)ينظر – مصدر سابق، موسوعة نظرية الأدب، ص 10.

(*****)المصدر نفسه، ص 9 – 10.

تُضخمه وتمزج فيه بين الحقيقة والإسطورة (*)، كذلك تعرض الشعر للملحمة، كما في – ملاحم النوفيلا، ذات الأقاصيص الفولكلورية التي ظهرت في أواخر القرون الوسطى، والتي يجري انتقالها من فم الى آخر شفاهياً، وواصلت تطورها حتى بعد أن قامت على أرضيتها النوفيلا الأدبية (**)، كل هذهِ الأنواع الملحمية تندرج تحت الملاحم التاريخية مثل ((جلجامش))، ((أوغاريت))، ((الإلياذة)) و ((الأوذيسا))، ((الانياذة))، ((الشاهنامة))، وأخرى ملاحم أدبية مثل ((الكوميديا الإلهية)) لدانتي.

واصل البعد الملحمي السردي سريانه في الرواية كامتداد طبيعي للأدب الملحمي القديم بعد انهيارهِ، وكما أشار هيجل – الى أن الرواية شكل ملحمي جديد يبرز فيه تنوع الشخصيات والاهتمامات والنظر في العلاقات الحياتية من خلال العالم المُترامي الأطراف(***).

يبدأ النص الملحمي والدرامي بالحدث على حدٍ سواء، لكن التباين بينهما يتجسد في أن الفعل في الملحمة يكون مسبوقاً بمقطع سردي ذي وصف تفصيلي عن الجو العام للحدث، أما الدرامة فقد تبدأ بمونولوج نتعرف من خلالهِ على الجو العام لنفس الحدث، إذ إن " الحدث بوصفهِ موقفاً يحتوي بطبيعته على عناصر الصراع، ويتطور بواسطة الحبكة والفعل ورد الفعل وتصارع الإرادة الى ذروة معينة "[1]، مما سبق يتضح أن علاقة الحدث الدرامي أو الملحمي بالحدث الخاص في كل من المسرحية والملحمة يختلف اختلافاً كبيراً، إذ في الملحمة يكون الحدث الملحمي أقرب الى الحدث الأساسي من القصة المُمهدة له، وتبقى حتى الوضعيات القريبة مُحايدة اتجاه الحدث الملحمي وغير مُتحققة أو ذائبة فيه بصورة كاملة، أما الحدث الدرامي فهو قادر أن يُذيب أو يُخضع لنفسه الوضعيات القريبة والبعيدة من وجهة نظر الموضوع أو القصة المُعالجة إذ " يتم الكشف عن مضمون الدراما وفكرتها من خلال الكشف عن العلاقة المُباشرة

(*)ينظر – مصدر سابق، الدراما ومذاهب الأدب، ص 17.

(**)ينظر – مصدر سابق، الدراما ومذاهب الأدب، ص 16 – 17.

(***)ينظر – هيجل، الأعمال الكاملة، المُجلد الرابع عشر، ص 273.

[1] – سرحان، سمير، مبادىء علم الدراما، (الشارقة: مركز الشارقة للإبداع الفكري ، هلا للنشر والتوزيع، بلا)، ص 30.

التي تربط حل العقدة بالوضعية الأساسية للحدث "[1]، فالمشاهد التي تسبق الحدث ترتبط بكل حلقة من حلقات الحدث، وبكل لمسة من لمساتهِ، وكل عبارة ارتباطاً عضوياً، إذ تُمثل اللحظات التمهيدية للحدث وتدخل عضوياً فيه، ولا تبقى بأي شكل من الأشكال خارج حدود الحدث على إعتبارهِ وصفاً أو قصةً قائمةً بذاتِها.

تتطلب الموضوعية الملحمية التباطؤ في الوصف، وقد يزداد هذا التباطؤ الى حد يجعله معوقاً للحدث الملحمي، كذلك المشاهد الاستطرادية التي لا تساعد على تطوير الحدث الملحمي، بل قد تعمل على اعاقة جريان ذلك الحدث، وهي بذلك تسير بشكل مُعارض لطبيعة الدراما.

يُعاني الحوار الدرامي من الفقر بالقياس مع السرد القصصي الملحمي من حيث حجم المعلومات المُقدمة وسعة اللوحة، إذ إن معيار الحدث المُعبر عنه لا يُقاس بكمية الامتداد أو المضمون المُتوفر أو المُتحقق أو المحسوس، بل يُقاس حسب الطاقة الكامنة الضمنية التي يُعبر عنها بقوة العطاء الذي يتضمن الاستعداد للفعل وحتمية التصادمات والصراعات، " ليس المقصود بالصراع هذا الصدام الخارجي بين شخصية واخرى أو بين شخصية ومجموعة من الشخصيات فقط، وانما بين الشخصية الواحدة ونفسها أيضاً"[2].

شخّص أرسطو في كتابهِ ((فن الشعر)) مصادر الحدث الدرامي مُطبقة على التراجيديا الأغريقية القديمة – إذ يكون لكل تراجيديا ستة أجزاء والتي تُعين صفاتِها المُميزة وهي القصة والاخلاق والعبارة والفكر والمنظر والغناء – [*]، إذ يمكن إبراز الغنى الكبير وتنوع الاجزاء التي تتعاون على تكوين الحدث الدرامي في النص المسرحي .

تتخذ شخصية البطل الملحمي وعلاقتهِ بالعالم المنحى الرئيس في محاور مضمون النص المسرحي ، ذلك المضمون الذي يُعيد صياغة المادة الجوهرية التي تُثير أكثر من تساؤل بخصوص التجديد الأساسي للمادة الضمنية للحدث الملحمي مع مُراعاة

---

[1] – مصدر سابق، نظرية الأدب، الجزء الرابع، ص 576.

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

(*)ينظر – أرسطو. ((فن الشعر))، (موسكو: بلا، 1957)، ص 58.

اتجاه الطرح وخصوصيته ، إذ لا يستطيع أحد أن يحجب تأثيرة ، كما إن الأمثولات الأخلاقية المشهورة قد دخلت ضمن المكون المضموني للحدث الملحمي بعد أن فقدت معناها المُستقل وأصبحت أحد أهم وسائل تشخيص البطل الملحمي ، لتُمارس إبراز وتقويم السلوك البشري في ضوء المعايير الأخلاقية ، إذ يصطدم المعنى المُنطلق من مضمون الحدث الملحمي بالنشاط المُناقض له ، مع وجود الإدانة والتعاطف جراء ذلك في مضمون ذلك الحدث الملحمي ضمن النص المسرحي .

يتخذ الاقتران بين شخص البطل والعالم عصب الأدب الملحمي الجديد في النص المسرحي ، ونواة معناه الفني ، ومن هنا يجب أن تنطلق الخصائص المُميزة للأدب الملحمي الجديد من خلال الاهتمام بدقائق الحياة الشخصية والسايكلوجية للبطل الملحمي، إذ يُترجم ذلك الاهتمام الى حوادث حقيقية هامة ، والى تحسس الشاعرية العميقة للحياة من خلال الكشف عن روح البطل الملحمي والمصائر المأساوية والسعيدة للجنس البشري، كما إن استيعاب مثل هذا المضمون يتطلب معالجة خاصة من خلال شكل مُجدد وخصائص تتباين بين الموضوع والتكوين والصورة والحدث والإيقاع ضمن النص المسرحي ، تلك المحاور التي تتباين وطأتها على البنية الفنية للحدث الملحمي الذي يتميز بغنى تعدد الوجوه للشكل الملحمي الجديد.

تتميز الأنماط الملحمية بطابع الثبات وعدم تغيير السمات الأساسية للإنسان والعالم، إن الأحداث نفسها وطبيعة الموضوع لا تعمل إلا على تأكيد الإستقرار للبطل والوطن الذي أنجبه في النص المسرحي ، بينما المُغامرات تأخذ مأخذها الفعّال والمؤثر في التعاطي مع الموجودات والآمال وطموحات الإنسان في تجاوز معضلاته في الوجود، وهذا يقتضي حركة مستمرة ومتطورة .

يتجذر كل ما هو سام ووضيع من جمال وقبح في كل عنصر من عناصر السرد ضمن النص المسرحي على انه يحمل معه طبيعة الحياة الشخصية للبطل والعلاقة التي يرتبط بها مع العالم المُتطور والمُتجدد بإستمرار من حركة شاملة وجريان وصور الدقائق الحياتية على اعتبارها الشكل الأساسي للتفكير حول العالم التاريخي والإجتماعي، لذا فإن هذا المضمون يوجد شكلاً خاصاً للبعد الملحمي من حيث المنظومة المُتكاملة لخصائص الموضوع والتكوين واللغة الفنية لإيقاع السرد، إذ إن

الموتيف البسيط والمحوري الخاص بالحدث الملحمي يصبح فجأة بنية نصية مسرحية غنية بمضمونها الملحمي، كما إن الطابع المُضحك لكل مقطع من المقاطع النص قد يتحول من خلال عملية تطوره المُستمر الى احساس بمأساوية الحياة، إذ إن الحدث الملحمي يُمثل مركز تقاطع الفلكلور مع الأدب في خضم الحياة ، ذلك لأن الأدب ضمير الحياة وجدواها الفنية والجمالية .

المبحث الثاني: جماليات الملحمي في النص المسرحي

انبثق مفهوم الأدب الملحمي قبل انبثاق مفهوم الأدب الدرامي ، إذ عَمِل تفاعل الموضوعية الملحمية مع عناصر اخرى في النص المسرحي على إنبثاق الدرامي لأول مرة في العهد الإغريقي ، إذ عَمِلت تلك الموضوعية الملحمية مع الذاتية الغنائية على نمو السمات النوعية للدراما عِبر تبلور الخصائص الجوهرية لأصنافها الرئيسة ، إذ تم التعبير من خلال الدراما عن العمليات المُعقدة والمُتناقضة داخل الحياة ، إذ أعطت الدراما لنفسها خاصية الانبثاق والوجود والمواءمة مع العصر، دون الحاجة الى مبرّر ، وهذا يمكن تلمسه من حقيقة الكشف عن حتمية اللجوء الى الدراما من أجل تصوير عصر 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 ، كما عَمِلت الدراما على التوفيق بين تلك المُتناقضات إلى حد ما من خلال تبني سماتِها الحيوية لعملية تمييز الحدث الدرامي .

اكتسبت الدراما صيغتها المعروفة عليها اليوم مُستفيدة من الموضوعية الملحمية وعناصر اخرى في عمليات جدل وتوفيق بين العناصر المُتعارضة والتعبير عنها والكشف والتدليل والتصوير الدراماتيكي لها في النص المسرحي ، إذ إن الدراما ليست ملحمة ولا شعر غنائي، إنها صنف أدبي ثالث يختلف عنهما ومستقل، لكنه قائم على وجودهما 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 " [1]، إذ يُمكن الكشف عن التغيرات من خلال تحليل الحدث الدرامي نفسه، كما إن الدراما قد إنبثقت من تفاعل الملحمي مع الغنائي في النص المسرحي ، وفرضت نفسها كتلبية لحاجة إنسانية حياتية تاريخية عِبر مخاض أدبي فني فرضه العصر، لتنتزع لنفسها كياناً مستقلاً من الجسد الأدبي والفني والفلسفي معاً .

تختلف المهمات والأهداف الفنية الناتجة من تباين التناول الملحمي والدرامي، الذي ينعكس على إنتاج أبنية فنية مُختلفة، إن الفرق بين الدراما والأدب الملحمي يتمثل في الفرق في أشكال الكتابة ، إذ إن السرد والاستعارات المُستخدمة على لسان المؤلف تنتمي الى التعاطي الملحمي ، أما التعبير المُباشر بواسطة الحوار ومونولوجات الشخصيات نفسها بدون تدخل من المؤلف ، تلك هي الدراما.

تساعد عملية تحليل ودراسة الملحمة في النص المسرحي على تسليط الضوء على خصائص النوع الدرامي من خلال التعرف على البنية الداخلية للدراما وقوانينها المضمونية الأساسية ، كما تُشير المشاهد التي تسبق الحدث وتُمهد له، الى هذا الحدث الذي يحمل بين ثنياته حركة الفعل الذي يكون موحداً ومتكاملاً ومكتفياً بذاتهِ عِبر شروع خط حركة الفعل ورد الفعل المُعاكس الذي يحمل مُجمل الصراعات وإنفراجاتِها كأجوبة على أسئلة وتساؤلات الفعل الذي يقترح الحلول والجدل حول الصراعات وتناحر الأفكار والمفاهيم، والتمهيد لفعل آخر في حدث درامي لاحق ضمن تتابع حلقي، أما الملحمة فتتكون من أجزاء خاصة بالسرد القصصي، إذ يكون الفعل مسبوقاً بمقطع سردي مُحايد، وبوصف تفصيلي يرويه المؤلف، حول حيثيات الفعل وما يكون عليه وما يسبقة وما يُحيطه .

تكتسب ((الوضعية الأساسية)) في النص المسرحي ، أهمية خاصة في معرفة ملامح الحدث الدرامي وتحديد خصائصهِ الشكلية والمضمونية ، كما تلعب تلك الوضعية دوراً مهماً في تطوير ذلك الحدث، إذ إن العمليات الوصفية التي تسبق الحدث بالنسبة للملحمة والمشاهد الدرامية التي تسبق الحدث بالنسبة للدراما يجري التلميح من خلالهما

---

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

الى الوضعية الأساسية في كلا الصنفين الأدبيين الملحمي والدرامي، تلك الوضعية التي يُشكل تطورها الحدث نفسه، " من المهم الكشف عن الأهمية الخاصة للوضعية الأساسية في تطوير الحدث الدرامي لا من أجل تحديد خصائصها الشكلية، بل من أجل دراسة خصائصها المضمونية " [1]، أما في الملحمة يبقى اتجاه الحدث حيادياً اتجاه العديد من جوانب الوضعية الأساسية، كما قد يذهب ذلك الحدث بعيداً في حركتهِ ومضمونهِ وجوهرهِ ونتائجهِ، إذ لا يرتبط بشكل مباشر مع توزيع القوى منذ البداية كما يحصل في الدراما، لأن الوضعية الأساسية لا تدل إلا على ما يمكن تحقيقه في الحدث ، إذ إن الحدث يتخذ من نفسهِ مشاريع انطلاق لصراعات وتصادمات لاحقة، كما إن الحدث الدرامي له هدف ومغزى يتم تحقيقهما من خلال إعادة تنظيم الوضعية الأساسية، التي ينتج عنها خصائص الحدث الدرامي في تشخص الفاعلية والاتجاه نحو الهدف، بالإضافة الى قوة التأثير في المُتلقي، إذ إن الدراما في كل العصور تُمثل ميداناً مهماً لأكثر أشكال الصراع الفكري حِدة .

تبدو الدراما وكأنها تصلح لأن تكون تأكيداً مُقنعاً ينطوي في صميمهِ على ترجمة السرد القصصي الى حوار في النص المسرحي ، ذلك الحوار الذي يجري على هذهِ الطريقة يكون مبنياً على عملية الوصف القصصي المُباشر، إذ إن عمل الدراما لا يكمن في تجزئة العملية الوصفية الى أسئلة وأجوبة، بل يكمن في الاختيار الواعي لتلك الموتيفات الخاصة بالعملية الوصفية، هذهِ الموتيفات التي لها علاقة وثيقة بالحدث الجوهري، كما لا يمكن أن يحدث أي تنافر فني من جراء تلك الأسئلة والأجوبة التي تحملها الدراما في طياتِها بعد ترجمة المقطع الوصفي الملحمي الى حوار درامي، " فالملاحم تاريخ وحضارة ما زلنا حتى اليوم وسنبقى نستمد منها القيم والتعاليم والمُثل العُليا التي نحن في أمس الحاجة إليها " [2]، كما يتجسد ذلك في الحوار الدرامي، إذ يعمل على تحقيق ذاتهِ بذاتهِ من خلال تجسيدهِ للسرد الملحمي في توالي الأحداث وتعاقبها.

---

[1] – مصدر سابق، نظرية الأدب، القسم الرابع، ص 576.

[2] – مصدر سابق، الدراما ومذاهب الأدب، ص 15.

يقوم فن الكتابة المسرحية على ابتداع إستخدامات ملحمية غنائية في تجسيد الصراعات والوضعيات والتصادمات في وشائج الحدث ومن فوقهِ في النص المسرحي ، 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 أصنافهِ، 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 "[1]، 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.

يُحتم التأثير المُتبادل والعلاقة المُتبادلة بين محطات وحلقات الحدث المُتحققة في النص المسرحي ، قيام سلسلة مُتعاقبة تعاقباً سببياً، فالوضعية الأساسية تندمج في الحدث، كما الحدث يرتبط بالوضعية الأساسية، إذ إن كل قرار ومُعاناة وتصرف في الدراما يجب أن يُفهم على أنه نتيجة للحلقة السابقة، كما يجب أن تقدم سبباً ومقدِمة للحادثة التالية، إذ تكون كل حلقة أوسع وأغنى من سابقتِها بسبب التفاصيل التي أُستدرجت الى الحدث والتي ساعدت على تحقيقهِ، إن هذا الإغناء والتوسيع للحدث لن يؤدي الى سقوط أو تخلف أي عنصر من عناصرهِ، مهما كان نوعه ضمن سلسلة الحلقات المُتعاقبة سببياً، قد يتطور الحدث في الملحمة تطوراً متواتراً، أما في الدراما فيُعَدُّ انقطاع تسلسل الحدث أمراً طبيعياً، ذلك لأن السلسلة المُتعاقبة تعاقباً سببياً التي تربط الأجزاء تبرز على اعتبارها نتيجة مُباشرة لخاصية الحدث الذي يميل الى لملمة المحاور وتركيزها، إذ إن كل لحظة من الحدث الدرامي تُمثل نتيجة ومقدمة سببية في آن واحد، إذ يُمثل ذلك تحقيقاً وتجسيداً للحدث الدرامي، ومن هنا يُشخص ما تتصف بهِ

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

الدراما من خصائص كتوتر الحدث وديناميته وطاقة الشخصيات، وهذا ما يؤكده بروكس، من أن الدراما " عملية متطورة تصل من خلال الصراع الى معنى " [1].

تسبق المشاهدُ التمهيدية التصادمَ الدرامي والحدث الدرامي في النص المسرحي ، اذ ان المشاهد التمهيدية تخدم ذلك التصادم والحدث وتؤسس لهما، وفي الوقت نفسه فإن التصادم والحدث الدراميين يُكملان المشاهد التمهيدية ويُجيبان على أسئلة تلك المشاهد وتساؤلاتِها، إذ إن الحدث في الدراما عبر امتداداتهِ ومن خلال جميع التصادمات وكل التحولات المُفاجئة والمُعقدة التي تظهر في مجرى الحدث يكون قد ارتبط بصورة ثابتة بالوضعية الأساسية ولا يسعى الى التوسع غير المحدود والمُطرد كما هو الحال في الملحمة بل يسعى الى الحشد وجمع خطوط واتجاهات الحدث بعكس الملحمة التي تعمل على تراكم الأحداث جنباً الى جنب ، إذن الحدث في الدراما بعكس الحدث في الملحمة ذو طبيعة مُتطلعة الى أمام، أما الحدث في الدراما فذو طبيعة استرجاعية مُتطلعة الى الخلف، إذ يسير الى الأمام مع إلتفاته الى الخلف بصورة مُستمرة الى الوضعية الأساسية على طول الخط حتى النهاية حل العقدة، " فالحدث الحاضر هو غالباً نتيجة حتمية لأحداث سابقة... وصلت بهِ الى نقطة التأزم الدرامي، وعلى الكاتب أن يعرفنا بهذهِ الأحداث السابقة حتى نستطيع أن نتتبع معه تلك العملية المُتطورة التي تحتوي على الصراع في الزمن الحاضر " [2].

تتابع التهكمات والسخرية اللاذعة أحياناً في الحدث الملحمي في النص المسرحي لا لمجرد إبعاث المُتعة بل لنقل تاريخ كامل لمُعاناةٍ ما، عند ئذ يجري ذلك التحول العميق في شكل سلسلة التهكمات والسخرية اللاذعة، إذ تمتلىء تلك المفردات أو العبارات فجأة بفكرة أو معنى إضافي مقصود لم يكن مُتضمناً فيها من قبل، أي تحميلها بطرح متواري، ويكون هذا المعنى هو الشيء الأساسي الذي يُزاحم الفكاهة ويدفعها الى المواقع الخلفية في أولويات الطرح الجمالي ، إذ يبرز التشخيص والكشف الذي يُعري الحقائق المدفونة، وتذوب التقاصيل ويتجلى المضمون الأصلي، ليتمثل في

---

[1] – (بروكس): مصدر سابق، مبادىء علم الدراما، ص 31.

[2] – (بروكس): مصدر سابق، مبادىء علم الدراما، ص 31.

صورة البطل الذي ينمو من خلال سلسلة من الأعمال العابثة الغنية بالطرح والمحشوة بالمفاهيم الجمالية التي تدعو الى معالجة معضلات الإنسان في الوجود، في محاولة لتجاوزها من خلال صورة المُتشرد الساخر الذي يؤثر في وعي الجمهور، لهذا السبب استطاعت حتى النكات السطحية أن تكتسب معنىً غنياً ومؤثراً، ذلك لأنها تحيا في الأدب الملحمي كأشياء قائمة بذاتِها، كتعبير عن جوهر البطل وعلاقته بالعالم، إنه بطل إستثنائي خاص يرتبط مع العالم بعلاقات هي الأخرى خاصة، ومثل هذا الإنسان أخذ يقف في وجه كل العالم من خلال تحولهِ الى عالم صغير مكتفٍ بذاتهِ، يتصف بالتكامل، والعالم الأكبر موضوعاً للتأمل وقد يتوغل فيه بجرأة من خلال – إيجاد اشتراطات وقوانين لواقع جديد يرافق اليأس لأن منطقه الجديد قائم أساساً على الانكسارات والنواقص في عالمنا القابل للإدراك بكل يسر –(*).

يتصرف البطل الملحمي الجديد أحياناً في النص المسرحي كما تتصرف شخصيات الأدب الملحمي الكلاسيكي القديم، كالفرسان الذين توجهوا بجرأة الى البلدان المجهولة مثلاً وخاضوا المعارك تلو المعارك وقضوا الليالي تلو الليالي في الحصون المُظلمة وغياهب المجهول والأسرار والمخاطر، إذ إن طابع التشويق وحبس الأنفاس والفرح الغامر ديدن جمهور الحدث الملحمي، ذلك من خلال توصيف بطل أدب الفروسية الملحمي بالقوة والإرادة الخارقة، إذ أصبح ذلك البطل مركز الملحمة من خلال إقتحامهِ بجرأة للحياة الضخمة والمُتحركة، " ان تصوير سلسلة المغامرات المُشوقة يُجسد عقيدة خاصة وتقييماً للإنسان، وفي هذهِ المرحلة يرتبط هذا الخط الفني ارتباطاً وثيقاً بطبقة الفرسان " [1].

يخلق المضمون المُجدد للخط الملحمي بعداً دراماتيكياً في النص المسرحي، ذلك المضمون المُتخلق أصلاً من التجربة القصصية للشعوب، إذ يُشكل بعداً قصصياً جديداً ذا قيمة موضوعية تعمل على تحفيز العديد من الأنشطة، كما يمكن إتخاذ ذلك

(*)ينظر – أبتر، ت. ي، أدب الفنتازيا، تر – صبّار سعدون السعدون، (بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، 1989)، ص 121.

[1] – مصدر سابق، نظرية الأدب، القسم الثاني، ص 217.

المضمون الفني مُنطلقاً أساسياً للعديد من الأعمال الدرامية من خلال إستثمار معناها الغني والمُعقد الذي يتجلى فيه التوحيد الإبداعي الذي يكشف لنا مراحل التطور التاريخي للإبداع الملحمي، كما إن استخدام العناصر القديمة من أجل خلق ما هو جديد مع تبني التنويع والحيادية في تبني الخيارات والمُعالجة الواقعية يعتبر أمراً لابد منه في النهج الملحمي من خلال إيجاد وشائج مشتركة مع الحياة المعاصرة، " وهو مداد ينزف عرقاً ودماً، ليرسم في النهاية تلك اللوحة المأساوية للحوار المُتبادل بين الإنسان وعصره " [1]

2- الدراسات السابقة

فيما يأتي الدراسات السابقة التي تُعنى بالسرد الملحمي في النص المسرحي العراقي:-

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 التعرف عن قرب على صناعة الحكايات والقصص والأساطير وسردها ملحمياً في مجموعة من نصوص القيسي المسرحية المعنونة رحلة في مملكة الأنعكاسات ، كما شخص الباحث البعد الأدبي الغنائي في سرديات تلك النصوص المسرحية ، أما الدراسة الثانية السردي والدرامي في تجربة القاص والمسرحي جليل القيسي، فشخصت البعد الملحمي 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 مقاربة مع النص المسرحي العراقي والتعرف على سرديات تلك النصوص وملحميتها .

---

[1] – كروكشانك، جون، البير كامي وأدب التمرد، تر – جلال العشري، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005)، ص 8.

3- ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات

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

1- الملحمي، يمتاز بالسردية، في بنية الدراما.

2- تمظهرات الملحمي: الرسائل، القصص، الأخبار 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
.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 خذ 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

عينة البحث:

1- زفير الصحراء	جليل القيسي	1977
2- أيها المُشاهد جدْ عنواناً لهذهِ المسرحية	جليل القيسي	بلا

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 السردي الملحمي ضمن مكونات الفعل الدرامي في نصوص جليل القيسي المسرحية :-

العينة – النموذج الاول:- (زفير الصحراء)

شخصيات المسرحية

1- عماد الأمبابي: مهندس جيلوجي في الخامسة والثلاثين، وسيم، هادىء، يُعاني بصمت.
2- محمد السعدني: طيار شاب في الثلاثين، وسيم، حيوي، جاد، نشط...
3- سعيد مجدي: صحفي شاب.

قصة المسرحية

قصة مسرحية (زفير الصحراء) مُستوحاة من حادثة حقيقية، وهي تعرض بعثة استكشافية عن النفط للموت في صحراء نائية، بسبب تعرض طائرتهم المروحية لعاصفة حملتهم على الضياع في تلك الصحراء الشاسعة وبسبب نفاد مؤنهم القليلة أصلاً، وعدم العثور عليهم، إذ باتوا عدة أيام بلا ماء أو مأكل، ليفارقوا الحياة بعد مُعاناة وصراع مع الطبيعة الصحراوية القاسية.

شخصية عماد، المُهندس الجيولوجي في مسرحية (زفير الصحراء)، تتميز بالاتزان والثبات وتبني المنطق العلمي في التعامل مع الأشياء والموجودات والمُتغيرات،

شخصية تراجيدية مأساوية تتبنى التفاؤل وتصعيد الأمل المُقترن بالعمل الجاد والتجدد، كما يتبين في الحوار الآتي:

سعيد: هل ستقوم بمحاولة أخرى ؟

عماد: خلاص يا سعيد... أسمع، أنا والدي علمني دائماً ألا أفقد الثقة بتفسي... علمني العزيمة، الإرادة... لكن هذهِ الصحراء الكافرة مصت كل إرادتي... عزيمتي... (وقفة) من أيام وأنا أبحث، ومحمد مثل النمل الدؤوب يبحث ويستعمل كل ما لدى الطيار الجيد من حس ومعرفة بالإتجاهات... أيه، ورياح أمس الحارة المسمومة التي ظلت تهب سممتنا... النتيجة... لا أمل... لم يبق شيء يا سعيد يمكن أن نستغني عنه من الملابس إلا وحرقناه في الليل على أمل أن يشاهدنا طيار مثلنا تاه في السماء... لا فائدة... اليوم الرابع في هذهِ الأتون بدون ماء، وخبز...

سعيد: وهل سنموت هنا... ؟

عماد: لو كنا نملك ملء هذهِ الزمزمية ماء... وقليلاً من كلماتك التي تشحننا بالإيمان... أيه، أنت الآخر مرهق بعد محاولاتك الكثيرة في البحث هنا وهناك... ماذا نملك لكي نستمر سوى القليل من العزيمة...

سعيد: محمد تأخر... محمد ما زال مصراً إننا لم نته... (وقفة) ومازال يتصور إننا حاقدون عليه. (وقفة) ربما يأتي هذهِ المرة ومعه أخبار سارة...

عماد: محمد إنسان صلب... أنا لا ألومه أبداً وهل تلومه أنت ؟

سعيد: أنا ؟ وما فائدة اللوم ؟ المثل يقول خطأ بوصه يضيع أميالاً...

عماد: هل تقصد إننا ندفع ثمن زلته، أو ثمن تلك العاصفة

الرملية الحمقاء التي عبثت بالطائرة، وبمحمد... أتعرف [1].

يقترب الحوار السابق من ملمح الملحمية، يُبيّن فيه الكاتب من خلال طبيعة الحوار السردية وسمته التراجيدية ملامح شخصية عماد وطبيعتها ضمن الفعل الدرامي لأحداث المسرحية، إذ ربط الكاتب بين موضوعية السرد وسمات الشخصية، كمصور حقيقي عن ملامح تلك الشخصية، من خلال معالجة جمالية.

شخصية محمد في مسرحية (زفير الصحراء)، مؤثرة فعّالة، اختط لها الكاتب بُعداً تراجيدياً مأساوياً، يعمل ويُحاول جاهداً فتح الآفاق والأمل أمام الشخصيتين الآخريين في المسرحية، وهما سعيد الصحفي، وعماد المُهندس الجيولوجي، وكأن محمد الطيار له دور المفتاح، أو المُبادر الأول، كما يتبين من الحوار الآتي:

سعيد: حاول أن تنام... حاول يا عزيزي... أرهقت نفسك
كثيراً هذا اليوم...

محمد: (يتمدد...) سعيد... أنت دائماً لديك كلمات جميلة...
إسمعني كلمات حلوة... آه، أنتم رجال القلم دائماً لديكم كلمات
حلوة عند الأزمات... أسمعنا...

سعيد: (لمجرد ان يلبي طلب محمد، بصوت حزين يردد)
أتحداكِ أيتها الصحراء، أتحداكِ مثل الثور المطعون حتى النفس
الأخير...
اتحداكِ مهما إمتدت شطآنكِ...

محمد: قلت أنك أردت أن تصبح شاعراً...

سعيد: وهل الشعر لعبة... لكنني لم أستطع أن أصبح حتى
شويعراً، بل شعوراً... (وقفة...) حاول أن تنام...

يقترب الحوار السابق من ملمح الغنائية، بما يتصف من مشاعر داخلية مُتبادلة وبوح واعترافات، اتسمت بالتراجيديا وشيئاً يسيراً من الكوميديا.

---

[1] – ينظر – مصدر سابق، القيسي، جليل، الأعمال الكاملة ، الجزء الثاني، مسرحية زفير الصحراء، (أربيل: دار ئاراس للطباعة والنشر، 2007)، ص 47 – 48 .

بهية: (بإسلوب عفوي وجميل، وبصوت رقيق) جئت
يا محمد... من المطار رئساً... يا ألف أهلاً... أبداً...
لا لا... فقط ما كنت أتوقع مجيئك... أوه، بمن كنت
تريدني أفكر... وهل لدي غيرك يا حبيبي... طبعاً كنت
قلقة... أسمعُ صوت طائرة أفكر فيك... (تطلق ضحكة
حلوة...) الطيران الليلي، في غيابك قرأت بريد الجنوب (*)
مرة أخرى، هل تُحبني مثل جنيف... كيف ترى القاهرة
من ارتفاع عال... مدينة ملونة... جوامع... عمارات...
محمد، هل تُغني وانت في السماء اغنية سيد درويش –
ضيعت مُستقبل حياتي في هواك، وازداد عليّ اللوم وكتر
البغددة... (ينهض محمد ويجاهد ان يتماسك... يسقط
مرات عديدة)

محمد: (بصوت حزين وحاقد) من جديد... حتى في
الليل ايتها الصحراء ألا يكفي عذاب النهار... كوابيس
النهار... من الصباح وأنا مع آبار كاذبة، واحات كاذبة
، ونخيل لا وجود له... آه... مخي يغلي من العذاب...
(وقفة) حتى أنت يا اطيب واجمل حبيبة... بهية ألا
يكفي ظلم العطش، والجوع، والتعب وظلم هذهِ
الصحراء...

بهية: (بصوت مثل الهمس) انت حائر ياحبيبي...

محمد: حائر !! أنا من حقي... لكن أنت الأخرى حائرة.

بهية: (تطلق ضحكة عذبة، وتغني هذا المقطع من
أغنية سيد درويش وهو من مقام نوا أثر...) أنت
اللطف وليه احتار لأنها تشعر سيد الكل أنا طوع

(*) بريد الجنوب رواية للكاتب الفرنسي اكزوبري .

امرك. (وقفة...) الله... اكمل البقية يا حبيبي
... تتذكر في الأماسي أنا أقول المقطع الأول،
وانت... [1].

تَمَيّز الحوار السابق بالحُلمية المُفرطة الممزوجة بكوابيس الواقع المُر، وقد توزع الحوار بين الملامح الملحمية والغنائية، وقد كانا في حالة تفاعل وتصاهر، عبر عن اسلوب المؤلف الذي اتسم بالتراجيديا في ربط الأحداث ببعضها من جهة، والتعبير عن شخصية محمد من جهة أخرى.

شخصية سعيد الصحفي في مسرحية (زفير الصحراء)، تتميز بالحيوية، وقد تركت مهنته بصماتِها علية في تعامله مع الآخرين، وتداعيات القدر السيىء عليه، كما يتبين في الحوار الآتي:

سعيد: (كمن يحلم، ويحاول أن يتهرب من آلامه...
يردد هذه الأبيات من الشعر للشاعر الإنكليزي ماكدياريد ...)
المرأة العاشقة ضوء
إنها تشع على كل عظمة من عظامه
تتلوى كالأفعى وتتعرج كحبل الوريد
وتتوهج بسرعة ثم تختفي مرة أخرى...
(ما أن ردد... ثم تختفي مرة أخرى، يختفي الصوت كلياً)
عماد: كم تحفظ من الأشعار الجميلة يا سعيد... ماذا
بعد... (بصوت ذابل) أيه، إن الضعف شيء إنساني
جميل... ماذا أعمل اذا كانت الصحراء أقوى مني...
سعيد: (مثل المذهول، عندما يتأكد أن صوت هدير
الماكنة ضاع نهائياً. يردد البيت الأخير بحزن)
وتتوهج بسرعة ثم تختفي مرة أخرى [2].

---

[1] – ينظر – مصدر سابق، القيسي، جليل، الأعمال الكاملة، الجزء الثاني، مسرحية زفير الصحراء، ص 61 – 62 – 63 .

[2] – ينظر – مصدر سابق، القيسي، جليل، الأعمال الكاملة، الجزء الثاني، مسرحية زفير الصحراء، ص 54 – 55 .

يقترب الحوار السابق من ملمح الغنائية عند سعيد، ويقترب من ملمح الملحمية عند عماد، إذ إن الملمحين في هذا الموضع من المسرحية في حالة تعاضد وتفاعل لتعزيز المعنى المطلوب، كما تتأكد شخصية سعيد الحالمة في النموذج الحواري الآتي:

سعيد: ضوء القمر يشع بقوة... أيه، آلاف الناس
الآن في الحدائق، يشربون، يتغازلون... أليس كذلك
... نمت يا عماد... أحسن... آه. ماذا أعمل عادة في
مثل هذا الوقت , أما أستنسخ مقالتي اليومية، أو ألعب
مع سوسن الصغيرة... وزوجتي تتلصص بين حين
وآخر لتتأكد فيما إذا انتهيت من الكتابة. واشم رائحة
الأكل... أراها في منامتها البيضاء وكأنها فراشة كبيرة
... أراها بوضوح... (تظهر زوجته، وحبذا لو استطاع
المخرج أن يجعلها تبدو مثل الطيف...)

زوجة سعيد: (تقوم بحركات كما لو أنها في البيت...)
نعم يا سعيد... سمعتك يا حبيبي... ماء... حاضر
... يوه، أنت تفرط في شرب الماء... طيب حالاً
... سوسن نائمة، وهل تبق حتى الآن... هل انتهيت
من مقالتك...، طوّلتها حبتين... إسمع ياسعيد هل
أخابر ماما لتأتي... ألم نتفق أن نذهب لمشاهدة
مسرحية ((سعد الدين وهبه))... ((يا سلام سلِّم
الحيطة بتتكلم))... سعد الدين وهبه يكتب حاجات
جميلة جداً... ماذا ؟ نذهب لمُشاهدة مسرحية
أخرى ؟ ((سليمان الحلبي))... حقاً... رائع...
أه، ((الفريد فرج)) هو الآخر يكتب بشكل مُثير
... ماذا ؟ آه، إنتهيت... لا لا لا... لا تذهب عند
سوسن... أوه، تتنحس اذا قامت... لا يا حبيبي
... (تسمع من المذياع ((ليلى مُراد)). ((يا مسافر

وناسي هواك رايداك والنبي رايداك)))

يقترب الحوار السابق من ملمح الغنائية، بما يتصف من مشاعر داخلية وبوح مُعبر وحلمي، إذ عبر الكاتب عن شخصية سعيد ضمن أحداث المسرحية من خلال تبني الملمح الغنائي، ذلك لأنه خير أداة أو وسيلة مُعبرة عن أبعاد شخصية سعيد التي تتميز بثورة المشاعر وغليانها وتدفق رؤاه الحُلمية.

تتجسد ثيمة مسرحية (زفير الصحراء) في تمسك الإنسان بالمبادىء مع أصعب الظروف وأحنكها وأكثرها خطورة، مع عدم انطفاء جذوة الأمل مع تعاظم سلطان اليأس، وتحمل تبعات اتخاذ القرار الجماعي وترك اللوم جانباً، والشجاعة في الصمود الى آخر لحظة، وتبني العمل والأمل والعزيمة، كمصدر اشعاع ايجابي ينبع من داخل الإنسان، والتضحية من أجل أن يعيش الشعب حياة كريمة ترفل بالرخاء ومغادرة الفقر، كهدفٍ سامٍ يسعى إليه الجميع، وعدم إساءة الظن بالآخر في عدم بذل ما بوسعه في سبيل إنقاذ أخيه المقهور – المغلوب على أمره، واعتبار الإنسان قيمة عُليا، ومن أجل سلامتهِ يُبذل الغالي والنفيس، مع الدعوة الى تطوير الحلقات العلمية الخاصة بالطيران من رصد جوي واتصالات وانقاذ وبقية المفاصل المؤدية الى السلامة في الطيران في دول العالم الثالث، والتنبيه الى ضرورة التضحية الصادرة من طيب نفس من أجل الآخر، تمثل قضية تستحق الوقوف عندها كثيراً بإجلال وتقدير، تلك ثيمة مسرحية (زفير الصحراء)، كما يتبين في الحوار الآتي:

سعيد: (لنفسه) حتى النوم صعب هنا... (موسيقى
حزينة) حقاً لِمَ لا اكتب رسالة لزوجتي... اذا مت
وعثروا على جثتي أقرأ... (صمت) لِمَ لا... (يخرج
قلماً وورقة، ويكتب مردداً كل كلمة...) زوجتي
العزيزة... كل يوم أجاهد ألا أفقد ثقتي بنفسي، هذه
الثقة التي تزوغ وتهرب مثل الثعلب رغماً عني...
الصحراء... أسفنجة مُخيفة تمص الطاقات،
وأصلب الإرادات عندما يضيع الإنسان فيها... سعيد
لأنني كلفت بمصاحبة هذهِ البعثة التي انتهت هنا حيث

تنتظر الموت... الجوع شيء مخيف، والعطش آه، وحياة النبي وحش... هل حقاً لن أعيش بعد تلك الأيام السعيدة معك ! (يسمع صوت تأوهات... يضع الورقة في جيبه بسرعة) من ؟ من هناك...

يقترب الحوار السابق من ملمح الغنائية.

محمد: (يدخل محمد وهو من فرط التعب يترنح مثل السكير) أنا... من عماد أو سعيد... (يبرك ويرفق يسقط، بصوت مخنوق) ما كان... يجب... أن... أمشي... كل تلك المسافة... عملت المستحيل لأجد ... ولو أملاً بسيطاً... أن أجد نبتة صحراوية... أو ضبا تائهاً... أو... (وقفة) آه، لا احتاج سوى قطرة ماء واحدة... واحدة فقط...

سعيد: كل واحد منا بحاجة لقطرة واحدة...

محمد: بحماقة... أفرطنا في شرب الماء... الذي معنا . (وقفة) كيف وضع عماد ؟

سعيد: متدهور... سأل عنك كثيراً... نام بدأ يصرخ... (وقفة) بأي اتجاه سرت عند الصباح ؟

محمد: شرقاً... يارب... ما هذه الصحراء... (يتلوى من الألم والعطش) فرعونة بنت فرعونة، ظالمة ، عديمة المروءة هذه الصحراء...

سعيد: انك جد مرهق... تمدد...

محمد: انني محطم... محطم جسدياً... آه، انا لا أملك الأن سوى القليل من إرادتي...

سعيد: فقدنا كل شيء...

محمد: سعيد... هل، هل تعتقد أنا المسؤول عن هبوطنا هنا.

سعيد: لا لا لا... الزوبعة اللعينة... لكن الز...

و... بعه.

محمد: لكن ماذا ؟ صارحني...

سعيد: لا شيء... الزوبعة هي المسؤولة...

محمد: (يصرخ) قلت لكن... صارحني قبل أن

أموت... اذا تتصور أنا المسؤول قل... ربما تعيش

بعدي، ربما تصل فرقة انقاذ... قل، هل أنا المسؤول...

سعيد: خلاص، إتفقنا وقلنا هي المسؤولة... آه،

يا محمد ألم نتخذ جميعاً قراراً بالهبوط خاصة والوقود

في الطائرة كان على وشك النفاذ... تكلمنا عن هذا

الموضوع مرات...

محمد: الضمير ياسعيد يلسع أحياناً مثل الأفعى...

سعيد أنني بريء.

سعيد: لِمَ هذهِ الأفكار... طبعاً أنت بريء... [1].

يقترب الحوار السابق من ملمح الملحمية، كما نلحظ كيف ربط الكاتب ما هو غنائي بما هو ملحمي في طرح بعض أوجه ثيمة مسرحية (زفير الصحراء).

تتخذ حبكة مسرحية (زفير الصحراء) من صراع أفراد البعثة مع قدرهم السيىء والطبيعة القاسية مشروعاً لها، إذ عدم العثور عليهم، او عدم عثورهم على مُنقذ، وتسلل اليأس إليهم مع توالي الأيام دون بارقة أمل في نجاتهم، وعدم فقدانهم لإتزانهم وشجاعتهم في التحلي بالصبر، وتقبلهم للمصير السيىء برحابة صدر، وعدم إساءة الظن بالآخرين والاعتقاد بعدم البحث عنهم بغية إنقاذهم، وعدم تدهور العلاقة بينهم، أو إساءة أحدهم الظن بالآخر، وما تحليهم بحسن الخلق والمعاملة الجيدة فيما بينهم، إلا تُمثل إضافة جمالية، أجاد معالجتها القيسي في شد حبكة المسرحية (زفير الصحراء)، كما في الحوار الآتي:

[1] – ينظر – مصدر سابق، القيسي، جليل، الأعمال الكاملة، الجزء الثاني، مسرحية زفير الصحراء، ص 59 –61 .

سعيد: (لا يعي الا كلمات قليلة لهلوسة عماد) – تقتلني !؟

وهل الصحفي يخاف من الرصاص... انا سلطة... (يصرخ)

أنا قوة... أنا قلم... وهل يخاف القلم الرصاص...

عماد: (يزفر مثل المطعون) الرصاصة لا تعرف الرحمة

.. الرصاصة صحراء... الرصاصة سحلية تهرب هنا وهناك

... الرصاصة تعمل Geological Surveying مسح

جيولوجي في الجسد... هش هش هش (تذبل ضحكته)

يقترب الحوار السابق من ملمح الغنائية، لِما يتضمن من بوحٍ داخلي.

سعيد: اضرب... اطلق... انا خايف من الرصاص...

هش هش هش... (يصرخ) يا سلام سلِّم الحيطة بتتكلم (*)

يا عماد يا جيولوجي يا عاقل... ما فائدة الإنسان الذي ليس لديه

ما يخسر... انا قلم... هش هش هش... وهل يخاف من

جاء الى هذهِ الصحراء البنت الف كلبة ليبحث عن المأمون

الأسود من أجل سعادة الأمة، يخاف من الرصاص... ياسلام

سلم الحيطة بتتكلم... هش هش هش هش... أنا لم أخف

من هذهِ الصحراء التي هي مثل زيوس... صحراء ألف

رأس مثل ألف أفعى... لا لا لا لا... يا سلام سلم الحيطة

بتتكلم، (يسقط مثل ملاكم أصيب بضربة عنيفة... ينهض

مثل السكران... يزفر...) ماء... قطرة ماء... (يردد

بألقاء حزين قصيدة ديلان توماس)

رغم انهم يصابون بالجنون ويصبحون

أمواتاً كالمسامير سترتفع الرؤوس بين الأزهار

الأقحوان تتكسر في الشمس الى أن تتكسر

الشمس ولن تكون للموت سيطرة... [1].

(*)مسرحية للكاتب المصري المعروف سعد الدين وهبه .

[1] – ينظر: مصدر سابق، القيسي، جليل، الأعمال الكاملة، الجزء الثاني، مسرحية زفير الصحراء، ص 67 – 68 .

يتبين من الحوار السابق، طريقة الكاتب في ربط وتفاعل الملمح الغنائي بسواه الملحمي من خلال الطرح الساخر، البليغ في الوصف والتعبير عن الحالة التي فيها البطلان من حيرة، وعدم تحقيق الغاية في النجاة والإفلات من قبضة قسوة الصحراء القاتلة، ونفاذ المُئن ومحاولة الحفاظ على ماتبقى من رمق الحياة فيهما، بحيث أصبحا مُرغمان على التضحية وتقبلها برحابة صدر، وهذا ما تبين في حوار سعيد الساخر، إذ كانت طريقة الكاتب موفقة من حيث اختيار الطرح الساخر لتبيان الرؤى وتفاعل الملامح الغنائية بسواها الملحمية وربطهما ضمن حبكة المسرحية (زفير الصحراء) من خلال البُعد اللاذع.

تجسد صراع مسرحية (زفير الصحراء)، في صراع الإنسان مع القدر السيىء، والطبيعة القاسية المُتمثلة في الصحراء مع عدم وجود مقومات الحياة، فيأخذ الصراع منحىً آخر، وهو صراع الإنسان مع نفسه والموجودات من حوله ضمن تمسكه بالحياة التي تنفذ من بين يديه مع مرور الوقت، شاء أم أبى، صراع يحمل بين طياتهِ تحمل الظروف القاسية والصبر والشجاعة في تقبل المصير المحتوم، صراع الأمل مع اليأس داخل ذات الإنسان، واستيعاب المُتناقضات من احتمالية الموت أو الحياة، النجاة أو الهلاك، الأمل أو اليأس، الصبر أو الجزع، الشجاعة واللامُبالاة أو الخوف والذعر، كل هذا وذاك من خلال تداعي المُعتقد الروحي، ووجهة النظر العلمية، أو الإسقاط المكنوني الذي يستفيق فجأة مع مثل هكذا ظروف طارئة استثنائية قاسية، كما يتبين في الحوار الآتي:

سعيد: ما كنت أعرف أن الصحراء مثل زيوس...

عماد: زيوس ! ؟

سعيد: نعم زيوس رب الأرباب عند الأغريق القدماء تتخذ أشكالاً غريبة مثل زيوس... فهي تارة سحابة، وتارة أخرى جميلة، وتارة أباراً فيها مياه مثل الزلازل، وتارة لا أعرف...

عماد: (بغضب وحقد) بنت ألف كلبة هذهِ الصحراء... ياه، بأي صفاء تبعث الأحلام... أجمل بكثير من الحقيقة

... أمس عندما إنتهت هجمة الرياح المسمومة الحارة، رأيت بركة فيها ماء نظيف... هرولت دون أن أحس مطلقاً أنها اللعبة نفسها... وصلت البركة فرأيت أسداً يعب منها... تسمرت في مكاني... آه، عندما كان الأسد يرفع رأسه كان خيط من الماء النظيف يتساقط من زاوية فمه...

سعيد: أخيراً...

عماد: ألا تعرف... أفقت وأنا أطلق أناتي المُعتادة من العطش... (يسمع صوت بعيد جداً لزوبعة صحراوية...)

سعيد: يا صبر أيوب... مرة أخرى...

عماد: ماذا ؟

سعيد: ألا تسمع ؟

عماد: أبداً...

سعيد: أسمع صوت زوبعة آتية...

الحوار السابق يقترب من ملمح الملحمية.

عماد: لا لا... يارب... أه، انتهينا هذهِ المرة الى الأبد ... (وقفة) محمد تأخر كثيراً... انه لا يشفق على نفسه ... أخشى أن تكون مأموريته الأخيرة.

سعيد: (وهو يتتبع الصوت الذي بدأ يتلاشى ويضيع) آه " نعم... عسكري صلب... رغم الارهاق الشديد ، والعطش، والجوع لا يكل عن البحث...

عماد: مع انه يعرف إننا تهنا...

سعيد: يعرف... ؟

عماد: يا سعيد، أعتقد أن الطيار الجيد في الأوقات الصعبة جداً يمتلك حساً راداريا بالإتجاهات سواء أكانَّ على الأرض، أو في السماء...

سعيد: ربما... لا اعرف... لكن كل شيء في وجهه في

عينه يؤكد مزيداً من الأمل...

عماد: بل الإرادة... أنت الآخر أحياناً تعطي إنطباع من لم يفقد الأمل...

سعيد: ربما بدافع من كبرياء أتصرف كما لو أنني لم أفقد الأمل أبداَ. وأحياناَ كصحفي، وككاتب تغمرني حالة من الشجاعة النادرة تميت الموت... واحياناً عندما أجد أنني لا استطيع تغيير وضعي في هذهِ الصحراء يخف الألم... [1].

يقترب الحوار السابق من ملمح الغنائية، مما سبق يتبين طريقة الكاتب في نسج صراع المسرحية من خلال البعد التراجيدي المأساوي الذي اتخذ من ربط وتعاضد الملمح الملحمي والغنائي إسلوباً له في تخصيب الفعل الدرامي المُعبر عن صراع المسرحية.

عَمِل منظر المسرحية (زفير الصحراء) المتكون من مؤخرة طائرة مروحية مُحطمة، وشيء من الرمل والشمس وقليل من الظل وهيأة شخصيات المسرحية التي يبدو عليها الإرهاق وشيء من الرمال يُغطي رؤوسها، الى توفير البوادر الأولى من الجو العام للمسرحية، كما عملت بعض حوارات شخصيات المسرحية على توفير الجو العام للمسرحية بأبعادها المُختلفة، كما يبدو من الحوار الآتي:

سعيد: ترى هل مر الأراميون من هنا... من هنا بالضبط

... أيه، كانوا حتماً يعرفون الصحراء... قليلاً من الخبز ، واللبن، والعسل...

عماد: مأمون الأسود... (وقفة) لا لا لا يعقل أن يتركوننا...

سعيد: طبعاً يا عماد... عندما اختفى المستكشف النرويجي أمندسن في حادث طائرة وهو في طريقه لمساعدة بعثة علمية ظلوا لأشهر يبحثون عنه...

عماد: أشهر... أوه، حتماً يبحثون عنا... ومن يدري كم فرقة إنقاذ تبحث الآن في كل مكان...

---

[1] – ينظر – مصدر سابق، القيسي، جليل، الأعمال الكاملة، الجزء الثاني، مسرحية زفير الصحراء، ص 49 – 50 .

سعيد: لكن، أين نحن بالضبط ؟

عماد: من يدري... حتماً في منطقة نائية جداً، وموحشة...

سعيد: ماذا تعني موحشة.

عماد: تصور لا في الصباح، ولا في الظهيرة، أو في المساء لم نر طائراً واحداً يعبر السماء... (يسمع صوت زوبعة رملية بشكل واضح)

سعيد: وهل الطيور مثلنا لا عقل لها لتأتي الى هذهِ المنطقة الموحشة... الطيور تملك حساً عظيماً بالإتجاهات. (يحاول أن يمزح رغم عذابه...) وماذا تعمل الطيور هنا... لتموت عطشاً... لتستمع الى عواء الزوابع... أو تبحث عن مأمون أسود...

عماد: عواء الزوبعة... يا صبر أيوب من هذا العواء... انه واضح جداً...

سعيد: وتريد أن ترى في هذا المكان طيوراً...

عماد: أقصد طيوراً مُهاجرة في طريقها الى بلدٍ ما ولو بالسهو...

سعيد: لا لا... يا حبيبي... كان يجب أن تسأل نفسك سؤالا آخر كجيولوجي هل يجب أن تسأل نفسك لماذا لم أر ولو سحلية صحراوية... [1].

يقترب الحوار السابق من ملمح الملحمة في الغالب، وشيء قليل من ملمح الغنائية، وكان الملمحين في حالة تفاعل وتصاهر ينتهي بهما الأمر الى توفير الجو العام للمسرحية، وهذا ما قصده الكاتب بالإضافة الى معانٍ أخرى تخص جوهر المسرحية وأحداثها العمودية والإفقية، كما يتضح من الحوار الآتي:

عماد: هل وجود السحالي يعني شيئاً مثلاً...

سعيد: لا أعرف...

---

[1] – ينظر – مصدر سابق، القيسي، جليل، الأعمال الكاملة، الجزء الثاني، مسرحية زفير الصحراء، ص 52 – 53 .

عماد: يعني مثلاً أننا على مقربة من قرية، واحة، بادية.

سعيد: لا أعرف... (بغضب...) لم أر ساحرة، بنت كلبة، غاوية، عاهرة مثل الصحراء...

عماد: ولم أر ذئباً أشرس من الصحراء.

سعيد: أما سراب يغري ويعذب، أو شمس وزوابع وحبات الرمل المحمية مثل رؤوس الأبر تنغرس في اللحم مثل طلقات الرشاش...

عماد: من كل جانب وتشعر حبات الرمل المحمية في كل مكان... آه، يا الهي أيّ عذاب... أيّ عذاب...

سعيد: وتبكي رغماً عنك... مثل الطفل تصرخ رغماً عنك.

عماد: لا تستطيع المشي، ولا الجلوس، ولا الإنتظار، ولا النوم.. يا صبر أيوب...

سعيد: (بعد صمت طويل) محمد لم يرجع...

عماد: أحب فيه عناده... أحترم صلابته العسكرية.

سعيد: آه، محمد يعرف إننا مسحنا المنطقة الى مسافات بعيدة جداً أنا، وأنت، وهو... لا جديد... لماذا يجهد نفسه... (يسمع صوت مثل صوت هدير ماكنة طائرة أتٍ من مسافة بعيدة جداً...) أسمع صوتاً غريباً... صوتاً لا شكل له...

عماد: صوت زوبعة... لا شيء في هذهِ الصحراء بإستثناء ذاك الصوت.

سعيد: أسمع صوت ماكنة...

عماد: وهل تثق بصوت الصحراء...

سعيد: صدقني صوت واضح...

عماد: صوت ماء... سراب يا اخي... كل شيء كذب في

الصحراء... [1].

اقترب الحوار السابق من ملمح الملحمية، إذ حاول الكاتب من خلال سردية الحوار أن يضعنا أمام حقيقة الجو العام للمسرحية، وأن يضعنا أمام حقيقة من حقائق رؤاه الجمالية إزاء بعض أحداث المسرحية.

العينة – النموذج الثاني:- (أيها المُشاهد جدْ عنواناً لهذهِ المسرحية)

شخصيات المسرحية

1- أحمد محمود: ضابط مصري وطني برتبة عقيد، آمر كتيبة دبابات في ميدان المعركة.
2- العسكري.
3- الجندي الأول: الشهيد أحمد سويد.
4- الجندي الثاني: الشهيد عوض محمد عوضين.
5- الجندي الثالث: الشهيد أمين فوزي.
6- الجندي الرابع: الشهيد حمادة عزت.
7- الراوي.
8- المُذيع.
9- الصحفي.
10- العسكري 2.
11- سمخرت: الرجل ذو الملابس الفرعونية.
12- الكولنيل جوزف شمعون: طيار اسرائيلي من أصل فرنسي.
13- الفلاحة الشابة.
14- الطفل.
15- المرأة المُسنه.
16- الرجل العجوز.

[1] – ينظر – مصدر سابق، القيسي، جليل، الأعمال الكاملة، الجزء الثاني، مسرحية زفير الصحراء، ص 53 – 54 .

قصة المسرحية

حرب حزيران بين مصر والعدو الإسرائيلي، وعبور الجيش المصري لقناة السويس وجدار بارليف، وخوض حرب شرسة بين الطرفين في صحراء سيناء، لتحرير الأرض العربية من الإحتلال الإسرائيلي، ووقف اطلاق النار بعد عدة أيام من الحرب، وانسحاب الجيش المصري، ومحاكمة أحد الضباط المصريين الميدانيين لعدم امتثالهِ لتنفيذ أمر وقف اطلاق النار واعدامهِ، بينما يتطلع الجيش والشعب الى الانتصار والتحرير، وفي الجهة المُقابلة مُحاكمة أحد الطيارين الإسرائيليين من أصلٍ فرنسي، لتخاذلهِ وعدم تنفيذهِ الواجبات القتالية.

تتباين طريقة القيسي في ربط الملحمي والغنائي بشخصيات المسرحية من موضع الى آخر، تتضح شخصية البطل الدرامي أحمد محمود والعسكري، من خلال الحوار الآتي:

أحمد محمود: سيدي، كعسكري، أجل يجب أن أخضع،
وأنفذ الأوامر... لكنني في الوقت الذي كنت أطوق كتيبة
كاملة لدبابات العدو، لم أستطع أن ألبي الأوامر سيما وقد
كنت على مشارف موقع إستراتيجي جداً...

يقترب المشهد السابق من ملمح الملحمية.

العسكري: وماذا كانت النتيجة ؟

أحمد محمود: أبدتُ الكتيبة، وأسرتُ عدداً من جنود
وضباط العدو.

العسكري: (يلتفت الى زميلهِ) حسناً... وهل توقفت بعد
ذلك ؟

يقترب المشهد السابق من ملمح الملحمية.

أحمد محمود: أبداً...

العسكري: لماذا ؟

أحمد محمود: بسرعة واجهت هجوماً مُعاكساً، لملمت على
أثرهِ كتيبتي وخضت معركة أخرى...

العسكري: لكنك بعد المعركة أُمرت بالتوقف، ورفضتْ...

أحمد محمود: لم أجد أي مُبرر للتوقف... وكعسكري

استعملت مرونتي الذهنية بعد إن وجدتُ كل شيء في

صالحي.

يقترب المشهد السابق من ملمح الملحمية.

العسكري: عندما توقف العدو، انطلقت أنت في الزحف

ورغم تكرار نداءاتنا لك. لماذا ؟

أحمد محمود: العدو لم يتوقف أبدا... ظل يتقدم ويراوغ

، كان بجنون يحاول أن يكسب أشباراً من الأرض

. وما كان بوسعي أبداً أن أدفن إنتصاراتي في الرمل

، وعدوي مثل سحالي الصحراء ظل يهرب...

العسكري: إذن قررت أن تهمل أوامر القيادة.

يقترب المشهد السابق من ملمح الملحمية، التي تتفاعل في بعض مواطنها مع ملمح الغنائية.

تتضح طريقة القيسي في ربط الملحمي والغنائي بشخصية البطل أحمد محمود وثيمتها التي تُفيد بضرورة تلبية نداء الوطن، حتى إن كلف ذلك حياة المرء، وهذا ما كان بصدده الدفع الدرامي لشخصية البطل أحمد محمود باتجاه تأجيج الصراع وتفعيله بين ضرورة الاستمرار في القتال حتى النصر النهائي وبين الإخفاق وسوء التخطيط ووقف اطلاق النار على عكس مايُريد الجيش والقادة الميدانيين والشعب، هذا الدفع الدرامي الضاغط باتجاه الفكرة التي تفترض ضرورة تكريم الأبطال وعلى رأسهم العقيد أحمد محمود، لا تقديمه للمحاكمة واعدامهِ جزاء شجاعتهِ وبطولتهِ وافراطهِ في حب الوطن والأرض والجيش والشعب، بينما شخصية العسكري تُمثل ثيمة الطرف النقيض القيادة العليا من اخفاق وسوء تخطيط وتدبير لأمور المعركة، ثم لَيّ ارادة الجيش والشعب بوقف اطلاق النار، هذا الشأن يحمل مايحمل من تأجيج الصراع وصولاً الى نسج الحبكة التي أعلنت عن نفسها بوضوح، كما كان لشخصية البطل أحمد محمود

والعسكري الأثر الأكبر في تحقيق الجو العام للمسرحية، تحقق كل هذا من خلال البعدين الملحمي والغنائي.

تتضح طريقة القيسي في ربط الملحمي والغنائي بشخصيات الجنود الأربعة من خلال الحوار الآتي:

الجندي الثاني: وتترك ذكريات موجعة، وبطولات، ثم جثثاً ، وحديداً مصهوراً...

الجندي الرابع: (يمزح) وتخلق وليمة للنسور، والصقور، والذئاب، والسحالي... أيه، ولا تدري نفسٌ بأي أرضٍ تموت...

الجندي الثاني: نحن كان نصيبنا سيناء الحبيبة... (يدخل الجندي الأول)

يقترب المشهد السابق من ملمح الغنائية.

الجندي الأول: (بسخرية) صدقوني بوسع الحكومة أن تفتح أكبر ورشة لبيع الحديد...

الجندي الثالث: (مازحاً) هل ذهبت لتعد الدبابات المُحطمة ؟

الجندي الثاني: هل عثرت على شيء ؟

الجندي الأول: لا شيء... رائحة الجثث تقطعُ الأنفاس.

الجندي الثاني: ستبلعها الصحراء... (وقفه) ماذا نعمل الآن.

الجندي الأول: دعونا نسير بهذا الإتجاه...

يقترب المشهد السابق من ملمح الملحمية.

الجندي الثالث: يا أخي طالما إنتهت الحرب، كل الطرق تؤي الى الوطن (يغني بصوت خافت. بلدي يا بلدي أنا عايز أروح بلدي...) [1].

---

[1] – ينظر – مصدر سابق، القيسي، جليل، الأعمال الكاملة، الجزء الثاني، مسرحية أيها المشاهد جد عنواناً لهذهِ المسرحية، (أربيل : دار ئاراس للطباعة والنشر، 2007)، ص 22 – 23 .

يظهر المشهد السابق ملمحاً ملحمياً في حالة تفاعل مع ملمح الغنائية.

طريقة القيسي في ربط الملحمي والغنائية في طرح ثيمة الشخصيات الأربع من تفاني في حب الوطن والتضحية من أجله، والسعادة في الشهادة من أجل الوطن، وإن أي وسام لا يوازي حب المرء لوطنه، وإن الأوسمة لاتكون بديل عن الإنتصار، المهم الإنتصار وفك أسر الأرض العربية من خلال إلتحام القيادة مع الجيش والشعب وتحقيق أمانيه، إذ تبنت الشخصيات الأربعة تأجيج الصراع حول عدم رضى الجيش والشعب على وقف اطلاق النار وسوء تدبير ادارة المعركة وفشل الخطط العسكرية، وعدم رضى الجيش والشعب على محاكمة العقيد أحمد محمود، من خلال الطرح الساخر، وصولاً الى الحبكة بعد أن عملت تلك الشخصيات على تهيئة الجو العام للمسرحية، كما في الحوار الآتي:

الجندي الثالث: (يفتح أزرار قميصه، ويُأشر الى ثلاث جروح في صدره) أنا نلتُ وسامي هُنا... نحن موتى أيها السيد، نهضنا من فوق رمال سيناء الحبيبة، نريد أن نُدفن بسلام في مقابرنا... أجل... كلٌ في مدينتهِ

... أعطوا الأوسمة الى الأحياء من الأبطال...

يقترب المشهد السابق من ملمح الغنائية.

الجندي الرابع: (بإنفعال) ترى ما ثمن جميع تلك الجثث، والدبابات، وذاك القتال الشرس لأيام... أين نتيجة الحرب... ؟

المذيع: لماذا تتعبون أنفسكم... (الى الجندي الأول) هل لديك شيء ؟

الجندي الأول: بعد صمت طويل يطلق (صوتاً يختلط فيه اللعاب

... المُذيع يمسح وجهه من رذاذ لعاب الجندي)

المُذيع: (الى الجندي الثاني) وأنت ؟

الجندي الثاني: (يكشف عن صدره...) ألا تكفي هذهِ الجروح

... (يتوجه الى الجندي الرابع... الجندي الرابع

يعطيهِ ظهرهُ).

الجندي الأول: نحن نريد مواجهة العقيد أحمد محمود... منه فقط نستلم أوسمتنا...

المُذيع: لكن...

يقترب المشهد السابق من ملمح الملحمية وهي في حالة تفاعل مع ما يقترب من ملمح الغنائية.

يتضح من حوار الجنود الأربعة طريقة القيسي في ربط الملحمي والغنائية بحبكة المسرحية التي تحمل تمسك الجيش ومن وراءه الشعب بقيادتهِ الميدانية التي ترمز لها بالعقيد أحمد محمود وعدم رضاه على خطط وطريقة تدبير وقرارات القيادة العُليا، إذ يعتقدون إنها لا تتماشى ورغبة وتطلعات الجيش والشعب في الإنتصار والتحرير، إذ تمظهر ما هو يقترب من ملمح الملحمة بنقل الأخبار والقصص والقرارات الى الجنود ومنهم ولسان حالهم، وتمظهر ما هو يقترب من ملمح الغنائية، بالتعبير عن مشاعر الجيش والشعب وتداعياتهِ العاطفية اتجاه وقف اطلاق النار والنكسه من بوح ذاتي يدعم الجو العام للمسرحية ويعزز الصراع نحو صنع الحبكة التي لمسنا مُفارقاتها عِبر الحوار السابق من خلال تراجيديا مأساوية تكون في بعض مواطنها ساخرة.

ومما نجده من ربط الملحمي والغنائية، ذلك المُتمثل بشخصية الراوي من خلال الحوار الآتي:

الراوي: (يُسلط ضوءاً على الراوي وهو جالس فوق مُرتفع ... من المُفضل ان يجسد وبحركات بانثو ميمية ما يقولهُ الراوي. بصوت هامس، وحزين) إعتاد اللواء الطيب الذكر عبد المنعم رياض أن ينهض مرةً كُلَّ شهر من قبرهِ، ويسير بخطوات وئيدة، وثقة عالية بالنفس... وبعد أن يتأمل المقبرة جيداً، يجتازُ بوابتها... ثمة غرفة صغيرة يعيش فيها الشيخ عبده حارس المقبرة، يجفل مثل الملسوع كلما فتح عبد المنعم رياض باب المقبرة، ويستمع بخوف الى صمتِ مُتموج... واعتاد الشيخ عبده أخيراً على رؤية الشبح، وإن ظلَّ يصاب

بالأرق أثر كل رؤية، ويبدأ بالتمشي بين القبور... وعادةً
التمشي بين القبور جاءتهُ منذ النكسة المُجعة، وحرب الإستنزاف
حيث كان يزور قبور الجنود ويتمنى لكل واحد رقدة أزلية هادئة.

يدلنا المقطع على ملحميتهِ، إذ يتواصل هذا النسق أيضاً في المقطع الآتي:

كان عبد المنعم كعادته كلما نهض يذهب الى الشوارع
المُزدحمة، ويتأمل الناس وهم يتدافعون ويسيرون
بإتجاهات شتى... وشده عندما رأى هذهِ المرّة أن
الوجوه تطفح بفرح عميق ممزوج بالتوقع، والإستفسار
، والتوتر، وأستمع لبعض النكات، والسخريات.
وقال بتنهد: آه، إن هذا الشعب الطيب، في أحلك
الظروف، واصعبها كانت النكتة الساخرة سلاحه...
فقد نصف بهجته في حرب النكسة، ولم يفقد إيمانه... [1].

طرح القيسي شخصية الراوي من خلال تفاعل سرديتها الملحمية الطاغية التي تتمظهر بنقل الأخبار والقصص بطابع تراجيدي مأساوي، في بنية الدراما مع قدر قليل يقترب من الغنائية يستبطن شخصية الراوي، وهو مايبوح بهِ اللواء عبدالمنعم رياض من انطباعات ذاتية حول ضرورة الدعوة لنصرة الشعب ورفع المظلومية عنه، وهو ما يُمثل ثيمة الراوي وشخصية عبد المنعم التي تستبطنه، إذ عملت شخصية الراوي على تهيئة الجو العام لتأجيج الصراع وابراز ثيمة النص وصولاً الى الحبكة، كما في الحوار الآتي:

الراوي: أيها السادة... رغم أن القيادة شلّت النصر، فتعالوا
نرى كيف استقبل الشعب جيشهُ... [2].

يقترب المشهد السابق من ملمح الملحمية.

---

[1] – ينظر – مصدر سابق، القيسي، جليل، الأعمال الكاملة، الجزء الثاني، مسرحية أيها المشاهد جد عنواناً لهذهِ المسرحية، ص 7 .

[2] – ينظر – مصدر سابق، القيسي، جليل، الأعمال الكاملة، الجزء الثاني، مسرحية أيها المشاهد جد عنواناً لهذهِ المسرحية، ص 22 .

نجد في النص كذلك ربط الملحمي والغنائي بشخصية المُذيع من خلال الحوار الآتي:

المذيع: (يزيل عنه الخوف... بصوتٍ عال) اذا كان
أيها السيدات والسادة، الإنسان ينضج عبر الحياة، فقادتنا
نضجوا في ساحات المعارك. إن الحرب السابقة كانت
كما لا يخفى عليكم، معذرةً، بل كل الحروب، نعم حروباً
ميكانيكية... أما حربنا الأخيرة، فكانت حرباً... (يتوقف).
العسكري: خططت لها بعمق، وتأنٍ...
يقترب المشهد السابق من ملمح الملحمية.
المُذيع: أجل... حرباً خططت لها بعمقٍ، وتأنٍ...
(بصوتٍ عال، وإلقاءٍ مسرحي.) ما كان بوسعنا أن
نعيش بعد النكسة الأليمة ونحن نشفق على أنفسنا بإشمئزاز
، ونعلق الجروح العميقة التي حفرتها بعيداً في روحنا...
لقد أعطينا كل اولئك الذين وجدوا فينا أناساً لا فائدة فيهم
، عالماً جديداً، واصراراً جديداً، وحباً للأرض لا يسبر
غوره... (صمت... يُصفق العسكري، ويُشير لهُ
بالإستمرار... يتنهد المُذيع وبإندماج أكثر) كان لابد
بغية تبرير وجودنا أمام العالم أن نلجأ الى كيمياء الحرب
، بغية تحريك الوضع...
تتفاعل في هذه المقاطع الحوارية ثنائية الملحمي والغنائي.
العسكري: (يُقاطعهُ) ماذا تقصد بكيمياء الحرب ؟
المذيع: (أقصد) مثلما تفعل الكيمياء من السحر،
كذلك فعلت الحرب.
العسكري: آه... برافو... برلفو... إستمر.
المُذيع: (بتفلسف) الحرب التي أعددنا لها طويلاً
... انني أيها السيدات والسادة أتكلم من فوق رماد خط

بارليف، أنقل حفل تقديم أوسمة الشجاعة لأبطالنا الذين
أزالو رائحة العفن من حياتنا، من خبزنا، من شخصيتنا
. (وقفة) اننا عندما أوقفنا النار... (صمت. تُسمع
أصوات مثل الغمغمة الساخرة تأتي من بعيد...) لأنني
كما قلت ان الرؤية لا في عيوننا وإنما في عقولنا
(ظلام. يُسلط أضواء على الصلبان – طريق القاهرة
اسماعيلية. أصوات هتافات، ومظاهرات... نريدها
معركة مصير – الكيلو متر 101 هزيمة اخرى... هل
نسيتم رودس وعار الجلوس مع العدو... نشيد بلادي
بلادي... يعود الضوء الى المذيع.)

يقترب المشهد السابق من ملمح الملحمية، وهي في حالة تفاعل مع ما يقترب من ملمح الغنائية.

المُذيع: أيها السادة، بالتأكيد قد تكون تناقضات كثيرة.
المذيع: صحيحة...
العسكري: (مُقاطعاً) ماذا تقصد بهذهِ الجملة...
المُذيع: أقصد قد يُخالفنا الكثيرون في وقف النار،
وربما يكونون على صواب أيضاً...
العسكري: امسح هذا المقطع... بسرعة... أمسح... [1].

يتضح من حوار المُذيع طريقة القيسي في ربط ما هو ملحمي من نقل حيثيات الشخصية وأبعادها الدرامية، وغنائية من تعبير عن مكنونات الشخصية الداخلية، إذ طغى على الحوار السرد الملحمي الذي يتمظهر بنقل الأخبار والقصص، التي يتخللها ما يقترب من ملمح الغنائية من بوح وتداعيات ذاتية، يكونان في حالة تفاعل وتصاهر موفقة في نقل بُعد الفعل الدرامي من خلال تراجيديا مأساوية رصينة، أما ثيمة شخصية

[1] – ينظر – مصدر سابق، القيسي، جليل، الأعمال الكاملة، الجزء الثاني، مسرحية أيها المشاهد جد عنواناً لهذهِ المسرحية، ص 10 – 11 .

المُذيع في المسرحية تُمثل لسان حال ضمير الشعب والإنتصار لأحاسيسهِ وعواطفه الجياشه في ضرورة الانتصار على العدوا وارجاع الأرض العربية المُغتصبه، كما في (انني أيها السيدات والسادة أتكلم من فوق رماد خط بارليف، أنقل حفل تقديم أوسمة الشجاعة لأبطالنا الذين أزالو رائحة العفن من حياتنا، من خبزنا، من شخصيتنا.)، كما إن شخصية المُذيع تُمثل أحد أهم أقطاب المسرحية التي تُهيىء الجو العام للمسرحية وتُأجج الصراع بصفتها تنتصر لإرادة الشعب، أحد طرفي الصراع بإتجاه الحبكة، كما في الحوار الآتي:

المُذيع: (بتهريج يفتح آلة التسجيل) إن نظرة واحدة عميقة
لهذهِ الوجوه، لهذهِ النظرات، لهذهِ الإرادة، نظرة الى
هؤلاء الأبطال تكفي أن يقتنع الإنسان أن النصر الحتمي آت
... (يتقدم منهم). تكلموا عن مشاعركم، وأحاسيسكم...
(الى الجندي الثالث) ألست سعيداً بوسامك ؟ [1].

يقترب المشهد السابق من ملمح الملحمية وهي في حالة تفاعل مع ما يقترب من ملمح الغنائية.

تتضح طريقة القيسي في ربط الملحمي والغنائية بشخصية الصحفي التي تعمل على المُساهمة بخلق الجو العام وتأجيج الصراع من خلال ثيمتها الداعمة لرغبة الجيش والشعب في إحكام الخطط الحربية ومواصلة القتال حتى النصر النهائي واسترجاع الأرض العربية المُغتصبة، كما يتضح ذلك من خلال الحوار الآتي:

الصحفي: أما كان بوسعنا أن نستمر في الحرب، سيما وان
العدو قد أصيب بنزفٍ مُخيف في سلاحهِ، وبَشرهِ...

يقترب المشهد السابق من ملمح الغنائية.

العسكري: (يلتفت الى زميلهِ العسكري) ماذا ؟

الصحفي: كنا نقاتل بفلسفة حربية إسمها الجذب، والضرب

---

[1] – ينظر – مصدر سابق، القيسي، جليل، الأعمال الكاملة، الجزء الثاني، مسرحية أيها المشاهد جد عنواناً لهذهِ المسرحية، ص 23 – 24 .

، ثم الحركة الى الأمام، والخلف، وتدمير العدو... (هازاً
رأسهُ) سيادتكم تعرفون ذلك... هذهِ الفلسفة الحربية خنقت
العدو إذن لماذا أوقفت النيران.
العسكري: (بوجه مقطب.) صمت... [1].

يعمل تنامي الصراع في بنية الدراما على انضاج الحبكة من خلال الملحمي والغنائية، كما في الحوار الآتي:

العسكري 2: (بضجر) هل لديك أسئلة أخرى...
الصحفي: (بتخاذل) أعتقد من الأحسن أن نتركها للقيادة
العليا... (وقفة) للمناسبة ألا يمكن تأجيل محاكمة
العقيد احمد محمود، سيما وإن الظروف...

يقترب المشهد السابق من ملمح الملحمية.

العسكري 1: (مقاطعاً) القيادة ترى ضرورة محاكمتهِ ألا
يتكرر ما فعله.
الصحفي: ثمة رأي،
العسكري: إخرس... هل أنت مُحام... هذهِ محكمة عسكرية
بأمر من القيادة العُليا (ينسحب الصحفي بخوف،
ويذهب بعيداً... يُحاول المصور ان يُعيد التصوير
... يصرخ
العسكري.) بس... بس... يالكم من مضجرين...
ليس لديكم سوى أسئلة كأنها لسعاتُ أفاعٍ... وياحبذا لو
لدينا أجوبة لها...

يتخذ الملحمي والغنائية موضعاً تكافلياً مع بقية شخصيات المسرحية الثانوية الداعمة للفعل الدرامي الرئيس، كالعسكري 2، وسمخرت الرجل ذو الملابس الفرعونية،

---

[1] – ينظر – مصدر سابق، القيسي، جليل، الأعمال الكاملة، الجزء الثاني، مسرحية أيها المُشاهد جد عنواناً لهذهِ المسرحية، ص 8 .

والكولنيل جوزيف، والفلاحة الشابة، والطفل، والمرأة المُسنه، والرجل العجوز، مما سبق تعرفنا على طريقة القيسي في ربط الملحمي والغنائية بشخصيات المسرحية وثيمتها وموقعها في الصراع والحبكة ودورهم في صنع الجو العام للمسرحية، وكانت علاقة الملحمي والغنائية بما أسلفت على أشكال مُتباينة، كالتعاضد، أو التعاقب، أو التصاهر في حالة من الإندماج والتفاعل، في بنية الدراما، فشخصية العسكري 2، هي شخصية رديفة لشخصية العسكري 1، لكنها تختلف بعض الشيء في ميولها الداخلي، وهذا ينعكس على الجو العام للمسرحية والثيمة والصراع والحبكة، كما في المشهد الآتي:

العسكري 2: ويعرفون إننا لا نملك حق التفكير حتى في
أسئلتهم... ويُريدون أجوبة فورية... [1].

يقترب المشهد السابق من ملمح الغنائية.

ربطت شخصية سمخرت التاريخية الماضي بالحاضر واضافة زخم آخر يدعم الجو العام للمسرحية وثيمتها وصراعها باتجاه الحبكة من خلال فعل درامي تجلى فيه المد الملحمي والغنائية، كما في المشهد الآتي:

الرجل في ملابس فرعونية: (بصوت غليظ) أجل... أنا
سمخرت... قائد حملة وادي المغارة... أنا ذاك الذي نقش
إنتصاراته قرب مناجم الفيروز في سيناء... كنت من أجل
مصر العزيزة في الحروب أمنحُ جنودي الأجنحة لمطاردة
العدو... كنا نحب السلام، لكن عندما كان الأعداء يأخذون
أرضنا أو يفرضون عليها الحرب، كنا نقاتل. الحرب من
أجل مصر لذيذة، ومُمتعة... [2].

يقترب المشهد السابق من ملمح الملحمية، وهي في حالة تفاعل مع ما يقترب من ملمح الغنائية.

---

[1] – ينظر – مصدر سابق، القيسي، جليل، الأعمال الكاملة، الجزء الثاني، مسرحية أيها المشاهد جد عنواناً لهذهِ المسرحية، ص 9 .

[2] – ينظر – مصدر سابق، القيسي، جليل، الأعمال الكاملة، الجزء الثاني، مسرحية أيها المشاهد جد عنواناً لهذهِ المسرحية، ص 18 .

تتداعى شخصية الكولنيل جوزف، كنقيظ يُبرز ثيمة المسرحية وصراعها من استحقاقات وطنية عانى منها الجيش والشعب المصري أثر وقف اطلاق النار ومن شجاعة واستبسال في ميدان المعركة، واستعداد للتضحية والاستشهاد، يتضح ذلك من خلال السرد الملحمي والبوح الوجداني الغنائي في بنية الدراما، كما في المشهد الآتي:

الكولنيل جوزف: بصراحة عندما وجدت النيران كثيفة

، جبنت، ورجعتْ... بل لم أفكر إطلاقاً تجاوز جدار

اللهيب... [1].

يقترب المشهد السابق من ملمح الملحمية، وهي في حالة تفاعل مع ما يقترب من ملمح الغنائية.

تُمثل شخصية الفلاحة الشابة والطفل والمرأة المُسنة والرجل العجوز جانب مُهم من تكوين الجو العام الذي يُغلف الحبكة من خلال المد الملحمي والغنائية، المُغذيان للصراع في بنية الفعل الدرامي، كما في المشاهد الآتية:

الراوي: أيها السادة... رغم أن القيادة شلّت النصر، فتعالوا

نرى كيف استقبل الشعب جيشهُ... (يغيب الراوي) (يسلط

ضوء على وجه فلاحة شابة)

الفلاحة الشابة: (بوجه يطفو عليه فرح عميق. تطلق الزغاريد)

ألف حمد لله على السلامة يا عوض يا حبيبي... ألف الحمد

لله على السلامة... (يضيع الضوء من وجه الفلاحة ويُسلط

على وجه طفل في العاشرة).

يقترب المشهد السابق من ملمح الغنائية.

الطفل: (يلوّح بيده...) ألم أقل أنك سترجع يا بابا...

تعيش يا بطل... (يصفق) تعيش... (ينقطع الضوء

عن وجه الطفل، ويُسلط على وجه امرأة مُسِنة)

المرأة: ألم أقل يا حمادة يا حبيبي إن الأعمار لا يعرف بها

---

[1] – ينظر – المصدر نفسه، ص 15 .

سوى ربنا... (تزغرد) حمداً لله على السلامة... ينقطع
الضوء عن المرأة، ويُسلط على وجه رجل عجوز.
الرجل: (يريد أن يتكلم، يلوّح بيدهِ، ويبكي بصمت،
زغاريد... موجات من العناق... [1].

6- نتائج البحث ومُناقشتِها:-

1- برز في بناء النص المسرحي القيسي، الملحمي في تفاعل المحاور الدرامية المُتصاعدة باتجاه غائي مُعين .
2- طغيان السمة الأدبية على حوارات نصوص القبيب المسرحية في إختيار الفرضية والصورة المُستعاره .
3- اتسمت الشخصيات بالحكمة والحُلمية في التعاطي الدلالي والغائي ضمن المسارات الجمالية لنصوص القيسي المسرحية.
4- هيمنت الخصوصية السردية القيسية على نصوص المسرحية في تعاطيها مع متواليات الأحداث الاسطورية والتاريخية والحكايات الفرعية والطرح الروائي والرسائلي والحُلمي.
5- برز جدل محمولات السرد الموضوعية من خلال تفاعل الإسقاط البيئي القيسي على الافكار والمواضيع في الاعمال المسرحية نتيجة لتداعيات الفولكلور المحلي العراقي على مرجعيات الكاتب الابداعية .
6- اتسمت نصوص القيسي المسرحية بتبني سرد جدل ثيمة المرأة الواعية، والجندي، والمُثقف، والعامل، والفلاح، ورجل الدين المُتنور، والثوري، والشهيد، في تناولها للافكار والمواضيع ومتبنيات طروحات الكاتب العلاجية ، كقوة ذاتية مُحفزة ومُشغلة لعناصر البناء الدرامي.
7- شَخّصَ القيسي سلبيات عصرهِ ومُعالجاتها من خلال سرد عمليات الجدل التي ضمّنها في المواضيع والافكار التي إنطلقت منها أحداث نصوصهِ المسرحية .

---

[1] – ينظر – مصدر سابق، القيسي، جليل، الأعمال الكاملة، الجزء الثاني، مسرحية أيها المشاهد جد عنواناً لهذهِ المسرحية، ص 22 – 23 .

8- رفض القيسي الحروب من خلال إبراز جدل ثقافة الحوار، وحرية التعبير، واحترام الرأي الآخر من خلال سرديات نصوصه المسرحية .

9- برزت وطنية القيسي وحبه للعراق من خلال تجليات بعض جدليات سرد حوارات نصوصه المسرحية التي تغنت بحب الوطن كمحمول جمالي ضمن بنية النص المسرحي .

هيمن السرد الملحمي على البنية الدرامية في نصوص القيسي المسرحية من خلال تفاعل الملحمي مع الغنائي ، اذ مثل القيسي النموذج المحلي الذي يدعو البحث للاقتداء بهِ من خلال ما تجسد في نصوصهِ من فعل درامي متنامي ضمن أحداث النص المسرحي ، الذي أغناه بالمفاهيم الجمالية التي تُحاكي ثيمة المرأة والفلاح والعامل والمُثقف والجندي والطالب والشهيد والثوري ورجل الدين ، كما 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 كان محمولا جمالياً ضمن سرديات النص الملحمية التي تم التأمل فيها ودراستها من خلال ما تم تطبيقه في إجراءات البحث، من عمليات تحليل وتشخيص وبحث ودراسة وتقصي في سرديات عينة البحث، مُطبقاً عليها المنهج الوصفي ومتخذاً من معايير ومؤشرات الإطار النظري وحدات تحليلية إجرائية حاول الباحث العمل داخل اطرها المفاهيمية .

الفصل الرابع

1- الاستنتاجات :

يستنتج الباحث من نتائج البحث ومُناقشتِها ما يأتي :

1- ضرورة تبني السرد الملحمي في تفاعل المحاور الدرامية المتصاعدة باتجاه غائي معين في بنية النص المسرحي العراقي.

2- ضرورة تبني السمة الأدبية في حوارات النصوص المسرحية العراقية عند اختيار الفرضية والصورة المُستعاره، وكذلك عند الإحالات الدلالية بعيداً عن المُباشرة والتقريرية والسطحية والعبثية والعشوائية في رسم المسارات الجمالية للنص، وصولاً الى التلاقي مع السمة الأدبية للشعر والملحمة.

3- ضرورة تبني الحكمة والحُلمية في تفعيل السرد الملحمي ضمن بنية الدراما، بحيث لا يُشكل عباً على الإرسال التشفيري في النص المسرحي العراقي.

4- ضرورة تبني جدلية السرد الملحمي الموضوعية في النصوص المسرحية العراقية عند التعاطي مع الأحداث الاسطورية والتاريخية والحكايات الفرعية والطرح الروائي والرسائلي والحُلمي.

5- ضرورة تبني جدل محمولات السرد الموضوعية في النصوص المسرحية العراقية، من خلال تفعيل الإسقاط البيئي للكاتب المحلي مع الموروث الفكري وتبني المحلية العراقية والإقليمية الأقرب ثم الأبعد من عرب واجانب، وكذلك تبني العالمية من أجل التواصل مع العالم الخارجي، بإعتبار الإنسان قيمة عُليا يستحق الإهتمام والرعاية التي تتناسب وقيمته وتطلعاته، إذ يجب الانتصار لطبقة الكادحين من عُمال وفلاحين وجنود وموظفين وطبقات أخرى فقيره أو معدومه.

6- يجب على الكاتب المسرحي العراقي تشخيص سلبيات عصرهِ من خلال السرد الملحمي الذي يُضمّنه الكاتب في المواضيع والافكار التي تنطلق منها أحداث نصوصهِ المسرحية، كمفاهيم مُنحرفة بحاجة الى الالتفات لها والانتباه الى ضرورة تصحيح مساراتِها.

7- يجب على الكاتب المسرحي العراقي تبني النزعه العالمية في سرديات نصوصهِ المسرحية، بحيث لا يُفرق بين إنسان وآخر، ويكون على مسافة واحدة مع الإنسان العراقي أو العربي أو الأجنبي، ويكون داعية لرفع المظالم عن الإنسان بإختلاف إنتمائاتهِ العقائدية، أو المذهبية، أو العرقية، أو المناطقية.

8- يجب على الكاتب المسرحي العراقي رفض الحروب من خلال إبراز جدل ثقافة الحوار، وحرية التعبير، واحترام الرأي الآخر، تضميناً في سرديات نصوصهِ المسرحية.

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

عمل البحث على إغناء الكاتب المسرحي المحلي في كيفية إنتاج الفعل الدرامي أكاديمياً من خلال تبني تفاعل موضوعية السرد الملحمي مع بقية العناصر الاخرى في

بنية النص المسرحي ، إذ لابد للكاتب أن يتبنى التناول الأكاديمي الرشيق المُمتلىء بالعطاء الإبداعي المسبوق بالموهبة الممزوجة بالدراية المعرفية، إذ لابد للكاتب أن يكون على عِلم مُسبق من أين يبدأ وكيف يخوض غمار النص وكيف ينتهي، وإلا تصبح جهوده بعيدة عن المقاييس الأكاديمية في الطرح أو التناول النصي الإبداعي، من هنا جاء البحث في ضرورة التبصير على وجوب توفر اشتراطات ومحددات لمقومات بناء نص مسرحي محلي رصين، إذ تبين من خلال دراسة عينة البحث ما يجب أن يكون عليه النص المسرحي من أصاله في الطرح السردي الملحمي الأدبي ووضوح في الرؤية الفنية، إذ اقترن الحضور الدرامي بالمكون الأدبي الملحمي من سرديات متنوعة الإتجاهات ، ليكون الفعل الدرامي مزوداً بالقيمة المفاهيمية الجمالية المطلوبه التي تتماشى ومتطلبات العصر ورؤى الكاتب العقائدية والأيدلوجية، مما سبق ، 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، وهو الشرط الرئيس المطلوب توفره في تقنية بنية النص المسرحي، بعيداً عن التأوهات والتنهدات والعويل والصراخ والتهريج والسطحية أو المُباشرة أو التقريرية، فتلك الأمور لا ترتقي لتكون أدباً ملحمياً ، وبذلك يبقى النص بعيداً عن شروطهِ المادية والروحية، إذ لا يستطيع تحقيق فعل درامي مُتسق مع الأحداث المسرحية التي جاءت بهِ، عندها يتخلف النص المُراد لهُ أن يكون مسرحياً عن سماتهِ وخصائصهِ الأكاديمية التي يجب أن يكون عليها، كشرط جمالي حتمي لا بد منه.

2- التوصيات :

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

3- المقترحات :

يقترح الباحث ما يأتي :

1- دراسة نصوص كتاب عراقيين حول السرد الملحمي في بنية الدراما .
2- دراسة نصوص كتاب عرب حول السرد الملحمي في بنية الدراما.
3- دراسة نصوص كتاب أجانب حول السرد الملحمي في بنية الدراما.

المصادر والمراجع

أولاً:- الكتب العربية

1- – سمير سرحان، مبادىء علم الدراما، (الشارقة: مركز الشارقة للإبداع الفكري، هلا للنشر والتوزيع، بلا) .
2- فايز ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، (بيروت: المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع ، 1988).
3- ميشال عاصي، الفن والأدب، (بيروت: المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1970).
4- ميشال عاصي، الفن والأدب، (بيروت: مؤسسة نوفل، الطبعة الثالثة، 1980).

ثانياً:- الكتب المترجمة

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- ف. ف. كوزينوف، موسوعة نظرية الأدب، تر – جميل نصيف التكريتي، (بغداد: دار الشؤن الثقافية العامة، 1986).
6- م. س، كوركينيان، نظرية الأدب، القسم الرابع، تر– د. جميل نصيف التكريتي، (بغداد: دار الرشيد للنشر، 1980).
7- هيجل. الأعمال الكاملة، المُجلد الرابع عشر، (موسكو: بلا، 1958).
8- يا. إي، ايلسبورغ، نظرية الأدب، القسم الأول، تر– د. جميل نصيف التكريتي، (بغداد: دار الرشيد للنشر، 1980).

Functioning of the Epic Narrative Style in the Iraqi Theater Text Jalil al-Qaisi Amodel

Ali Helu Dashir
Dr. .Aqeel Mahdi Yousif

Abstract

Tracker can noted the narrative epic in the theatrical Iraqi text, which works to sustain the momentum of the dramatic action within the sequences of the text events. As the epic narrative contains the content and descriptive expression, which gives suspense and anticipation and news. Narrative is the major center of the Iraqi theater text elements. Accordingly, the research task is to realize the functioning of narrative epic within the components of the Iraqi theatrical text, define its efficiency in producing the dramatic act in Jalil al-Qaisi's play texts, demystify the narrative component, understand the mechanism of enrichment between text and other components, highlight the feasibility of the interaction in the producing the dramatic act, identify the narrative text through adoption a national experience, as a model subjected to analysis and study, to closely learn from such interaction and mark the the narrative component as an important positive and influential.