مقاربة درامية للشعر ، قصيدة انتظريني عند تخوم البحر للشاعر يوسف الصائغ أنموذجاً

أ. م. د. ناصر هاشم بدن طالب هاشم بدن
جامعة البصرة/ كلية الفنون الجميلة

مشكلة البحث

يعد فن المسرح من الفنون الانسانية المهمة في اي مجتمع وبمختلف الحضارات والعصور حتى يومنا هذا , وقد داب المبدعون والمهتمون بالفنون المسرحية بالاستعانة بالواقع وكذلك بالظروف الحياتية لكتابة نصوصهم المسرحية محاولين من خلالها معالجة المشاكل الاجتماعية وطرح وجهات نظرهم المختلفة .

ولم يكتف المهتمون بالفن الدرامي وكتاب الادب عند هذا الحد في معالجتهم للظروف والمشاكل الحياتية بل انفتحوا على عوالم الابداع الاخرى المتمثلة باستخدامهم للفن القصصي. والشعر. والفن الروائي. وصياغته اعمالآ درامية هادفة تسهم في تلك المعالجات. وقد كانت هناك العديد من المحاولات التي يمكن ان نصفها بالناجحة في مقاربة القصائد الشعرية الى درامية نذكر من هذه المقاربات ما قام به الفنان العراقي (رحيم ماجد) من مقاربته لقصيدة (المعلم) للشاعر (يوسف الصائغ) وقام بصياغتها عملاً درامياً . وكذلك ماقام به الفنان (ناصر هاشم بدن) في تقريب قصيدة الشاعر البصري (كاظم الحجاج) دراميا (تنويمة لسرير فارغ)[1] ومن خلال ماتقدم يرى الباحث ان الاهتمام بالفنون الادبية وبالقصيدة الشعرية – تحديدا- أمرآ ابداعياً يسعى لتقريب القصائد الشعرية الى الدراما وصياغتها بشكل فني جديد يمكن ان يطرح على شكل مسرحية تحتوي على عناصر العرض المسرحي المعروفة .

ويرى الباحث ان عملية المقاربات لنصوص شعرية مقاربة درامية موضوعة مهمة بين فنون الادب المختلفة , ومن خلال ماتقدم صاغ الباحث عنوان بحثه : (مقاربة درامية للشعر قصيدة انتظريني عند تخوم البحر للشاعر يوسف الصائغ انموذجا).

اهمية البحث والحاجة اليه

تتجلى اهمية هذا البحث كونه دراسة الغرض منها مقاربة نص شعري من خلال قراءة هذا النص انتظريني عند تخوم البحر بشكل نقدي وتحويله الى دراما ومحاولات ما هو متقارب دراميا في القصيدة , فاهمية البحث تكمن في فرضية المقاربة الدرامية وتسليط الضوء على امكانية مقاربة نصوص شعرية لاحقة اخرى , ومن خلال تلك المقاربة يرى الباحث الحاجة لهذه المقاربة تكمن في انه يفيد الدارسين للدراما ونصوص الشعر الحر ومساعدة المتهم بالادب المسرحي الافادة من القصائد ومقاربتها دراميا , ووضع شخصيات تتكلم بحوار القصيدة ومحاولة ايجاد صيغة للمقاربة الدرامية .

أهداف البحث

يهدف البحث الى مقاربة قصيدة (انتظريني عند تخوم البحر) دراميا للشاعر يوسف الصائغ.

حدود البحث

حدود الموضوع : مقاربة لقصيدة انتظريني عند تخوم البحر للشاعر يوسف الصائغ.

الحدود المكانية : الخليج العربي

الحدود الزمانية : خمسينيات القرن الماضي

عينة البحث : انتظريني عند تخوم البحر

تحديد المصطلحات

مقاربة:

يقال في اللغة القراب : اي مقاربة الشئ , ويقال معه الف درهم او قراب ذلك , ومعه ملا قدح ماء او قراب .

١- والقُرب : ضد البعد , والاقتراب الدنو , والتقرب , التدني التواصل .

٢-وقربت هذا الامر قربا . وقرب فلان اهله : اي غشيهما قربانا .

٣-وفلان يقرب امرا : اي يعزوه بقول او فعل

٤-والقريب نقيض البعيد يكون تحويلا يستوي فيه الذكر والانثى وهو قريب (٢)

٥-القراب : مقاربة الامر : وتقول ماقربت هذا الامر ولا اقربه

٦-ويقال : اقربت الشاة : اي دنا نتاجها , وقد قال ابن السكيت : ثوب مقارن , اذا لم يكن جيدا وهذا على معنى انه مقارب في ثمنه غير بعيد ولا غال , وحكى غيره : ثوب مقارب : اي ثوب رخيص والقياس في كله واحد (٣)

٧-قرب : قرب وقرب , وقربانا اي دنا وقرب منه واليه : دنا منه . وقرب قربا اي اشتكى قربه . اقرب الاناء : اي قربة للامتلاء , وقربه : ادناه وجعله من خاصته

٨-وقاربه مقاربه : ادناه وحادثه بكلام حسن في الامر وترك الغلو وقصد السداد والصدق وتقاربا : ضد تباعدا , والقرب : البئر القريب الماء , والقرابة : سيد الليل لورود الغد . القراب والقرابة : اي القريب من الشئ . والقريب خلاف البعيد ويقال جاؤوا قرابى : اي متقاربين وهو جمع قريب . والمقرب والمقربة : الطريق المختصر والمقارب : الوسط بين الجيد والردئ المتوسط الحال , والمقارب : الرخيصة والمتقارب : بحر من ابحر الشعر وزنه فعول ثماني مرات (٤)

٩-المقاربة : المخامرة وسميت خمرا لانها تخامر العقل , اي تخالطه وتداخله

١٠- ومن قولهم , خامرة الحزن مخامرة اي قاربة مقاربة (٥)

١١- معنى المقاربة : يقال كاد يفعل ذلك , وكرب يفعل ذلك , اي دنى من ذلك , ويقال: جاء زيد والخيل كاربته اي قد دنت منه وقربت , وقد قال الله ﷻ : (اذا اخرج يده لم يكد يراها النور) اي لم يقرب من رؤيتها وايضاحها .(٦)

التعريف الأجرائي :-

المقاربة :- انها ملائمة الشئ ومقاربته لنص أخر ولمعان عدة وتناوله بصورة تقريبية بحيث تاتي هذه المقاربة بصياغة يمكن من خلالها الوصول الى قراءة متعددة ومختصرة عن طريق اختيار المعاني الواضحة والمفهومة من قبل القارئ .

الفصل الثاني

الاطار النظري

البنية الدرامية في المسرحية التقليدية

الفن الدرامي فن جماهيري وفن شعبي عرفه الانسان منذ نشاته الاولى حيث ان الانسان ((قد ولد وولدت معه البذرة الاولى للدراما كفن ادائي))(٧) حيث ان الشعر بمفهومه الحقيقي بدا في بلاد الرافدين وبلاد النيل وبعد ذلك عند الاغريق حيث استخدمه

ثيسبس وهو يول في عربته وبعد ذلك استخدم الشعر في المسرح الاغريقي (اسخيلوس, سوفوكلس , يوربيدس) وقد تنوعت استخدامات هؤلاء الكتاب للشعر وطوروه متمثلا ((بالابتعاد التدريجي عن الكورس وظهور الممثل))([٨]) الذي هو وسيلة الكاتب في طرح افكاره , وقد كان لتطور الشعر تغيير مستمر نجم عنه اختلاف في مضامين البناء الدرامي وتغيير مفهوم البطل والقدرية وعوالم الغيبات في العصر الحديث خصوصا بعد ظهور نظريات متعددة وافكار ومذاهب تفسيرية وتحليلية اهتمت بتفسير العالم بصورة جديدة وروئ مختلفة , مما عزى الى ظهور نظريات مختلفة في التفسيرات النفسية وعلم الأحياء والكيمياء وغيرها من النظريات التي استطاعت ان تدخل في تكوينات العقل الانساني وتضفي من طابعها على شخصية البطل معتبرا اياه مسؤولا بصورة اساسية عن اخطاءه او ماسيه .

وقد بقيت عناصر البنية الدرامية لفترة طويلة منذ عصر الاغريق لم تتغير وكذلك عند (ارسطو) , وحتى بعد محاولات الواقعيين ومحاولات (هنريك ابسن) عندما جعل نهايات المسرحية مفتوحة,([٩])

ومن العناصرالاساسية للبنية الدرامية هي :-

١- الفكرة :- حيث توجد لكل عمل درامي مسرحي فكرة يتكون منها هذا العمل ولاتتكامل هذه الفكرة الا بعد انتهاء المسرحية , فالفكرة تحدد وجهة نظر المؤلف ومايدور في دواخله من معالم اساسية الهدف منها تحقيق مايريد وكيفية اتخاذ الخطوات التي من شانها بلورة افكاره .

والمقصود بالفكرة (الثيمة) اصطلاحا بانها ((الفكرة الرئيسة التي تسود العمل الفني انها موضوعة – والثيمة الدرامية هي المفهوم المجرد الذي يحاول المؤلف تجسيده من خلال تمثيله في شخصيات واحداث)) ([١٠])

حيث ان نجاح المسرحية وقبولها من المتلقي يكون مقرونا بفكرتها , فكلما كانت الفكرة مترابطة ومؤثرة وحيوية كان نجاحها مضمونا فذلك من خلال معالجتها لهموم انسانية وان هذه الهموم شاملة , فالمسرحيات التي تعبر عن خلود الانسان تتصف بالشمولية في افكارها وقد اعتمدت من قبل الاغريق خاصة عند (اسخيلوس , سوفو كلس , يوربيدس) تجسدت هذه الشمولية في اختيارهم موضوع القدر وصراع الالهة وعلاقتها بالانسان والارادة المتصراعة , وقد جاء اختيارهم لهذه الموضوعات بوصفها تتمتع

بالشمولية والعمق في الافكار وتاثيراتها على مصائر الانسان والتحكم بوجوده والتشبع بالطابع الديني مع الاختلاط بالنزعة الوطنية . ([11])

وقد اختار الكلاسيكيون المحدثون افكارا تتماشى وحياة الانسان وواجباته وطموحاته تجاه المجموع الذي ينتمي اليه الانسان , حيث ان هذه الافكار ارتبطت بعوامل مشتركة تتمثل بالتضحيات وتحقيق الرغبات والتضحية من اجل الجماعة والمبادئ العامة التي كانت تحكم تلك المجموعة , فهؤلاء الكلاسيكيون ((ارادوا ترسيخ قيم المجتمع الاقطاعي القبلي الذي يمحوا الفرد ليعلي ارادة الجماعة))([12])

وتتجلى قيمة الفكرة عند الرومانسيين بسيادة العاطفة ةالايغال في الخيال والابتعاد عن الموضوعية , بحيث ادى ذلك الى تعدد الافكارواتخاذ هذه الافكار الى موضوعات عدة , لكون الفكرة عند الرومانسيين في مسرحياتهم تتحرك في جو مليء بالرغبات والاهواء الشخصية .([13])

اما في الدراما الحديثة فقد لمع نجم الكاتب (هنريك ابسن) وعد رائدا للدراما الحديثة من خلال ماجاء في كتاب (جوهر الابسنية) والذي سار الكتاب على نهجه في بلورة افكارهم واخذت عدة اشكال من هذه الافكار حيث اخذت عدة اتجاهات تجسدت في المسرحيات الاجتماعية التي تعرض مساوىء المجتمع وفيها دعوة الى تحرر المراة واتجاه اخر مرهون بتفرد الحقائق تبعا للزمان والمكان .

وقد ركز ابسن على هذه التصرفات واعتبرها غير مبررة ومريضة .([14]) وقد استطاع ابسن ان يحقق مايصبو اليه من خلال عدة وسائل حيث عل المشاهد يناقش المشاهد العالقة في المجتمع ومن هذا ((اصبحت المسرحية على يديه وسيلة ومناقشة المشاكل والادواء التي يعاني منها المجتمع))([15]) وغالبا مايكون لدى الكتاب غاية فكرية القصد منها توفير الاستمتاع والترفيه بالاضافة الى رسم افكار عن الحياة باساليب متعددة.

اما بناء الافكار عند شكسبير فقد كان متنوعا في مسرحياته من حيث الافكار وجعل هذه الافكار اكثر شمولية من خلال تفرعاتها , وعندما ناتي الى الفكرة في المسرحية الواقعية نجدها قد انحازت الى الجانب الموضوعي , واتخذت دوافع ومبررات اكثر منطقية للصراع وهذه ما نجده في مسرحيات تشيخوف ([16]) وفي مسرح برناردشوهناك دلالة على ان الافكار كما في مسرحية شكسبير فتكون الفكرة قريبة الشبه

الى افكار شكسبير , وقد تكون شخصيات برناردشو ((تجسيم لمفاهيم ذهنية ومسرحياته تعبر عن تلاعب لايتوقف بالافكار))([١٧])

الا ان برناردشو في مسرحياته لاتوجد شخصيات ذات حيوية كما هو الحال عند الاغريق او شكسبير

٢- الشخصية :- تعد الشخصية من العناصر المهمة في المسرحية حيث تسعي الدراما الى تصوير الشخصيات من خلال حركتها وفي هذه الحركة تكون الشخصيات ذات شكل واضح دقيق ومعبر عن كلما له علاقة بحركة المسرحية ودلالاتها الفنية من خلال الاشارات والايحاءات والتلميحات وغيرها من وسائل التعبير التي تمتلكها , حيث ان الشخصية ((اصطلاح يصف الفرد من حيث هو كل موحد من الاساليب السلوكية والادراكية المعقدة التنظيم التي تميزت من سواه)). ([١٨])

فالشخصية من عناصر العمل الدرامي التي تعبر عن مكنوناتها وتكشف عن امكاناتها , حيث ان هذه الشخصية تصدر عنها الافعال وتعبر عن الاحداث ودوافعها في العمل الفني وذلك نتيجة لاحتكاكها المباشر بالصراع , وقد يكون التطور في الشخصية تطورا داخليا او خارجيا او مزيجا بينهما وذلك حسب الظرف في العمل المسرحي([١٩])

وتختلف انواع الشخصيات وسماتها فهناك شخصية شريرة وهناك شخصية خيرة وشخصية سادية وشخصية انطوائية التي تجسد افكار وانفعالات مختلفة حيث ان هذه الشخصية قادرة على ابراز ملامح السلوك العامة التي يتناسب وطبيعتها , وتتغير الشخصية تبعا لسلوكها ودوافعها , فقد تتصرف الشخصية الدرامية على وفق الدوافع الارادية او غير الارادية التي تدفع الانسان للقيام بسلوك معين الغرض منه تحقيق هدف ما وهذا يقود الفعل ([٢٠])

وتاتي عملية تطور الشخصية من خلال عرض المسرحية في الكشف عن خفايا الحقائق وكشف للانظار , وتمثل هذه التغيرات في الشخصية مرحلة متطورة من اجل الكشف عن حبكة العمل الفني المسرحي , فالدراما (تستوعب حركة الشخصية على انها عملية تفاعل بين جملة متغيرات , منها القرارات التي تتخذها والاعمال التي تنفذها , والمحفزات التي تدفعها , وكذلك الحركة التي تحيط بها)([٢١])

وتختلف حركات الشخصية من ناحية حبكة المسرحية وذلك حسب الازمان التي تمر بها , ففي الكلاسيكية القديمة او الحديثة اختلفت عنها في العصر الالزابيثي وكذلك

عند الرومانسيين والتعبريين وصولا الى العبث واللامعقول التي من صفاتها تتناثر في مستوياتها وغير مقيدة باي قوانين وقد (ترسم المسرحية الجيدة شخصياتها واضحة وحية تبدو مخلوقان انسانية حقيقية , وتصورها افرادا لا نماذج او انماطا , وتجعل دوافع افعالها وتصرفاتها منطقية ومقنعة) ([٢٢])

ويمكن من خلال تلك الشخصيات ان يكون هنالك اختلاف وتباين في افعالها ونزعاتها بحيث تتصادم محدثة تشابك وصراع حيث يكون هذا الصراع محركا للاحداث في العمل الدرامي .

٣- الفعل الدرامي :- يمكن ان نعبر عن الفعل الدرامي بانه مجموعة من الاحداث التي تكون الصراع بين الشخصيات , وقد كان الفعل في الدراما الاغريقية والكلاسيكية فعلا واحدا باتجاه الخارج , ويعرف الفعل في الدب بانه حدث او سلسلة من الاحداث الواقعة او المتخيلة التي تشكل المادة التي تتناول المسرحية او الرواية او القصة ([٢٣])

حيث يمثل الفعل العلاقات المتبادلة بين الشخصيات والفعل الدرامي في (تحرك او تطور الحادثة داخل الحبكة او التكوين العام للمسرحية)([٢٤])

واهتم الكتاب بالفعل الدرامي وخصوصا في عهد الاغريق وماتناوله ارسطو في كتابه فن الشعر وماله علاقة بالشخصية عادا اياها بالمصادر المهمة والطبيعية لانبعاث الفعل واساس النجاح او الفشل في العمل الدرامي وعد (التراجيديا تقليدا للفعل وللحياة , للسعادة والشقاء , وهذه تظهر في التراجيديا على شكل فعل) ([٢٥])

حيث ان الفعل عند ارسطو عبر عنه بالجادوهو بذلك تاكيدا لوحدة العمل وارتباط الفعل الدرامي وهذا الفعل يتاثر بالعوامل الخارجية التي تتعلق بالشخصيات والمناظر المسرحية والموسيقية وغيرها من المؤثرات وياتي الفعل في ضوء طبائع الشخصية ومعالجة البطل وتحوله الى من السعادة الى الشقاء , وان هذا التحول ناجم عن الفعل لاعن الخلق مما يدلل على اهمية الفعل([٢٦])

وتتوفر الصلة بين الشخصية والفعل حيث ان (التشخيص للفعل هو التشخيص الماثل للفعل الذي تقوم به الشخصية من خلال سلوكها , وحركتها ومواقفها في الازمان وخارج الازمان ولان جوهر الدراما هوتمثيل فعل ما , فان هذا العنصر هو من ابرز عناصر التشخيص في الخطاب الدرامي , وعليه لابد من توافر صلة معقولة بين الشخصية والفعل)([٢٧])

بحيث تخلق تجانس موضوعي يقدم العمل الفني المسرحي بوحدة متكاملة تشكل لدى المتلقي جوهر هذا العمل الفني شأرحة فحوى عمل الشخصية وتاثيرات الفعل عليها وبهذه الحالة فان اي حركة او التفاتة صغيرة غير مبررة يمكن ان تحث خللا وتربك العمل او تغير مجرى الاحداث في العمل الدرامي .

وفي غالبية الاعمال الدرامية التقليدية تبدا خطوات الفعل الدرامي بالنمو والتطور وتصاعد وتيرة الاحداث حتى بلوغ الذروة او قمة الصراع , وياتي بعدها الانفراج في نهاية العرض وتعرف هذه المرحلة ب (الفعل الصاعد) ومرحلة الانفراج او الهبوط ب (الفعل الهابط او النازل)([٢٨]).

٤- الزمان والمكان

يختلف الزمان والمكان بمفهوميهما في الدراما عن الحياة , فزمن احداث المسرحية يختلف عن قراءة نص تلك المسرحية وبالتالي زمن عرض المسرحي ومجريات الاحداث في تلك الفترة حيث ان الزمن في الدراما التقليدية يكون مختلفا عنه في فنون الادب الاخرى في القصة والرواية وذلك لان الزمن الدرامي فيه تكثيف وتوتر حيث ان ((التركيب الزمني هو تتابع حاضر مطلق , ففيها لايظهر للعيان سوى اللحظة المتجهة بالطبع نحو المستقبل والمحطمة نفسها لصالح اللحظة المستقبلية))([٢٩])

ويؤثر الزمان في مجريات الاحداث والمواقف الدرامية وتكيفها مع الاحداث , ويلعب دورا في مصائر الشخصيات والكشف عنها من خلال الاحداث التي حدثت في زمان معين او مكان و تلك الاحداث تجسد زمن الفعل والعرض , وهذا افع المؤلف الدرامي الى الكشف عن الاحداث والكشف عن مشكلة العمل المسرحي من بداية العرض لكون الزمن يحكم المؤلف في دائرة ضيقة .

كانت احداث المسرحيات عند (ارسطو) تدور في زمن محدد وان هذا الزمن هو (الذي يسمح لسلسلة من الاحداث التي تتوالي على وفق الاحتمال او الضرورة , ان تنتقل بالبطل من الشقاء الى النعيم او من النعيم الى الشقاء)([٣٠])

بعد ذلك تطور مفهوم استخدام الزمن في العصر الاليزابيثي وخصوصا عند (وليم شكسبير) الذي كان في مسرحياته يختزل الزمن تارة , ويمدد تارة اخرى في بعض الاحداث وذلك حسب الضرورة لتلك الاحداث وتتابع الفعل المسرحي ومستقبل الشخصيات ودورها ومصيرها([٣١])

اما بالنسبة للمكان فهو مرتبط ارتباطا وثيقا بالزمان بحيث لايذكر الزمان الا وجاء مصاحبا له المكان , ومن المعروف ان الاغريق كانوا يستخدمون المعبد او القصر او الساحات العامة التي كانت مخصصة للاحتفالات والعروض الفنية المختلفة , وقد كان المكان عند الكلاسيكين مشابها لاماكن الاغريق من حيث استخداماته حيث انه (لاتزيد امكنة الفعل المسرحي عن الامكنة التي يستطاع الذهاب اليها في اربع وعشرين ساعة)([٣٢])

اما المكان لدى شكسبير فكان مفتوحا وغير مقيد واخذ ينتقل باماكن مختلفة ودول متعددة وان هذا التنقل اسهم في توسع رقعة العمل الفني الدرامي اما في المسرحيات الطبيعية فقد كان تركيز حبكاتها على الحاضر بحيث اخذت من هذا الحاضر تنطلق الاحكام على الافعال وما يصاحب الشخصيات من حركة ومايتنج عنها من ردود افعال للشخصيات تتحكم في حركته , حيث جعل هذا التسلط وكانه القدر يمارس اقسى ادواره على تطلعات الشخصية وافعالها في الحاضر .([٣٣])

وتاتي حركة الزمن في الواقعية بشكل انفعالي ارتدادي وتكون ذات ضغط على حركة الزمن الحاضر , وهذا يجعلها تضيق او تسرع في حركة تدفقها وذلك من خلال نظرة الواقعية للانسان ومايحيط به من ظروف اجتماعية صعبة خلقت له عدة تبريرات لانفعالاته بحيث (ادى الى احداث تنافر في مستويات حركة الزمن , وادى ايضا الى احداث توقفات عديدة منعت حركة الزمن من التدفق , فهناك لحظات يتوقف فيها الزمن طويلا , ثم تعقبها لحظات تختزل فيها السنوات بسرعة قصوى)([٣٤])

وتميزت حقبة العبث واللامعقول بان الزمن يكون فيها متداخلا بحيث يمكن ان يكون الماضي حاضر او العكس وكذلك بالنسبة للمستقبل فيكون حاضرا بحيث لاتوجد لدى كتاب العبث واللامعقول اي اعتبارات للزمن او اهتمام وكذلك عدم الاهتمام بجدوى الزمن او تقسيماته وعلى وفق ذلك تكون حركة الزمن في مسرحيات العبث (في احسن الاحوال – مائعة او غائمة – وعلى الاغلب تبدو متوقفة ومثل هذه الحركة لاتتسبب باية ضغوط فاعلة على مسار الحبكة , ولا تساعد على انتاج حبكة فاعلة)([٣٥])

٥- الحبكة او الصراع

ا- الحبكة :-

تعد الحبكة روح الدراما ومصدر ابداع الكاتب , حيث كلما تكون الحبكة محكمة البناء وجدت جمهورا اوسع او متلقي اكبر وذلك من خلال شدها لاجزاء العمل الفني الدرامي وبناءه المحكم من بداية ووسط وخاتمة , وقد نادى (ارسطو) في كتابه (فن الشعر) بوحدة الحبكة وحدد ماتقوم به من خلال قيام شخصية واحدة بزمن محدد فتقوم هذه الشخصية بالبطولة وتنتقل من حال الى حال , يتجاوز مداه الدورة الشمسية الواحدة باماكن قليلة يسمح بها الزمن بالتنقل في هذه الاماكن .([٣٦])

حيث ان ارسطو اوضح بان الدراما تعتمد التكثيف والتركيز في حبكاتها وطرح هذه الحبكات .

وقد كانت الحبكة عند الكلاسيكين القدماء (بحدود بفكرة واحدة ومقيدة بحركة فعل واحد , وتدور حول شخصية واحدة , وتجري احداثها في زمن لايزيد عن اليوم , تنتقل فيه الشخصية في اماكن متقاربة , لايستغرق التنقل فيها ما تسمح به حركة الزمن)([٣٧]) منسقة توحي بعمق الحبكة ومدى حشدها لتفاصيل الاحداث في العمل الفني الدرامي حيث ان (حبكة المسرحية هي الاحداث التي يكون منها بناء المسرحية وتبدا عادة بالعرض)([٣٨]) وتاخذ هذه الاحداث بالنمو والتطور والتصاعد حتى بلوغه الذروة.

ب- الصراع :

يعد الصراع المحرك الاساسي لمجرى الاحداث ومن العناصر المهمة في العمل الدرامي , فبدون الصراع لايمكن فهم الاحداث التي تدور بين الشخصيات , وكذلك فان الصراع في الدراما هو عنصر شد وانتباه للمشاهد والعمل الفني بشكل عام حيث لاقيمة لاي عمل دون وجود الصراع , ويتحقق الصراع نتيجة تصادم الارادات وتقاطعها مما يولد ازمة او تازم وتقاطع في الاهداف والعقبات نتيجة للدوافع الكامنة التي تحرك شخصيات العمل الدرامي .([٣٩])

وتختلف طبيعة الصراع في الدراما بحسب الازمان , فقد كان الصراع عند الاغريق بين الانسان والالهة , وتطور بعد ذلك فاصبح بين الانسان واقرانه وصراع بين الانسان والمحيط الذي يعيش فيه ومثل هذا النوع من الصراع كان في عصر الواقعية , وهناك صراع مزدوج كما كان يحدث في حقبة (شكسبير) حيث كانت اعمال شكسبير

تاخذ مناحي مختلفة , ففي مسرحية (هاملت) يكون الصراع بين البطل وعواطفه وصراع البطل مع البلاط الملكي . ([٤٠])

اما في القرون الوسطى فكان الصراع يدور بين (الانسان والموت الذي يحاول كل انسان تجتبه , ومع ان الموت هو شخصيه في التمثيليه ويمكن اعتبار صراعه مع الانسان كما لو كان صراعا بين فرد واخر يؤخر اجله) ([٤١])

ومن خلال ذلك يرى الباحث ان قوة الصراع في العمل الدرامي تحدد مساره الحقيقي في الحكم عليه بالنجاح او الفشل ومن هذا المنطلق فان (المسرحية التي تخلو من الصراع تعد مسرحية جامده خاليه من الحركة والتشويق , فالصراع هو يحرك المسرحية ويبعث فيها حركة وتشويق)([٤٢])

اجراءات البحث :

ملاحظات

يعتمد تجسيد الرؤية الاخراجية على مسرح العلبة

اخراج القصيدة هو عبارة عن حوارية بين الزوجية – العالم الحي – العالم الميت – السياب *– وكيف يطلب منها بروحه الملتصقة بالشعر والابداع ومدينته – البصرة وذلك من خلال الجملة الشعرية (انيخوا رحلي عند بويب) , ولو تاملنا مفردة (انيخوا) من خلال الجملة الشعرية (انيخوا رحلي عند بويب) ولو تاملنا مفردة (انيخوا) نجد تنها جاءت من الفعل (ناخ) اي (برك) فقد جاء في قاموس منجد الطلاب ان مفردة (نخ) تستخدم للابل قال لها (اخ اخ) او (نخ نخ) لتبرك) ([٤٣])

وهذا هو فعل الامر من الفعل (ناخ) وبهذا تكون مفردة (انيخوا) في القصيدة اي (ابركوا او انزلوا) رحلي و (الرحل مص **مايجعل على ظهر البعير كالسرج – المنزل – الماوى ... ما تستصحبه من الاثاث في السفر)([٤٤])

وهكذا يفسر الباحث مفردات (انيخوا , رحلي) اي اقيموا او انزلوا حملي او احمله عند بويب ***, ويشكل هذا النهر مصدرا مهما لالهام شاعرنا – السياب وتعلقه وانتمائه للمدينة فبهذا يصبح (بويب) رمزا للمدينة – البصرة – وعن رحل الشاعر السياب – هو الابداع الشعري ان كان له او لسواه ... ولقد اتخذ مهرجان المربد الذي تغنى به السياب في البصرة منذ انعقاده في سبعينيات القرن الماضي من مدينة البصرة مقرا له ...

غير ان سنوات الحرب جعلت مدينة البصرة ساحة حرب ... لكن المربد لم يتوقف بل انتقل الى العاصمة بغداد ومنذ اكثرمن عقد من الزمان , ويدعو الباحث – المخرج – من خلال الجملة الشعرية (انيحوا رحلي عند بويب) تاويل هذا المقطع الشعري وجعله دعوة لاعادة مهرجان المربد الشعري الى البصرة.

العرض

يستحصل العرض بموسيقى هادئة كالحلم تصدر عن عزف منفرد لالة الكلمات بتقاسيم من مقام النهاوند لما لهذا النغم من شجن وتاثير ... الجو ممطربهدوء , اذ ان المطر رمز الخير ولهذا يرى الباحث اهميته , علما بان المطر من رموز الخير في قصائد السياب – كما في قصيدة انشودة المطر .. مطر .. مطر .ز سيعشب العراق بالمطر /

القاعة مظلمة ... الانارة خافتة على خشبة المسرح تكشف عن ديكور بيت عراقي جنوبي بسيط ..ز في الجهة اليمنى من المسرح وضع سرير ... تبدو امراة في الستين من العمر ..ز المراة هي زوجة الشاعر – بدر شاكر السياب – وهي لاتزال على قيد الحياة وهي بهذا السن اصلا – هادئة , في عينيها حيرة كمن يبحث عن شئ بهدوء او كمن يصغي لصوت بعيد ...

بعد لحضات من الصمت – بقعة ضوء على المراة

المراة : واقفة في منتصف المسرح : اسمع صوت حبيبي يدعوني الليلة / القصيدة ص٤٩ – تستمر : تستمر .. اسمع صوت حبيبي يلمسني .. كالماء على ضفتي ..

"تتغير طريقة ادائها " مدى للحلم ذراعيك .. وانتظريني عندتخوم البحر .. فاني ازمع ان ارجع من سفري / النص ص ٥٢

"اصوات من خارج المسرح , ضجة تدل على الخوف والرعب .."

تخفت الانارة من اجل تغير الديكور .

تظهر مجموعة من الناس على المسرح ,, بشكل فوضوي .. والخوف والقلق واضح عليهم ...

رجل اول "مرعوبا " شبح ابيض فوق خليج البصرة شاهده الحراس ثلاث ليال يحظر ملفوفا في كفن .. فارتعبوا / النص ص ٥٢ – ٥٣

رجل ثان " في زي صياد اسماك

اني شاهدته في ساعات الليل الاولى
فخفت ... واغمضت عيوني / النص ص٥٣
رجل ثالث " صياد ايضا – قلق اكثر من سابقه
وان شاهدته في منتصف الليل ..على بعد ذراعي مني ,,كان يحدق بي غضبا
ندله شعري .. فسقطت على وجهي مغشيا – النص ص ٥٣
المجموعة : اصوات غير مفهومة تدل على الخوف .."
رجل رابع : صياد ايضا يبدو متماسكا صلبا غير خائف "
اتاني والفجر يكاد ..رايته عند الافق الشرقي
يشير الي : تقدم
فتقدمت ..واذا قاربته .. صاح الديك .. وغيبت الرؤيا .. النص ٤٥
" رجل اخر في صوته رجفة الخائف " هذا نذير شؤم على المدينة ..
انها كارثة .. انه الطاعون .. او الموت / المقطع اضافة من الباحث – المخرج –
المجموعة : " ضوضاء وضجة "
رجل : علينا ان نغادر المدينة حالا ... الى اي مكان اخر / اضافة من الباحث
"تخرج المجموعة من المسرح بسرعة ..."
" الانارة تكشف عن المراة – الزوجة – بثقة وبهدوء – منفرد "
المراة : في الليل سمعت نداء حبيبي
فارتبك المغزل في كفي / النص ص ٥٦
.....
" تتقدم خطوات الى مقدمة المسرح "
نذرا ان عدت معافى
اخرج عارية للناس
وارقص .. ارقص
حتى يندي الحجل على قدمي .. واختبل
ويسيل الكحل على الخدين
ويشتعل الروح على دربك
من جيكور .. الى البصرة ./ النص ص ٦٦

تدخل المجموعة ضوضاء واحاديث غير مفهومة ... احدهم يصرخ ..
احدهم : خائف وقلق اني شاهدته ... كانت عيناه تدران اسى كالفضة
مستني في القلب ,, فخفت .. وكان البحر امامي .. / النص ص ٥٧
" يقاطعه رجل اخر "
رجل : تعالوا نذهب للعراقيين ... ونستجلي الطالع – النص ص ٧٥
" يخرجون "
موسيقى من الة القانون ويرافقها الكمان يعزفان سوية بطريقة " الاستكاتو " و " والفرداش " بجملة تتكرر عدة مرات من نغم النهاوند .. المنظر بحر واسع ممتد ...يستخدم المخرج الاضاءة الزرقاء الشاحبة المسلطة على " نايلون " ازرق طويل ممتد مع الخلفية " السايك " الزوجة في الجاني الايسر متاملة البحر ...
الزوجة : " بهدوء " ياشبحا فوق خليج البصرة ... ان كنت لخير جئت فقل ... او كنت لشر عد للبحر ... فان شرور مدينتا تكفي / النص بتصرف ص ٦٠ –٦١ بعد لحظات من الصمت " تنفرد الة الكمان بتقاسيم من نغم " الكرد على درجة النوى " وهومقام حزين شفاف .. العزف رومانسي هادئ
الزوجة : نذرا ان عدت معافي .. اخرج عارية للناس .. وارقص ,, ارقص
حتى يندي الحجل على قدمي .. واختبل ... ويسيل الكحل على الخدين
ويشتعل الروح على دربك .. من جيكور الى البصرة / النص ص ٦٦
تنسحب فيما يستمر العزف حزينا ... الانارة تخفت .. تمهد لمشهد اخر .."
من خارج المسرح موسيقى ايقاعية بالدفوف على ايقاع الهجع المصري ...."
ايقاع جنائزي يتكرر باستمرار ... تكشف الانارة عن رجل كبير السن حاد القسمات .. يحمل عصى بيده اليمنى .. جالسا .. عليه ثياب رجل من الجنوب ... تدخل المراة .. المراة ياحارس بيت الموتى ... صوت حبيبي وجع ... فاتركني
اقسمت عليك ...امس سعاله / النص ص ٥٨– ٥٩
الحارس : " ينهض بهدوء يجيب "
عودي ياحلوة ... فالليل هنا مسحور
والقبر تسكنه الاشباح ... من يمضي الى قبر لن يرجع .. تسجنه الارواح / ص ٥٨
بتصرف

المراة : اقسمت عليك ... النص / ص ٥٨

الحارس : لك ماشئت – الباحث–

" موسيقى مع الايقاع ... المراة تتقدم خطوات .. الاضاءة تكشف عن مقبرة "

المراة :" صمت قصير تتامل فيه القبر – كما يرافقها ذو شجن من نغم الصبا "

ها انذا ادخل مملكة القبر ...

يانجما ابيض فوق خليج البصرة ..

اقسمت عليك ثلاثا ... بالمنفى ... بحنين الموتى ... وبامواج نويب ..

ان كنت لخير جئت فقل : ص ٦٠

صوت من داخل القبر كانه بكاء ...

" يتصاعد صخب الموسيقى ... الاضاءة تتغير بسرعة الى عدة الوان ...

تكرر المراة القسم ... وبصوت اعلى واكثر توسلا .. وتكثر تركيزا ..

اقسمت عليك ثلاثا .. بالمنفى .. بحنين الموتى .. وبامواج بويب .. قل

صوت بشكل غناء حزين : " يستخدم مقام السيكاه على درجة لا على الة الكمـــان مـــع الغناء "

انا ذلك الرجل المخرق ... كل مابالشعب في قلبي .. وكل الدور داري ..

حيا دفنت .. فان تجدني الان مبعوثا .. فقد نضب انتظاري..

انيخوا رحلي .. عند بويب "تتكرر باستمرار ويتلاشى الصوت ...

المراة الزوجة " بشكل هستيري .. تنتقل في ارجاء المسرح وتردد نفس الجملة """ انيخوا رحل الشاعر عند بويب ترافقها الموسيقى والايقاعات الصاخبة

وبعد مرات عديدة من تكرار الجملة .. تتقدم يائسة نحو الجمهور .. في مقدمة المسرح متوسلة ومتفائلة " انيخوا رحل الشاعر عند بويب " تسقط على المسرح

ظلام

- نهاية العرض –

الفصل الرابع

نتائج البحث

تم مقاربة قصيدة (انتظريني عند تخوم البحر) دراميا من خلال بنائها دراميا على وفق عناصر البناء الدرامي التي تتمثل بما يلي :

١- الشخصيات
٢- الحوار
٣- الصراع
٤- السرد
٥- البداية
٦- الذروة
٧- النهاية

الاستنتاجات

يستنتج الباحث من خلال مقاربة القصيدة انه

١- يمكن تحويل بعض القصائد الشعرية الى بناء درامي تتكون فيه عناصر البناء الدرامية
٢- حصول ووجود ترابط موضوعي بين القصيدة الشعرية وبين الفنون المسرحية وتقاربها .
٣- يمكن ايجا دالية تحتوي على العديد من الصيغ الفنية تكون محصلتها النهائية الحصول على مقاربات درامية للقصيدة الشعرية .
٤- من خلال تقريب قصيدة انتظريني عند تخوم البحر وغيرها نستنتج وجود تقارب ملموس بين الشعر والدراما .

الهوامش:

١- ينظر.: ناصر هاشم بدن , ((رؤية اخراجية لقصيدة : تنويمة لسرير فارغ للشاعر كاظم الحجاج)) , مجلة ابحاث البصرة , عدد ٤, سنة ٢٠١١, ص١٨.

٢ - ينظر : ابي عبد الرحمن بن احمد الفراهيدي , كتاب العين , ٢, ط١, (بيروت : منشورات مؤسسة الاعلمي للمطبوعات , ١٩٨٨) , ص١٠٥.

[٣] – ينظر: ابي الحسن احمد بن فارس بن زكريا : معجم مقاييس اللغة , تحقيق : عبد السلام محمد هـارون , ج٥, ط٢, (القاهرة : شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي واولاده بمصر, ١٩٧٢) , ص٢٧٢.

[٤] – ينظر : فؤاد افرام البستاني , منجد الطلاب , ط٦ , (بيروت : دار المشرق , ١٩٧٤) , ص٥٨٢

[٥] – ينظر : ابي بكر محمد بن الحسن بن دريد الازدي, المعجم اللغوي , ج٢ , (بيروت , دار الكتب العلمية , منشورات : محمد علي بيضون , ٢٠٠٥) , ص٢٤٠

[٦] – ينظر : الكامل في اللغة والادب للمبرد , تحقيق : عبد السلام محمد هارون , ج١, (القاهرة : منشـورات الدار المصرية للتاليف والترجمة , ١٩٦٤) , ١٠٣

[٧] – د. عبد العزيز حمودة , (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب , ١٩٩٨) , ص١٦.

[٨] – المصدر نفسه , ص٧٢.

[٩] – ينظر : المصدر نفسه , ص٧٢.

[١٠] – د.ابراهيم حمادة , معجم المصطلحات الدرامية , (القاهرة : دار الشعب , ١٩٧١) , ص ٢٥

[١١] – ينظر : مسرحيات اسخيلوس , مسرحية الفرس , ترجمة : امين سلامة , ط١ , القاهرة : مكتبة مـدبولي , ١٩٨٩), ص٢٥.

[١٢] –مجيد حميد جاسم الجبوري , الحبكة في المسرحية العربية الحديثة , (رساله الدكتوراه) , غير منشورة , (جامعة البصرة : كلية الاداب , ١٩٩٧) , ص ٧٦

[١٣] – ينظر : د: عبد العزيز حمودة , المصدر السابق , ص٤٣

[١٤] – ينظر : د. رشاد رشدي , فن كتابة المسرحية , (القاهرة : الهيئة المصرية العامـة للكتـاب , ١٩٩٨) ص١٣٣

[١٥] – ميوريل براد بروك , ابسن النرويجي (دراسة) , ترجمة : فؤاد كامل , وكامل يوسف , مراجعة : عبـد الحليم البشلاوي , (القاهرة : مكتبة الفنون الدرامي , ب ت) , ص ١٦

[١٦] – ينظر : تشيخوف مسرحية طائر البحر , ترجمة : نجيب سـرور , (القـاهرة : دار الكتـاب العربـي , ١٩٦٨)

[١٧] – الارديس نيكول , المسرحية العالمية , الجزء الرابع , ترجمة : د. شوقي السكري , (هلا للنشر والتوزيع , ٢٠٠٠), ص٢٧٣

[١٨] – حسين رامز محمد رضا , الدراما بين النظرية والتطبيق , ط١ ,) بيروت : المؤوسة العربيـة للدراسـة والنشر , ١٩٧٢) , ص ٣٥١

[١٩] – ينظر : د. رشاد رشدي , المصدر السابق , ص٤٤

[٢٠] – ينظر : حسين رامز محمد رضا , المصدر السابق , ص٢٧٣

[٢١] – مجيدحميد جاسم الجبوري , المصدر السابق , ص ٩١ .

[٢٢] – د, فائق مصطفى , ود. عبد الرضا علي , في النقد الادبـي الحـديث : منطلقـات وتطبيقـات , ط٢ , (الموصل : جامعة الموصل , وزارة التعليم والبحث العلمي , ٢٠٠٠) , ص١٤٢

[٢٣] – ينظر : ابراهيم فتحي , معجن الاصطلاحات الادبية , (تونس : المؤوسة العامة للناشـرين المتحـدين , ١٩٨٦) ص٢٦٢

[٢٤] – د. ابراهيم حمادة , المصدر نفسه , ص٢٠٧

[٢٥] – د. فايز ترحيني , الدراما ومذاهب الادب , ط١ , (بيروت / الموسسة الجامعية للنشر والتوزيع , ١٩٨٨) , ص ١٠٣

[٢٦] – ينظر : د. جميل نصيف التكريتي , قراءة وتاملات في المسرح الاغريقي , (بغـــدا : منشـــورات وزارة الثقافة والمعادن , ١٩٨٥) , ص١٠٣

[٢٧]– عواد علي , استراجية التشخيص في النص المسرحي , مجلة الاقلام , عدد ٣, ســـنة ٢٤, اذار (١٩٨٩) , ص ١١٣

[٢٨]– ينظر : ستيوارت كريفيش , صناعة المسرحية , ترجمة : عبد الله المعتصم الدباغ , (بغداد : وزارة الثقافة والاعلام , ١٩٤٦) , ص ١٨

[٢٩]– بيترز وندي , نظرية الدراما الحديثة , ترجمة: د. احمد حيـــدر , (دمشـــق : منشـــورات وزارة الثقافـــة والارشاد القومي , ١٩٧٧) , ص ١٦٦

[٣٠] – ارسطو , فن الشعر , ترجمة : عبد الرحمن بدوي , (بيروت : دار المعارف , ١٩٧٣) , ص٢٤

[٣١] – ينظر : مجيد حميد الجبوري , المصدر السابق , ص١٢٦

[٣٢] –فيليب فان تيغيم , المذاهب الادبية الكبرى , ترجمة : فريد انطونيوس , (بيروت/ منشورات عويدات , بت) , ص٦١

[٣٣] – ينظر : مجيد حميد الجبوري , المصدر السابق , ص١٢٧

[٣٤] – المصدر نفسه , ص ١٢٧

[٣٥] – المصدر نفسه , ص١٣

[٣٦] – ينظر : ارسطو , فن الشعر , ترجمة : د. شكري محمد عبياد , (القاهرة : دار الكتاب العربي للطباعـــة والنشر , ١٩٧٣) , ص ٥٨

[٣٧] – مجيد حميد الجبوري , المصدر السابق , ص٦٥

[٣٨] – د. فائق مصطفى , ود. عبد الرضا علي و في النقد الادبي الحديث , المصدر السابق , ص١٤٢

[٣٩] – ينظر :ستيوارت كريفش , المصدر السابق , ص ١٢٢

[٤٠] – ينظر : وليم شكسبير , مسرحية هاملت , ترجمة :, جبرا ا برهيم جبـــرا, ط ٥, (بيـــروت : المؤسســـة العربيه للدراسات والنشر, ١٩٧٩

[٤١] – ملتون ماركس , المسرحي : كيف ندرسها ونتذوقها , ترجمة : فريد مـــدور , (بيـــروت : نيـــوورك , مشروع النشر المشترك , مؤسسة فرانكلين للطباعه والنشر , ١٩٦٥) , ص٦٣

[٤٢]– د. فائق مصطفى ود. عبد الرضا علي , المصدر السابق , ص١٤٣

*بدر شاكر السياب ولد في البصرة عام ١٩٢٦ م يعتبر رائد الشعر الحر , له عدة دواوين منها اساطير, قيثارة الريح , ازهار ذابلة , بواكير , ... توفي عام ١٩٦٤ م في الكويت .

[٤٣] – فؤاد افرام البستاني , المصدر السابق , ص ٧٧٨.

** مص : اي المصدر

[٤٤] – المصدر نفسه , ص ٢٣٦

*** نهر صغير في قرية جيكور التي ولد فيها السياب.

المصادر والمراجع

اولا : الكتب

١– ارسطو , فن الشعر , ترجمة : عبد الرحمن بدوي , بيروت , دار المعارف , ١٩٧٣ .

٢- بروك (ميوريل براد) , ابسن النرويجي , دراسة , ترجمة : فؤادكامل وكامل يوسف , مراجعة : عبد الحميد البشلاوي , القاهرة , مكتبة الفنون الدرامية , ب ت
٣- ترحيني (د. فايز) , الدراما ومذاهب الادب , ط١ , بيروت , المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع , ,١٩٨٨
٤- التكريتي (د. جميل نصيف) , قراءة وتاملات في المسرح الاغريقي , بغداد , منشورات وزارة الثقافة والاعلام , ,١٩٨٥
٥- تيغيم (فيليب فان) , المذاهب الادبية الكبرى , ترجمة : فريد انطونيس , بيروت , منشورات عويدات , بت .
٦- حمودة (د. عبد العزيز) , البناء الدرامي , القاهرة , الهيئة المصرية العامة للكتاب , ١٩٨٨ .
٧- رشدي (د. رشاد) , فن كتابة المسرحية , القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب , ١٩٩٨ .
٨- رضا (د. حسين رامز محمد (, الدراما بين النظرية والتطبيق , ط١ , بيروت المؤسسة العربية للدراسات والنشر , ١٩٧٢
٩- كريفش (ستيوارت) , صناعة المسرحية , ترجمة : عبد الله المعتصم الدباغ , بغداد , وزارة الثقافة والاعلام , ١٩٨٦ .
١٠- مصطفى (د. فائق) , و علي (د. عبد الرضا) , في النقد الادبي الحديث , منطلقات وتطبيقات , ط٢ , الموصل , جامعة الموصل , وزارة التعليم العالي والبحث العلمي , ,٢٠٠٠
١١- نيكول (الادريس) , المسرحية العالمية , ج٤ , ترجمة : د. شوقي السكري , هلا للنشر والتوزيع , ,٢٠٠٠
١٢- وندي (بيترز) , نظرية الدراما الحديثة , ترجمة : د. احمد حيدر , دمشق , منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي , ١٩٧٧.

ثانيا : المجلات

١- بدن (ناصر هاشم) , رؤية اخراجية لقصيدة , تنويم لسرير فارغ للشاعر كاظم الحجاج , مجلة ابحاث البصرة , عدد٤ , ,٢٠١١
٢-علي (عواد), استراتيجية في النص المسرحي , مجلة الاقلام , عدد٣, سنة ٢٤, اذار , ١٩٨٩.

ثالثا : المعاجم والقواميس

١- ابن منظور (ابي الفضل) , لسان العرب , ط١ , بيروت , دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع , ,١٩٩٠
٢- الازدي (ابي بكر محمد بن الحسن بن دريد) , المعجم اللغوي , ج٢ , بيروت , دار الكتب العلمية , منشورات محمد علي بيضون , ٢٠٠٥ .
٣- البستاني (فؤاد افرام), منجد الطلاب , ط٦, بيروت ,دار المشرق , ١٩٧٤ .
٤- بن زكريا (ابي الحسن احمد بن فارس) , معجم مقاييس اللغة , ج٥ , ط٢ , القاهرة , شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي واولاده بمصر , ١٩٧٢ .
٥- حمادة (ابراهيم) , معجم المصطلحات الدرامية , القاهرة , دار الشعب , ,١٩٧١
٦- فتحي (ابراهيم) , معجم المصطلحات الادبية , تونس , المؤسسة العامة للناشرين المتحدين , ١٩٨٦ .
٧- الفراهيدي (ابي عبد الرحمن الخليل بن احمد) , كتاب العين , ج٢ , ط١ , بيروت , منشورات مؤسسة الاعلمي للمطبوعات , ,١٩٨٨
٨- المبرد(الكامل في اللغة والادب) , ج١ , القاهرة , منشورات محمد علي بيضون , ٢٠

رابعا : الرسائل والاطاريح

١- الجبوري (مجيد حميد جاسم) , الحبكة في المسرحية العربية الحديثة , اطروحة دكتوراه " غير منشورة " , جامعة البصرة , كلية الاداب , ١٩٩٧ .

خامسا : المسرحيات

١ – اسخيلوس , مسرحية الفرس , ترجمة : امين سلامة , ط١ , القاهرة , مكتبة مدبولي , ١٩٨٩,
٢- تشيخوف , مسرحية طائر البحر , ترجمة : نجيب سرور , القاهرة , دار الكتاب العربي , ١٩٦٨,
٣- شكسبير (وليم) , مسرحية هاملت , جبرا ابراهيم جبرا , ط٥, بيروت , المؤسسة العربية للدراسات والنشر, ١٩٧٩