تجليَّات الصراع الدرامي في مشهدي الافتتاح والخاتمة في المسرحية النثرية اليمنية

د. عبد القوي علي صالح العفيري[1]

د. محمد بن ظافر بن علي القحطاني[2]

https://aif-doi.org/AJHSS/106503

1) أستاذ الأدب الحديث ونقده المساعد

قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة الملك خالد بأبها- المملكة العربية السعودية

جامعة ذمار- الجمهورية اليمنية.

البريد الإلكتروني: alafere@gmail.com

2) أستاذ الأدب العربي الحديث المشارك

قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة الملك خالد بأبها- المملكة العربية السعودية .

البريد الإلكتروني: Mdali@kku.edu.sa

الملخص:

يُعدُّ مشهد الافتتاح والخاتمة أحد مفاصل النص المسرحي الذي تتجلى من خلاله خيوط الصراع وملامحه.

إذ يهدف هذا البحث للكشف عن تجليَّات الصراع الدرامي في المسرحية النثرية اليمنية (نماذج مختارة) لتفحُّص طبيعته ودلالاته في مشهدي الافتتاح والخاتمة ، وللوقوف عند دراسة تلك الظاهرة اقتضت الدراسة أن تتكون من مبحثين،الأول: تجليات الصراع في مشهد الافتتاح، والثاني: تجليات الصراع في مشهد الخاتمة وصولا إلى الخاتمة والنتائج التي خلص إليها.

وعن الإطار المنهجي.. فستتخذ الدراسة من معطيات الدراسات النصية والسيميائية بما أنتجته من أدوات وآليات للكشف عن تجليات الصراع ودلالاته طريقا لها، مع الإفادة من النظريات والرؤى التي قيلت في المسرح.

الكلمات المفتاحية :

الصراع الدرامي، المسرحية النثرية، الافتتاح، الخاتمة.

ISSN : 2410-1818

Abstract

One of the points in the theatrical text where the strands of the conflict and its characteristics are made clear is the scene of the opening and the end.

For the purpose of investigating into the conflict's nature and implications in the opening and conclusion scenes of the Yemeni prose play (selected models) and to learn more about this phenomenon, it was necessary for the study to be dichotomous into two sections, the first of which delved into conflict manifestations in the opening scene and the second of which scrutinized the conflict manifestations in conclusion scene up to the conclusion and the reached definite findings .

Key words :

Dramatic conflict, theatrical prose, opening, conclusion.

المقدمة:

يُعدُّ الصراع الدرامي أحد العناصر البنائية في النص المسرحي (النثري) الذي تتجلى خيوطه في مشهدي الافتتاح والخاتمة، لأن مشهد الافتتاح أو الاستهلال يحدد طابع الصراع العام ويمهد لأطرافه المتصارعة وأحداثه وفضاءاته المكانية والزمانية، فيما تُعدُّ الخاتمة"المحصلة الطبيعية والمنطقية لكل التفاعلات الجارية بين عناصره منذ البداية"[(i)] وفق تلك الإشارة يمكن القول : أن النص المسرحي النثري في اليمن قد أدرك مقومات بنائه فلم يعد مجرد نشاط تكون مرجعيته الاقتباس والترجمة كما هو حال البدايات، بل أصبح مدركا لمتطلبات الصياغة فنيا، بما في ذلك توظيفه لعنصر الصراع حين يكون تقنية درامية يتشكل منها النص وتتجلى صوره على خارطة النص بما فيها مشهدي الافتتاح والخاتمة وهو ما يحتم على الباحثين الوقوف على أعمال بعض الكتاب اليمنيين الذين امتازت بعض مسرحياتهم النثرية بخصوصية في الصياغة، كأعمال بعض الكتاب ومنهم :علي أحمد باكثير ومحمد الشريف و عبد الكافي محمد سعيد وعبد المجيد القاضي وحسين سالم باصديق.

من هذا المنطلق تتجلى مشكلة الدراسة المتمثلة بعدد من التساؤلات منها:

كيف تَجلَّى الصراع في مشهدي الافتتاح والخاتمة في المسرحية النثرية في اليمن ؟ هل ثمة مذهب أدبي معين انتهجه الكاتب اليمني في توظيف الصراع في مشهدي الافتتاح والخاتمة كأن يكون وفق القاعدة الأرسطية التي تُعدُّ المقدمة والحل نقطتا ارتكاز الصراع، أم أن هناك خروجا عنها وفق ما يعرف بالتطور في صياغة النص المسرحي؟ كيف تجلَّت خاتمة النص المسرحي وفق خط الصراع الدرامي وتجلياته ؟

ISSN : 2410-1818

إذ تأتي أهمية هذه الدراسة للإجابة عن تلك التساؤلات من خلال الوقوف عند تجليات الصراع وتسليط الضوء عليه باعتباره من الظواهر البارزة في مشهدي الافتتاح والخاتمة في النص المسرحي النثري، وهوما يلبي حاجة المكتبة العربية لمثل تلك الدراسات، فضلا عن حاجة المهتمين بالمسرح تأليفا وإخراجا.

أما الدراسات السابقة، فهناك دراسات تناولت مشهدي الافتتاح والخاتمة في مدونات مختلفة ومنفصلة لعل أبرزها"المشهد الافتتاحي في مسرح صلاح عبدالصبور الشعري "للباحثة مياسة علي زيدان[ii]وأخرى بعنوان"إشكالية الخاتمة في مسرح توفيق الحكيم"للباحث خليفة علي محمد السيد[iii] وقد نجد من تناولها في ميادين أخرى كالرواية والقصة القصيرة وربما القصيدة الشعرية.

وجميع تلك الدراسات قد تختلف عما نروم إليه في دراستنا، كون المدونات التي ستعتمد عليها الدراسة لم تنل حقها في الدرس والتحليل ، ففي حدود علم الباحِثَين، أن ما كُتِب عن المسرحية النثرية في اليمن ضئيل جدا، فضلا عن غياب الظاهرة التي اخترناها لتكون عنوانا للدراسة.

ولدراسة تلك الظاهرة (تجليَّات الصراع الدرامي في مشهدي الافتتاح والخاتمة) اقتضت الدراسة أن تتكون من مبحثين هما :(تجليَّات الصراع في مشهد الافتتاح، تجليَّات الصراع الدرامي في مشهد الختام) كما اشتملت(الدراسة) على مقدمة، وتمهيد للموضوع، وصولا إلى الخاتمة والنتائج.

وعن الإطار المنهجي.. فستتخذ الدراسة من معطيات الدراسات النصية والسيميائية بما أنتجته من أدوات وآليات للكشف عن تجليَّات الصراع ودلالاته طريقا لها، مع الإفادة من النظريات والرؤى التي قيلت في المسرح.

التمهيد:

يكاد الصراع بمفهومه اللغوي يقترب من صوره التي تحدث في الحياة على اعتبار أنه منتج ينتجه الأفراد كما في الواقع، والإنسان هو المسؤول عنه دائماً.

إلا أنه في ميدان الأدب يختلف. وذلك لاتساع معانيه ودلالاته لأننا نرى أن له خصائص في العمل الأدبي تضعه في مستوى مميز عن الصراع الحياتي فهو يخضع لقوانين وعلاقات تحكمها الصياغة النصية في العمل الأدبي، فهو أحد التقنيات التي اكتشفها الشعر منذ أقدم العصور[iv] فصار أحد المكونات لأي عمل شعري يتسم بالدرامية[v]. بل لقد توالت الاجتهادات في علاقة الصراع بالتجربة الأدبية برمتها- خصوصاً في ميدان علم النفس – حين رأى فرويد، أن الصراع هو منشأ عملية الإبداع. فالقوى الدافعة للفنان هي نفس الصراعات التي تدفع أشخاصاً إلى العصاب [vi] وهي رؤية تضعنا أمام الدراسات التي

ISSN : 2410-1818

نظرت إلى النص الشعري من تلك الزاوية كدراسة أحد الباحثين التي تحمل عنوان (أنا والآخر في شعر أبي العلاء المعري. ديوان سقط الزند أنموذجاً) [vii] ودراسة لباحث آخر في معرض حديثه عن ولادة نص الحداثة الشعري[viii] وسواها من الدراسات التي جنحت إلى ميدان علم النفس بشكل أو بآخر لذلك يمكن القول: أن أي سجية من المحبة, الحساسية, الشعور المرهف كبح العواطف.... الخ يمكن أن تكون تربة ينبت منها صراع ما.[ix] تماشياً مع ما أشارت إليه تلك الدراسات.

وحتى لا توقعنا السطور السابقة في سياق ما ألمحنا له آنفًا(أي حين تتجه نحو دارسة الصراع في الفنون الأدبية الأخرى كالشعر) نودُّ الإشارة إلى أن الصراع في المسرحية له خصوصيته الفنية والموضوعية فهو يمثل حيويتها ونبضها, كما يعد من"أسرارها وقوة تأثيرها"[x].وأهم مقومات بنائها حتى قيل ان المسرحية هي"الصراع"[xi] فهو صانعها وشرطها الأساسي، لذلك قرر رمارك سوان، أنه لم يقرأ ولم يرى مسرحية ذات قيمة فنية؛ لم يكن الصراع ركنها الركين وأساسها الأول.[xii]

ولما كان الصراع أهم أعمدة البناء المسرحي الذي ترتكز عليه بقية عناصر البناء الأخرى؛عُرِّف بأنه "التصادم بين الشخصيات أو النزعات الذي يؤدي إلى الحدث في المسرحية أو القصة"[xiii] مما يؤكد القاعدة التي فاه بها الناقد الفرنسي (برونتيير) من أن المسرحية تبنى على الصراع [xiv]، لذا عرفت بأنها"تجربة إنسانية تسوغها اللغة على نحو يخلق مواقف فنية تتخذ أشكالاً تفصح بالحوار عن الصراع"[xv].

ويبدو أن تلك الأهمية متجلّية في الدراسات الأدبية والنقدية منذ أرسطو وحتى الآن, في تناولها للصراع. فحينما قرر أرسطو أن العقدة هي أهم عناصر المسرحية؛ كان يبنى ملاحظاته على ما لعنصر الصراع من أهمية حين يدفع بالأحداث إلى التأزم [xvi] ولم يتوقف أرسطو عند هذا الحد بإفصاحه عن وظيفته في العمل المسرحي, بل تتبع خيوط الصراع بتأمل عدد من المسرحيات لكتّاب عصره, فقد عد مسرحية (أوديب ملكا) لسوفوكليس أروع ما أنتجته العبقرية من مسرحيات [xvii] ويُعّلل ذلك عنده لإحكام الصراع فيها، كما أن فصول المسرحية أو تقسيماتها جاءت على ضوء الصراع فقد قيل ان الفصل الأول يمهد للصراع والثاني يمثل حركة النهوض المسرحي وفيه يستمر الصراع، والثالث يميل ميزان القوى لصالح الطرف الأقوى بسبب قوى جديدة دخلت الصراع، والرابع يمثل حركة الهبوط وهو خاص بنهاية الصراع [xviii].

فيما جاءت بعض الإشارات الأخرى عن الصراع من زاوية نتائجه أو النهاية التي ينتهي بها, مما أوجد تقسيمات نوعية للمسرحية وهو ما عرف بـ (المأساة والملهاة) حيث يقوم هذا التقسيم على رؤية أشبه بالقاعدة، مفادها ؟!"إذا انتهى التنازع أو الصراع بالموت على نحو ما نري في الأعمال

ISSN : 2410-1818

الكلاسيكية, قلت أنها مأساة (أي تراجيديا) وإذا انتهى بالتصالح قلت أنها ملهاة"[xix] وهي رؤية لا تعني التسليم بها, نظراً للتجديد الذي طرأ على المسرحية برمتها، ولأنها تركز على نمط محدد من الصراع (الصراع الخارجي).

وثمة تطور ملحوظ للصراع الدرامي فمع ظهور الدراما الحديثة ونشوء المسرحية النثرية ، تجلى لون من الصراع، فلم يعد ذلك الصراع الذي يقتصر على إبراز قوى اجتماعية قاهرة وأخرى مقهورة كما أصبح الطرف المقهور يقاوم الإيهام بواقع مصطنع ويتجه إلى خلق وعي حقيقي لعالم قابل للتغيير.[xx] بل أصبح يصور أمزجة متضادة وغير معقولة، كما أنه لا يسير في اتجاه معين ولا يتطور بتطور القضية المنطقية وهو ما يؤكد النظرة الفوضوية للحياة التي آمن بها أصحاب هذا المذهب[xxi] غير أن الملاحظ أن أشكال الصراع – المشار إليها – تبدو متداخلة في كل المذاهب, إذا يندر أن نجد مسرحية تعتمد بشكل كلي على نمط محدد من الصراع – ذلك أن المسرحية التي لها سمات الصراع الكلاسيكي يمكن أن تحمل خصائص الصراع الرومانسي والواقعي والطبيعي... الخ. وقد نبه مارتن إسلن إلى ذلك بحيث نكون على حذر في استخدام عبارات أو مصطلحات مثل (كلاسيكي – رومانسي- برختي – عبثي...) لأنها مصطلحات وجدت لهدف معين تكمن قدرتها على نقل انطباعات عامة, ولا تدل على مفاهيم محددة صلبة [xxii] ويفسر ذلك لتعدد الرؤى تجاه مشاكل الحياة, وهو ما ألقى بظلاله على تنوع الصراع وتداخله ونتيجة لذلك عرف ما يسمى بالصراع المختلط.

ونظن أن"سارتر"قد أدرك صدى هذا التصور حين قال :"لا شك في أن المشكلة الحقيقية ليست مشكلة البناء أو حتى الموضوع في المسرحية"بل مشكلة التكنيك الخاص بهذا المسرح".[xxiii]

فلو تأملنا مصطلح"التكنيك"الوارد في هذا السياق؛ لكنا بإزاء دعوة صريحة إلى صياغة تجارب مسرحية راقية تتمثل ما يصطرع داخل النفس البشرية وخارجها من نوازع ورؤى وأفكار وفق رؤية فنية يمكن أن نطلق عليها بالتقنيات التي تعني الطريقة أو أسلوب الأداء الذي يتفاعل معه الفنان في عمله بحيث يطوع مفرداته المكونة له لتكون وسيطاً تعبيرياً مترجماً للمشاعر والأحاسيس مما يؤدي إلى تحقيق المضامين الفلسفية الكامنة وراء العمل الفني وتجسيده.[xxiv]

إننا حين نعد الصراع تقنية في المسرحية النثرية- وإن كان ذلك من اكتشافات الشعر منذ أقدم عصوره،[xxv] - فإننا نقصد بذلك المصطلح (**التقنية**)[xxvi] الخبرة الماهرة المدربة في التأليف المسرحي أو ما يمكن تسميته بحرفية الكتابة المسرحية (الاحتراف).

وكي لا تكون رؤيتنا تجاه تجليات الصراع مقيدة إن هي تجاهلت البنية الكلية للنص، فإننا نؤمن بمعطيات النقد الحديث حين"أصبحت العملية النقدية معنية بدراسة الأدب من داخله والاهتمام

ISSN : 2410-1818

بنظم تشكله وخصائص صياغته باعتبارها ملتحمة بالمضمون متلبسة به مشكلة وإياه في وحدة لا انفصام لها"[xxvii] فتقنية الصراع لا يمكن أن تتجلى دون النظر إلى ما عرف في الدراسات النصية بهوامش النص أو العتبات النصية كما يسميها جيرار حينيت بما فيها المقدمة والخاتمة.[xxviii] وهو المنطلق الذي أشارت إليه بعض الدراسات في تفاعل أنظمة العلامات[xxix] في المسرح وأكدته مدرسة براغ من خلال المبدأ الشهير الذي صاغته"كل ما على المسرح علامة"[xxx].

وهنا ندرك أن علاقة القارئ بالنص تكمن في تأمله بكل ما علق به من خصائص أسلوبية ذات صلة بعنصر الصراع، وعليه رأي بعض النقاد أن (الفصول والمشاهد في المسرحية تخضع خضوعاً شديداً لمقتضيات العقدة)[xxxi] الناتجة بفعل الصراع بما فيها التقديمة الدرامية..والحل[xxxii] وهو ما سنتناوله في السطور اللاحقة من خلال النماذج المختارة (المسرحية النثرية اليمنية) .

المبحث الأول : تجليَّات الصراع في مشهد الافتتاح (المقدمة):

يُعد مشهد الافتتاح أو ما عرف بالمقدمة أو الاستهلال، من المصطلحات التي انشغل بها الباحثون منذ القدم، فقد أخبرتنا الكتب القديمة عن ماهيته ووظائفه وأهدافه، ففي كتاب الإيضاح للقزويني إشارة لتحديد نوعية الافتتاح وأهدافه[xxxiii] وفي مقدمة الكوميديا الإلهية يقول دانتي"إذا أراد المرء أن يكتب مقدمة لجزء من عمل له، عليه أن يعطي فكرة عامة عن العمل كله"[xxxiv].

ويستعيد أحد الباحثين المنطلقات السابقة ذاتها مأخوذة عن دبيلو- دوسن ليؤكد أنها"تحديد الوضع الذي ينمو فيه الفعل بأكمله وتعي الاهتمامات الرئيسية في المسرحية بتركيز انتباهنا"[xxxv].

على هذا النحو، قيل عن المسرحية من زاوية عنصر الصراع، أنها لابد أن تبدأ بموقف يتضمن صراعاً ما بين بعض القوى.[xxxvi] وهي إشارة تشكل في مداها خيوطاً أولية تمد المتلقي بمعلومات عن الصراع مما يسهل عليه "ربط الخيوط والأحداث التي ستنسج بعد"[xxxvii] فضلاً عن استشراف الرؤية التي يمكن أن يسير عليها من خلال تقديم الخلفية العامة له (أي للصراع). ويعلل ذلك بوصفه (مشهد الافتتاح) أحد مراكز النص الإستراتيجية لأنه يفتح السبيل لما يتلو.[xxxviii]

واستناداً إلى ذلك فلابد من البداية الجيدة للمسرحية، ولابد من إشعار المتلقي بوجود أزمة في صورة سؤال أو تعليق يتضمن الصراع الذي يتركز في حدث المسرحية الرئيسي[xxxix]

ومن تأمل المشاهد الافتتاحية للأعمال المسرحية في اليمن؛ يتبين للمتلقي، أن الطابع العام لها بدا متنوعاً، فهناك استهلال رئيسي يحدد طابع الصراع العام ويمهد لأطرافه المتصارعة وأحداثه وفضاءاته المكانية والزمانية، وهناك استهلال جزئي يتعلق بأحد فصول الصراع أو مشهد من مشاهده

ISSN : 2410-1818

الداخلية، ومن جهة أخرى ثمة تباين من حيث حجم الاستهلال، طوله وقصره، فهناك بعض الأعمال يكون الاستهلال فيها طويلاً كأن يشغل صفحة أو أكثر، وبعضها لا يتجاوز السطرين أو الثلاثة.

ولتتضح الرؤية، لنا أن نقف عند مشهد الافتتاح في مسرحية (التحدي) لمحمد الشرفي لنقرأ الآتي:

جميلة (ليته ينشغل عني، ليتني لا أراه، أي محنة وقعت فيها؟ أين أنت يا أبي ؟ لماذا و ضعتني في هذا المنزل وسافرت؟ ألا تدري من أصبح عمي، أخوك ؟ تعال، وانظر، أصبحت في ظله كالعصفورة في قبضة طفل شقي، يعذبني بكلامه الجارح وأوامره غير المعقولة، يطلب مني مالا أستطيع الموافقة عليه، أن أحتجب وألبس السواد، أو أقطع دراستي الجامعية وألزم المنزل...

توسلت بالجميع لإقناعه بالعدول عن آرائه المجحفة بحياتي ومستقبلي إلا أنه مصر على ممارسة ضغوطه وتهديداته حتى أنفذ ما يريد (.....) ويقول أحياناً أخاف على وجهك أن تحرقه الشمس، أخاف أن تشوهه أعين الناس. يا إلهي كم أفكر في الانتحار، كم استعذب الموت، كم فكرت في الهرب، لكن من أجلك يا أبت وسمعة الأهل والأسرة كلها أتراجع...الخ.[xl]

اللّافت في هذا المشهد الافتتاحي، أن لغته المستخدمة تحدد النبرة العامة للصراع وتبث الروح التي سيستقبل بها (المتلقي) الصراع الذي تضمنته المسرحية "أي أنه جاء ملخصاً للنص برمته متخذاً من المونولوج الوارد على لسان بطلة النص (جميلة) النواة الأساسية التي سرعان ما تتكشف وتتجلى في مشاهد الصراع المكشوفة اللاحقة.

فالمفاصل الأساسية الواردة في هذا الاستهلال تنبئ بالآتي:

1- تدل صيغة المشهد الا فتتاحي (يطلب مني ما لا أستطيع الموافقة عليه، أن أحتجب، وأقطع دراستي، وألزم المنزل) عن تصادم مرتقب تكون دوافعه استجابتين متناقضتين الأولى تستجيب لمطالب التقاليد المجتمعية، والثانية تستجيب لمطالب الروح وهو ما انعكس في مشهد الصراع المكشوف داخل النص بدلالة الرفض الوارد على لسان بطلة النص (سأخرج أيها الوحش وأواصل دراستي ولا أخاف من أحد)[xli].

2- الطرف اللاحق في الصراع (جميل) كذات تهدف إلى تحقيق المصالحة بدلالة (توسلت بالجميع لإقناعه بالعدول عن آرائه.. إلا أنه مصر على ممارسة ضغوطه وتهديداته) وهو ما تجلى عبر مشهد العرض والرفض (أن تعلم المرأة مثل عملها، ترف وانفلات، وخروج عن التقاليد)[xlii].

ISSN : 2410-1818

3- النتيجة التي أدى لها الصراع. أو الحدث الذي أدى إليه بدلالة (أخاف على وجهك أن تحرقه الشمس، أخاف أن تشوهه أعين الناس) وهذا التشوه هو ما انعكس فعلاً في مجرى الصراع عبر حدث تشويه وجه بطلة النص[xliii].

4- حال الرضوخ والاستسلام المتسربة من عبارة (فكرت في الهرب.. لكن من أجلك يا أبي وسمعة الأهل والأسرة كلها أتراجع) وهو ما أكدته مشاهد القنوط واليأس اللذان ظللّا بطلة النص[xliv] فضلاً عن الخاتمة التي أفصحت بمعان الهزيمة والانكسار (ليس في وسعنا أن نغير أو نبدل هذه الحياة)[xlv].

وفي ضوء ذلك نقول :أن الاستهلال في النص المشار إليه، بما يحمل من إشارات مبثوثة في نسيجه أسهمت بإطلاع القارئ على خط الصراع بدءًا بفكرته ودوافعه وانتهاءً بالتعريف بملامح أطرافه والنتيجة التي خلص إليها، وهو ما ينطبق مع إشارة (مارتن إسلن "أن شكل اللغة في المشهد الافتتاحي لمسرحية ما، يحدد النبرة العامة أو يبث الروح التي سيستقبل..المتلقي بها المسرحية كلها.[xlvi]

وهذا يعد في تصور الدراسة من الاستهلالات العامة [xlvii] التي لخّصت الصراع من حيث الفكرة والموضوع والدوافع إلى النتيجة التي طالعتنا بها خاتمة النص وهذا يعني أن البداية ترتبط عضوياً بما يليها فكان الصراع بعدها نتيجة لما وقع فيها[xlviii].

وبما أن هذا الاستهلال المشار إليه من الاستهلالات التي تكاد تكون طويلة إلى حد ما، حين شغل صفحتين من فضاء النص، فهناك استهلالات مماثلة له كما في أعمال باكثير ومنها (فاوست الجديد)[xlix] غير أنها لا تعد ظاهرة في كل الأعمال المسرحية اليمنية، فثمة استهلالات تقوم بتلك الوظيفة العامة، رغم حجمها القصير كأن تكون سطرا واحدا أو سطرين وقد ترد أحياناً في جملة واحدة، أو ترد على شكل أغنية شعبية ومن ذلك نقرأ الفاتحة النصية لمسرحية (أوزيريس) لباكثير حين طالعتنا بأغنية واردة على لسان (تانت) كقولها:

يبحثون جاهدين في حمى أوزيريس
عن شقي أو حزين في حمى أوزيريس
قل لهم : لن تجدوه في حمى أوزيريس
أنهم قد فقدوه في حمى أوزيريس
الشقي قد جلا في حمى أوزيريس
والحزين قد سلا في حمى أوزيريس[l]

ISSN : 2410-1818

فمثل هذه الاستهلالة، تدفع المتلقي لاستحضار ما عرف بالمدخل أو لبارودوس الذي يأتي بعد المقدمة[li] في المأساة الإغريقية فيضمن فيها المؤلف الخيوط الأولية للصراع، وهي الرؤية ذاتها التي تجلّت في هذه الاستهلالة للكاتب علي أحمد با كثير، مما يجعلنا نفضي بحكم نقدي إزاء ذلك، مفاده أن استهلالات باكثير، تتخذ نهجاً كلاسيكياً محضاً، وإن كان ثمة مفارقات تبعدها عن المطابقة الكلية، وما ينبغي تأمله هو لماذا هذا الاستهلال دون سواه؟.

هذا الاستهلال وإن تجلّى كلاسيكياً؛ فإنه يتسق مع معطيات السياق النصي للصراع، خصوصاً أن الصراع داخل النص ذات منحى أسطوري بين الخير بمثله العليا والشر بمثله السيئة.

وحين نعد هذه الاستهلالة كتقنية في منظور الدراسة، فلأنها على مستوى الصياغة أعفت الكاتب عن الاستهلالة المطولة التي قد تتسع لعدد من الصفحات لأنها أغلقت باب المشاهد الافتتاحية ذات الطابع الحركي والحواري، فكانت بحسب تعبير- أحد الباحثين - أشبه بالقرعات القوية على خشبة المسرح قبل رفع الستارة.[lii] أما على مستوى الإيحاء الدلالي، فإنها تُكشف عن خَطّي الصراع المتناقضين (الخير والشر) وشخصياته، لأن الأغنية الشعبية تقوم بوظيفة درامية[liii] إذ تكشف عن طبيعة الشخصية التي وظفت في سياقها.

فالملاحظ أن بطل النص أوزيريس، شكل حضوراً متسعاً في سياق الأغنية إذ يرد متكرراً في كل منها، مما يبوح بمسار الصراع واتجاهه وهي إشارة لاستهداف قيم الخير المتمثلة بشخصية (أوزيريس) وهو ما أكدته مشاهد النص اللاحقة، والأهم من ذلك هو أن الاستهلال بالأغنية الشعبية تكرر في سياق النص، مما يحفز المتلقي لتقصّي إيحاءات التكرار وتقنياته.

الملاحظ أنه في البدء طالعنا وفق نسق سداسي، كان مفتتحها وخاتمتها الإشارة إلى طرفي الصراع بملامحهما المتباينة (الخير والشر) (يبحثون جاهدين عن حمى أوزيريس / والحزين قد جلا في حمى أوزيريس) فيما يرد في في سياق آخر وفق نسق خماسي، وهي أهم تقنية يمكن رصدها في مسار هذا الاستهلال، إذ لم نجد للبيت السادس الذي طالعنا في البدء (والحزين قد جلا في حمى أوزيريس) حضوراً في هذا التكرار الوارد في سياق عودة الخادمة (تانت) إلى حالتها الأولى[liv]. بل كان خاتمة هذا النسق هو الإشارة إلى تجلي الذات المتلبسة بالشر التي كنيّ عنها بالشقي(والشقي قد جلا في حمى أوزيريس) ومثل هذا الحذف لا يعني الإيجاز أو الاختصار، بل أنه خضع لتكنيك فني يتعلق بالصراع الذي يتضمنه النص، فعلى مستوى السطح فالأغنية حين تجلت بنيتها المكتملة في مشهد الافتتاح لم تقتصر بإيحاءاتها الدال على الصراع داخل النص فحسب، بل أبانت إلى جانب ذلك حالة الذات المترنَّمة بتلك الأغنية، وما تحمل من ملامح الطرب والنشوة بدلالة تلاشي الحزن وتجلّي الانتشاء والفرح (والحزين قد سلا في حمى أوزيريس) وهو ما يتفق مع بعض الرؤى في فلسفتها الجمالية للتكرار

ISSN : 2410-1818

أنه يقوم على دوافع نفسية تبوح بمعنى شعوري، فضلاً عن تحقيق النغمية التي تغني المعنى.[lv] أما حين تجلّت في مشهد التكرار بصيغتها الناقصة، فإن ذلك يكشف عن قدرة الكاتب في التعاطي مع هيكلة النص، وذلك لأن الحذف جاء عن طريق المواقف المفاجئة التي لحقت تلك الاستهلالة[lvi] ، فكان لدخول شخصية (آمو) المفاجئ، على الذات المترنّمة، مبرراً فنياً قوياً لهذا الحذف.لا لأنه يلبي حالات النفس التي يمكن ترجمتها بعبارة (قطع حبال الأفكار) فحسب ، بل أن له إيحاء دلالي للصراع وكأن التوقف عند المقطع الخامس للأغنية (والشقي قد جلا في حمى أوزيريس) يوحي بلحظات الصراع المرتقبة وهو ما أفصح عنه خط الصراع داخل النص.

ومن الاستهلالات التي نلحظ، أنها تقوم بمد المتلقي بفكرة الصراع ومساره الكلي، ما نجده في مسرحية (ولليمن حكاية أخرى) لمحمد الشرفي، وكما نتمثل في الآتي :

رجل1 : كبش بلدي طيب يا حاج ناصر

الحاج ناصر: وصغير..كم أقطع... لك رطلين ؟رطل؟

رجل1 : حسب العادة..رطل..لكن أما ولدك عامر فقد أصبح من وجهاء القرية.[lvii]

فرغم سطحية الاستهلال وبساطته، نلحظ أن عبارة (ولكن أما ولدك عامر فقد أصبح من وجهاء القرية) تحمل موضوع الصراع بتفاصيله وكأنها قد أسهمت بإبراز صورة الصراع الذي يستند إلى عوامل مهنية؛ فكان لآليات الملامح الخارجية المستوحاة من سياق العبارة السابقة (أصبح من وجهاء القرية) دور في تشكيل بنية الصراع ودوافعه، وهو ما منح النص درامية أسهمت بتفجير صراع ذي طابع مهني يستند إلى ما يُعرف اجتماعيا بالتقسيم الطبقي، وهذا يدخل في سياق الاستهلالات القصيرة، التي تندرج في سياق الإشارة الكلية للصراع.

ولنا وقفة مع بعض الاستهلالات، التي تتعالق مع مشاهد جزئية للصراع، ومنها نقرأ :

فاوست: لا فائدة لا جدوى، لا أمل عبث في عبث (...) هل أشنق نفسي؟ هل أشرب السم؟ هل أرمي بنفسي من شاهق؟ هل أغرق نفسي في النهر؟ هل أغمد الخنجر في صدري؟ هل أتكئ عل سيف لينفذ من بطني إلى ظهري؟ كل هذه السبل تؤدي إلى الغرض. ولكن أيها أليق وأيسر علي..آه أليس من نكد الدنيا على أحدنا إذا ما ضاق بالحياة أن يكون عليه هو أن يختار كيف يموت.[lviii]

ثمة تنبؤات يمكن اقتناصها من بنية الافتتاح السابقة، إذ يتراءى للمتلقي من خلالها أن ثمة إسدال مرتقب لصراع بطل النص (فاوست) وذلك نتيجة الصراع الداخلي المتأزم الذي استهل به الكاتب نصه، وأن الصراع في فضاء النص سيتركز حول نقطة معينة وهي صراع العواطف تجاه اختيار وسيلة الانتحار، والتي عندها يشارف النص على الانتهاء، هذه هي الرؤية العامة التي يمكن أن نخرج بها إذا

ISSN : 2410-1818

نظرنا لهذا الاستهلال من زاوية الاستهلالات السابقة التي أثبت التحليل أنها تحمل إشارات دالة على مجرى الصراع بصيغته الكلية.

غير أن القراءة المتكررة للنص تظهر خلاف ذلك، وذلك من منطق أن مثل هذا الاستهلال لم يبرز أحداث الصراع الكلية بل أحداث الصراع الجزئية، فما وصل إليه بطل النص فاوست بفعل الصراع الداخلي الذي استبد به، قد تجلى في المشاهد الجزئية اللاحقة حين وقع خياره على وسيلة السم بدلالة العبارة (يأخذ قارورة السم) ها أنذا قد اخترت.. أيتها الحياة..هذا فراق بيني وبينك..)[lix] فيما تظهر المشاهد الأخرى، بتحول آخر، لصراع البطل، إذ يظهر في مشاهد أخرى خَيِّرًا لا يهمه سوى مصالح البشرية عامة.

ويمكن ملاحظة نقطة هامة تخص هذا الاستهلال وهي تكرار الجمل الاسمية المنفية (لا فائدة.لا جدوى / لا أمل) لما لها من إيقاعات نفسية أسهمت بالكشف الجزئي للصراع، وكأنها استنتاجات دفعت ببطل النص باتجاه ذلك الصراع، الأمر الذي أدى إلى استثارة المتلقي بأن حدثاً عظيماً ما سيحل فيما بعد، وهو ما لم يحدث.

المبحث الثاني : تجليَّات الصراع في مشهد الخاتمة.

تُعدُّ الخاتمة ضرورة لأي عمل إبداعي فهي"المحصلة الطبيعية والمنطقية لكل التفاعلات الجارية بين عناصره منذ البداية"[lx] وقديمًا حُدِدَ النوع المسرحي وفق الخاتمة التي انتهى إليها، فالتراجيديا عرفت بخاتمتها المأساوية كما عرفت الكوميديا بخاتمتها السعيدة.[lxi]

وإذا كان بعض الباحثين حاول أن يميز بين مصطلحي الاختتامة والخاتمة، إذ يرد في معجم المصطلحات الدرامية أن الاختتامة مشهد تمثيلي أو خطبة يلقيها الممثل في نهاية العرض المسرحي، أما الخاتمة فهي شيء آخر[lxii] فثمة تعالق وظيفي بينهما وكأن ما قيل يدخل في سياق الترادف لا التمايز.

ولو تأملنا هذا الشيء الآخر الذي أشير إليه، لأدركنا أنه إشارة لما يُدْعَى بـ (براعة الختام)[lxiii] والمقصود بها قدرة الكاتب في صياغة المشهد الختامي المتسّق مع مسار الصراع واستراتيجيته بحيث تكون نتيجة حتمية للصراع كاشفة عن الدوافع والأسباب، وتلقي الضوء على ما غمض من الأحداث.[lxiv] وأن تصدر عن القصة نفسها لا عن حيلة مسرحية.[lxv] لأنها محصلة الصراع وأحداثه داخل النص.[lxvi]

ولعل وعي الكاتب بأهمية الخاتمة ووظيفتها جعله يختتم مسرحيته بأسلوب مؤثر يستجيب لأجزاء الخاتمة التي أشار إليها بعض الباحثين كتجديد ذاكرة المتلقي وإثارة مشاعره[lxvii] من جانب

ISSN : 2410-1818

ومراعاة خط الصراع وأحداثه من جانب آخر. ونتيجة لذلك الوعي؛ عرف ما يُسمَّى بالخاتمة السعيدة، المأساوية، المفتوحة، المفاجئة، الاستباقية. وهي الخطوط التي ستسير عليها السطور الآتية:

أ- الخاتمة السعيدة:

لا نعني بهذا العنوان التقيد بالتصنيف الكلاسيكي للعمل المسرحي وما عرف (بالمأساة والملهاة)[lxviii] بل ان ما نقصده هنا هو الوقوف على الأعمال التي سارت على تقاليد الأدب الفيكتوري في تلبية مشاعر المتلقي[lxix].

فلو تأملنا خاتمة نصوص باكثير[lxx] لخرجنا بانطباع أن الخاتمة في نصوصه كانت تسير على ذلك النهج الذي يتسق مع ما عرف بـ العدالة الشعرية الجزاء.

أي حين ينتهي الصراع بانتصار قيم الخير على الشر، فتكافأ الشخصية الطيبة وتعاقب المسيئة الشريرة في خاتمة المسرحية[lxxi]

لنتوقف عند خاتمة علي أحمد باكثير في مسرحيته (شيلوك الجديد) لنقرأ:

الرئيس: ماذا حدث له يا مسيو كوهين؟

كوهين: قد انتحر!

الرئيس: انتحر؟

كوهين: باكياً"نعم"لم يعد المسكين يطيق الحياة.

(.....)

إبراهام : هذه لعنة أبينا إبراهيم قد أنذرته بها من قبل!

ميخائيل : لا شماتة في الموت يا مسيو إبراهام. مسكين شيلوك ! لقد كان خصماً عنيداً

الرئيس: أجل مسكين هذا الشيخ العجوز.

إبراهام: يا ليته عاش!

عربي باشا: لشد ما خدم القضية العربية بجهوده!

عبد الله : خدمة غير مشكورة!

نادية: بل علينا أن نشكره. إنه أيقظنا من سباتنا ثم نام.

سوردز: ما أصدق خيال شكسبير ! لكأنما كان يرى الغيب من ستر رقيق.

ستار الختام[lxxii]

ISSN : 2410-1818

إن دلائل الخاتمة في سياقها النصي تحمل بكل وضوح الحل الذي قصده المؤلف في جزئه الثاني من المسرحية (الحل) مما تجعلنا نفرض بالضرورة أن شيئاً قد سبقها.. وأن شيئاً لن يلحقها[lxxiii] ويتجلى ذلك من خلال انتشار دلائل الحل التي اقتضت غياب بطل النص الرئيسي (شيلوك) حين أقدم على الانتحار وكأن حدث الانتحار ذاته جاء بوحي من عدالة القضية المتناولة، كما أن الحجج التي قدمت في سياق صراع التقاضي، لم يعد لها علاقة اتصال بالذات المغيَّبة بل انتقلت إلى انفصال مطلق ليكون الفشل سيد المشهد في خطاب الخاتمة.

ومعلوم، أن الخاتمة تعد نتيجة طبيعية لفكرة الكاتب في الصراع وموضوعه، غير أن ما ينبغي الوقوف عليه وتأمله هو البحث عن تأثيرها في المتلقي أياً كان جنسه وعقيدته.

فإذا كانت تندرج لدى المتلقي المسلم ضمن النهايات السعيدة لاعتبارات أيديولوجية ، فهل هو الانطباع ذاته عند المتلقي الآخر (اليهودي / المسيحي...الخ) ؟ في اعتقادي أنها تتقاطع مع الانطباع الأول، إذا أخذنا بالمتلقي الصهيوني بأيديولوجيته ومعتقداته خصوصاً وقد زرع الكاتب معلومات دالة عن تلك الأيديولوجية المتطرفة كقول شيلوك في مشهد سابق : (...فاستقر رأينا جميعاً على أن نستعيد هذا الحق المسلوب بأي ثمن) [lxxiv] وهنا تُعدُّ من النهايات التي تصدم ذلك المتلقي، لا لأنها دلت على الهزيمة أو انتحار البطل فحسب، بل لأنها أغلقت أبواب الأمل والتطلع لاستئناف الصراع وعودته تجاه القضية المصيرية.

والكاتب حين فعل ذلك، حسب تصورنا- لا يعني أنه انزلق في إطار النهايات المرفوضة[lxxv] بل كان له مبررات فنية منها.

إن حدث الانتحار لم يرد في بدايات النص أو منتصفه فلو ورد في هذين الموضعين، لكان نوعاً من الحيل التي يلجأ إليها الكاتب حين يعجز عن الإمساك بخيوط الصراع. بل جاء ذلك الحدث في سياق الخاتمة ليعمق أيديولوجية الصراع بين داخل شخصية بطل النص وخارجها ومن هنا كان لحدث الانتحار ضرورته الفنية.

في حين كانت أيديولوجية الآخر المتحدث (ميخائيل) المستوحاة من عبارة (لا شماتة في الموت. مسكين شيلوك ! لقد كان خصماً عنيداً) مفعمة بالعاطفة الإنسانية الفيّاضة ، وهو ما يبوح بأن الكاتب لم يغفل سيكولوجية الصراع ومجالات نشوئه، لينتهي إلى تلك الخاتمة الدالة على انتصار الحق والقانون وانكسار الباطل وهزيمته، وكأن الكاتب قد تمثل مقولة (دافيد بيلاسكو)" يجب أن يكون طيران الكاتب المسرحي نحو حل المسرحية، أشبه بانطلاق السهم نحو هدفه" [lxxvi]

ISSN : 2410-1818

الخلاصة أن الخاتمة أسهمت بالكشف عن علة الصراع وكانت بمثابة حل اللغز الذي يمكن تمثله بعبارة (لا سلام ما دامت الصهيونية المتطرفة باقية).

ب - الخاتمة المأساوية (الاستباقية):

لم نلحظ هذا النوع من الخاتمة إلا في البعض القليل من الأعمال المسرحية منها مأساة أوديب لباكثير. والتحدي – وبعض من حكايات ومشاهدات السندباد اليمني الجديد) لمحمد الشرفي وبنت الدودحي لعبد المجيد القاضي، ويعود ذلك حسب تصورنا ، إلى سعي الكاتب لمراعاة الجوانب النفسية لأطراف الصراع، ولأن معظمهم عزف عن تلك الخاتمة لما تحدثه لجمهور المتلقين من صدمات وهزات نفسية عميقة.[lxxvii]

فالخاتمة المأساوية عادة ما تنتهي بنهاية كارثية كأن يُقتل البطل أو يُهزم هزيمة ساحقة، كما وجدناه في أوديب سوفو كليس وهاملت شكسبير[lxxviii] والملاحظ أن الكاتب المسرحي المعاصر قد سلك ذلك الاتجاه – وإن كان ثمة مفارقة طفيفة قد طرأت على خط الصراع كأن تتخلله مشاهد كوميدية - لذلك نجد تشابهاً واضحاً بين خواتيم الأعمال المعاصرة التي نتناولها والأعمال القديمة والحديثة المشار إليها.

ومن أمثلة ذلك ما نجده في مسرحية (بنت الدودحي) لعبد المجيد القاضي. لنقرأ خاتمة نصه المسرحي:

مجاهد: (.....) يتلفظ كلمته الأخيرة بصعوبة ويطلق الروح.

هيفاء: (.....) تغرس وجهها في عنقه من جديد وتمضي تنتحب وهي تردد) مجاهد يا حبيبي قتلوك يا حبيبي قتلوك.

محمد : (.....) أحقاً مات مجاهد يا إخوان (يعود إلى هيفاء ويمسك بها من معصمها ويجذبها فتنهض) هيا بنا يا هيفاء سنعود إلى القرية (يحمل مجاهد في حضنه ويمضي) ومع أولى خطاه يهبط الستار.[lxxix]

قد نكون محقين إذا قلنا أن الخاتمة جاءت متناغمة مع البداية التي أفضت بطرق الصراع الملتوية التي يمارسها بطل النص (الشيخ عسير) ضد البطل المناوئ (مجاهد) بدلالة الصيغة الواردة في سياق النصح كقول أحد الأطراف اللاحقة في الصراع (فيصل): للتتين رؤوس لا تحصى يا مجاهد.. ولكنها وكلها نهمة مفترسة، ومهمتها لا تنتهي عند تحطيم رأس واحد.. هيا هيا..مجاهد خل عنك هذا المسدس واتبعني..[lxxx]

ISSN : 2410-1818

إن ذلك البوح المفعم بالأسرار الخطيرة بدلالة الألفاظ (التنين، مفترسة، تحطيم. المسدس..) لينم عن خاتمة مأساوية وهذا ما حدث على وجه الدقة، في الخاتمة مما يجعلها في سياق (النهاية الاستباقية المبكرة)[lxxxi] التي تكاد تتعارض مع دعوة (لوب دي فيجا) حين قال: "اخدعو دائماً بصيرة المتفرج قدموا له حلاً بعيد كل البعد عما يتنبأ به"[lxxxii] فحركية الصراع التي جاءت عبر سياق الخداع كانت سبباً منطقياً لإغلاق باب الحوار والقفز بالأحداث في سرعة خاطفة نحو هذه الخاتمة.

فالحدث الفاجع الذي استوعب الخاتمة –حين يلفظ بطل النص (مجاهد) أنفاسه الأخيرة، قد حدس بها من قبل غير أنها تركت تأثيراً قوياً في نفسية المتلقي. مما يجعلها من النهايات الحاسمة في الصراع.[lxxxiii]

الملاحظ، أن الكاتب حاول في سياق الخاتمة أن يحقق ما يمكن أن نطلق عليه (عدالة الصراع) بين قواه المتعارضة، إذ يأتي الطرف اللاحق في الصراع (محمد) ليحل محل البطل بدلالة الإرشادات المسرحية التي طالعتنا في سياق الخاتمة[lxxxiv] مما يتراءى للقارئ أنها حققت نوعاً مما يسمى بالنهاية السعيدة.

بيد أن الصورة المأساوية التي دلت عليها الإرشادات المسرحية (يحمل مجاهدا في حضنه) تقف على النقيض لأنها رصدت ضحايا ذلك التنين. فضلاً عن صيغة الخطاب (هيا بنا يا هيفاء سنعود إلى القرية) التي نحدس من خلالها رؤيتين متناقضتين الأولى : أنها تبوح بخط الصراع المتكرر، الذي سيبدأ من جديد كما طالعنا داخل النص، والأخرى أنه سيتّجه نحو المصالحة أو الوفاق بين القوى المتعارضة، مما يفضي بخاتمة الضارعات لاسخيلوس[lxxxv]

وخاتمة من هذا النوع، تدل على أن الكاتب اتخذ أسلوباً وسطاً فليست بالنهاية المأساوية ولا السعيدة، فقد اختلط الحزن بالأمل.

ج- الخاتمة المفتوحة:

الخاتمة أو النهاية المفتوحة هي :"تلك النهاية التي تأتي وتظل القصة معها معلقة في فراغ، لأنها تترك في أذهان قُرّائها الكثير من الأسئلة دون إجابات قاطعة"[lxxxvi]

وهي خطوة مثلت تطوراً تقنياً لمضمون الصراع وفكرته، حيث تجلت ملامحها عند "إبسن" حين ترك البناء الهندسي للمسرحيات التي تتكون من (العرض والعقدة والحل) فاستعاض عن الحل الأخير بالمناقشة التي اعتبرها"شو"محكاً للكاتب الدرامي[lxxxvii] فهي جديدة ومبتكرة.[lxxxviii]

ISSN : 2410-1818

وينطبق ما ذكرناه على خاتمة مسرحية (الفأر في قفص الاتهام) لعبد الكافي محمد سعيد التي تتناقض خاتمتها مع إيحاءات العنوان واستهلال النص، فلم يُعد لتلك الأجواء الخانقة التي أحاطت بالفأر حضوراً في الخاتمة.

ربما أن مَشْهَدَ المحاكمة تبرر ذلك من منطق أن ما أفرزته الحقائق والدلائل الواردة في سياق جلسات التقاضي أفضت بتلك الخاتمة.

فما تطرحه الخاتمة -يدفع المتلقي إلى التساؤل- هل كانت الخاتمة تؤكد براءة الفأر أم إدانته؟ لماذا لم يلق الفأر جزاءه بغية التأثير في المتلقي؟ هل ما نقلته الخاتمة يتماثل مع الحقيقة التاريخية ؟ وهل ما نعيشه اليوم من صراعات يُماثل الصراعات التي عاشها اليمن في القدم؟ وهل الإبداع في آخر المطاف مطالب بنقل الواقع ؟ أم أنه مطالب بإعادة تركيب الوقائع التاريخية للصراع وفق رؤية تخدم حقيقة الإبداع المسرحي؟

كل هذه التساؤلات تدفعنا إلى التأمل بغية الإجابة عليها ولكن بعد قراءتنا للآتي:

رجل :"لوكيل النيابة"من المسؤول يا سيدي عن هروب الفأر.

آخر: من المسؤول عن هروب المجرم...؟، (أصوات متداخلة تصحبها موسيقى).

امرأة : المحكمة هي المسؤولة."أصوات"..

ستار[lxxxix]

في تأملنا لتلك الخاتمة؛ نلحظ أنها جاءت مفتوحة وغير متوقعة، لأن القارئ يخرج منها وهو يفكر ويتساءل في حيرة عن هذا العمل الفني؟ ولماذا اختار الكاتب هذه النهاية، خصوصاً أن العنوان (الفأر في قفص الاتهام) قد مارس حضوره الدلالي اللفظي في فضاء النص بدءاً من الاستهلال إلى ما قبل الخاتمة.

في اعتقادي أن تلك الخاتمة تمثل براعة إبداعية، لأنها لو انتهت بإعدام الفأر لكانت فكرة الصراع ببعديها التاريخي والسياسي باهتة.

إذ يتراءى لنا أنها جاءت مفسرة لما سكت عنه الكاتب في خط الصراع، فهروب الفأر يعني أن هوة الصراع وآثاره التخريبية تظل باقية ومفتوحة على مر الزمن، ورؤيتنا تلك تختلف عما أشار إليه الناقد - عبد العزيز المقالح - في معرض حديثه عن مسرحية الفأر حين أورد بعضاً من الملاحظات والتي كان من بينها ملاحظة استدراكية إذ يقول : "كان يمكن للكاتب أن يمتد بمسرحيته إلى أواسط

ISSN : 2410-1818

العصر الإسلامي ومنه إلى العصر الحديث ليتتبع مزيداً من الفئران التي عرضت وحدة اليمن للتمزيق وعرضت كرامته للضعف والهوان"[xc] باعتبار أن العمالة والتخريب من الأمور التي نحس بها في واقعنا المعاصر.

وفي رأي الباحثين أن الخاتمة المشار إليها اختزلت كل العصور، لأن حدث هروب الفأر الذي طبع الخاتمة بطابع مفتوح أغنى عن سرد مشاهد أخرى.

ومن الممكن القول : ان الكاتب افتعل لنصه خاتمتين الأولى التي نحن بصددها – كانت في سياق المشاهد المتخيلة الحية للصراع – كما أبانته جلسات التقاضي. والثانية[xci] جاءت لتنسجم مع سياق النص ويقيم الصلة بين بدايته ونهايته. لأن الكاتب لو اقتصر على الخاتمة المشار إليها، لأدرك المتلقي بأن ثمة خللاً واضحاً نتيجة إغفال مقتضيات الاستهلال.

ورغم انسجامها مع السياق الفني للنص، إلا أنها في رأيي أقل جودة من سابقتها. لأنها وردت في سياق الوعظ والنصح، وهو ما يعاب في النقد المسرحي[xcii] كما أنها ألقت خيطاً باهتاً على الخاتمة السابقة مما يتراءى للمتلقي أنه أمام كتاب تاريخي لا نص مسرحي.

وعوداً إلى سياق الخاتمة الأولى (هروب الفأر) لتأمل صيغ الاستفهام المتتابعة (من المسؤول يا سيدي عن هروب الفأر؟/ من المسؤول عن هروب المجرم؟) نجد أن تتابعها يوحي بأجواء الهلع والرعب لتحل محل الفرحة التي طالعتنا في مشاهد الصراع السابقة الدالة على ملامح الطرف المنتصر (الشعب) حين كان عدوه (الفأر) وهو في قفص الاتهام.

الخلاصة: أن الخاتمة لم تصرح بمصير (الفأر) على وجه الدقة، ومن المسئول عن ذلك الحدث[xciii]؟ بل توحي بخاتمة حزينة مفتوحة تجعل المتلقي يحس بأصدائها ويتأمل مؤثراتها وبذلك ينجح الكاتب في شد المتلقي لتأمل صراع الحاضر الذي يعد امتداداً لصراع الماضي حين جعل النهاية سؤالاً كبيراً يتردد بين جوانحه عن سبب هروب الفأر الرامز للشر وجعل منها وقفة تأمل طويلة تشيع في النفس قلقاً متجدداً تجاه الذات الشريرة (الفأر) وهي السمة التي اتسم بها المسرح الملحمي.[xciv]

وفي مسرحية (مأساة أوديب) لباكثير يطالعنا هذا النوع. (الخاتمة المفتوحة) حين نجد بطل النص (أوديب) باتجاه فضاء مكاني آخر (يخرج من طيبة) دون أن يعرف هدفه أو اتجاهه وهي خاتمة بدت متوازية مع خاتمة مسرحية عبد الكافي سعيد السالفة الذكر، وذلك لأنهما تحيلان إلى هدف بطلي النصين تجاه المكان (القفص/طيبة).

ISSN : 2410-1818

فإذا كان هروب الفأر يعد صراعاً مع المكان بغية الفكاك من القيود التي تحاصره في فضائه (القفص) فإن خروج أوديب من طيبة يبوح بسعي بطل النص للتخلص من أدران خطيئته التي انعكست على المكان (طيبة) وكأن الصراع بات مع المكان، مع الأخذ بالفارق الجوهري بينهما المتمثل بأن خاتمة (مسرحية الفأر) كفيلة باستشراء الشر، فيما خاتمة(أوديب) تسدل الستار عن الشر ليحل محله الخير – وهو ما أكدته العبارة التي وردت على لسانه في خطابه لترزياس : تذكر.. إن مع اليأس لأملا.. وأن مع الماضي لمستقبلا أنا الماضي ياترزياس فلأخل الطريق للمستقبل! وأنا اليأس يا ترزياس فلأمضي ليجيء الأمل! أنا بخير يا ترزياس ما كانت طيبة بخير [xcv]. مما يذكرنا بحكاية"شهريار" في ألف ليلة وليلة حين وجد أن قيود المكان تربطه بالأرض فتحول بينه وبين ما يصبو إليه عندئذ قرر الرحيل حتى طاف في ديار الأرض وقفارها.[xcvi]

وعلى الرغم من إحساسنا بتلك الخاتمة المفتوحة، إلا أن القارئ يستشعر بأنها مضافة وأن خاتمة مقفلة قد سبقتها، ويعلل ذلك أن الكاتب هدف من ذلك للتخفيف من حدة الصراع الداخلي العالق في ذاكرة بطل النص تجاه ما حدث. وهذا ما يتسق مع رؤية عمر الدسوقي "أن العبرة بالحوادث التي تؤدي إلى الخاتمة"[xcvii].

د- الخاتمة المغلقة:

هذا النوع من الخاتمة يتضاد مع ما ذُكر تجاه الخاتمة المفتوحة، أي أنها تأخذ نهجاً معاكساً لما تسير عليه النهايات المفتوحة – فحين ينتهي الصراع في العمل المسرحي عند نقطة معينة لا تترك أثراً لأي تساؤلات عن خط الصراع داخل النص، وتجعل المتلقي يشعر عندها براحة الضمير.[xcviii] فإنها تُعد من النهايات المغلقة في تصورنا.

وما ينبغي الإشارة إليه هنا، هو أن الخاتمة المغلقة لم تعد عيباً في صياغة العمل المسرحي، بل قد تكون تقنية تنسجم مع فن الإبداع وذلك لما تتركه من انطباع لدى المتلقي منها أن الكاتب قد أحكم السيطرة على مجرى الصراع وأنه صار مع أطرافه المتصارعة بعين المتأمل والفكر النفاذ مما أدى إلى تلك الخاتمة التي تعد نتاجا أو محصلة لمشاهد سابقة، وهنا يستشعر من خلالها أنه (أي الكاتب) أغلق منافذ الصراع، فلم يُعد لفرضيات ما يمكن إلحاقه في سياقها مجالاً.

ولعل أعمال باكثير اتخذت هذا النهج،منها على سبيل المثال خاتمة مسرحيته (السلسلة والغفران) فحين نقف على خاتمة النص لمعرفة نهاية خط الصراع (الداخلي / الخارجي) كونها تمثل نهايته وباعتبارها كما أورد البلاغيون (آخر ما يعيه السمع ويرتسم في النفس...)[xcix] سندرك نوعية الخاتمة ولكن بعد قراءة الآتي:

ISSN : 2410-1818

عبد التواب: (جالساً تسنده النسوة الثلاث) يا بشراي اليوم..(يرفع بصره إلى السقف) سألقاك ياربي راضياً مرضياً (يضعف صوته وينقطع) أشهد أن لا إله إلا الله..وأن.. محمدا..ًرسول.. الله (في توسل وضراعة) اللهم.. اغفر لي.. ما أعلم.. وما.. لا.. أعلم..اللهم..اغفر للذين أسأت..إليهم..وللذين أساءوا..إلي. (.....)

اللهم أفصم بغفرانك سلاسل الخطايا...من أعناق..عبادك...أجمعين..) يخفق رأسه ويموت[c]

فالمتأمل لهذه الخاتمة، يجد أنها نهاية طبيعية لما طالعتنا به مشاهد الصراع في فضاء النص بما فيها عتبة العنوان بجزئها الثاني (الغفران) زد على ذلك إيحاءات الالتزام التي طُبع بها بطل النص منذ الاستهلال والتي تعد من سمات المذهب التعبيري[ci] في بناء الصراع.

لنتوقف أولاً عند هذه الصيغ (يا بشراي اليوم/ سألقاك يا ربي راضياً مرضياً/ نفس مطمئنة..) وما تفصح عنه من الانفراج الملحوظ لأزمة الصراع، وهنا نجد أن الخاتمة تسدل الستار عن صراع مرير طال مداه فإذا كان قد بدأ مأساويًا، فإنه ينتهي هنا بالبشرى المصوغة بأسلوب الابتهال أو المناجاة الروحية مع ذات الله.مما يجعل المتلقي يفضي بالقول: ان خاتمة كهذه تتسق تماماً مع طبيعة الصراع بنوعيه الخارجي والداخلي[cii] لذلك جاءت الألفاظ التي انتظمتها مفعمة بالارتياح النفسي وإن كانت تصور لحظات احتضار بطل النص وهو ما يعاب في الفن المسرحي [ciii].

وإذا نظرنا إلى مسرحية موتى بلا أكفان لمحمد الشرفي سنجد أنها تندرج في سياق الخاتمة المغلقة، وذلك حين صدحت بالأنشودة اليمنية.

اليمن بلادنا وعزها عز لنا

فرددي أجيالنا اسلمي يا يمن[civ]

التي نحس في حناياها محصلة الصراع التاريخي الذي تمخضت عنه ثورة سبتمبر وانتصار إرادة الشعب. الأمر الذي أدى إلى سد ثغرات الصراع وإغلاق منافذه وترسيخ معانيه على المستوى الدرامي لا الواقعي ويبدو أن الكاتب من خلال تلك الخاتمة قد استجاب لإشارة (لوب فيجا) في معرض حديثه عن الصور التي يفضل أن يختتم بها الكاتب مسرحيته ومنها (الأبيات الأنيقة..) حسب تعبيره[cv] إلى جانب أنها بدت ضرورية من وجهة نظر بناء الصراع داخل النص.

ISSN : 2410-1818

هـ- الخاتمة المفاجئة:

تتضاد الخاتمة المفاجئة مع النهايات المتوقعة، لأنها تلقي أحداث الصراع في درب جديد مفاجئ لا يتوقعه القارئ.[cvi] والخاتمة المفاجئة إذا لم تخضع لتكنيك الصراع، قد تعد من الهفوات التي تقلل من قيمة النص الفنية وتضعف بناءه، أما إذا أحسن توظيفها تماشياً مع طبيعة الصراع وموضوعه، فإنها تُعَدُّ من التقنيات الفنية له.

الملاحظ، أن هناك نهايات مفاجئة لا يتوقعها القارئ لأول وهلة، غير أنه في حالة إمعان الفكر يتبيَّن أنها كانت خاتمة محتملة وإن كانت ترد في سياق مفاجئ. وهذا ما نجده في مسرحية (العش المهجور) لحسين باصديق، لنقرأ هذه الخاتمة:

عبده (وهو في حالة هستيرية مزعجة..) سامحوني..استحق..استحق..أمي ماتت..ابني مات.. قتل..بنتي جرحت..زوجتي خطفت(...) خطفوها..خطفوها..تزوجت..خطفوها..

(يستمر في تلك الكلمتين بصورة هستيرية..تسمع قرقعة في الباب وفجأة تدخل آمنة وتقف في حيرة بالباب. يسكت عبده مبهوتاً خجلاً ويلتفت الجميع إلى الباب حيث تقف آمنة. الجميع في حيرة بالغة ويبدأ المسرح في التعتيم حتى يعتم كاملاً وتنتهي المسرحية[cvii]..

اللافت في هذه الخاتمة التي تشبه حالات الأسرى في المعارك والمختطفين، أن الكاتب أوصل خط الصراع إلى منتهاه وفق مستويين.

المستوى الأول: أنها جاءت مؤكدة لتفاصيل المأساة المتوقعة قبل الصراع[cviii] بدلالة تتابع الأحداث(أمي ماتت-ابني قتل- بنتي جرحت- زوجتي خطفت) وعودة شخصية النص (عبده).

كما أن الأحداث تعد مفاجئة صادمة لشخصية النص (عبده) مما يمكن لنا أن نتصورها كضربات مرمى الكُرة.

المستوى الثاني: هو تجلي المفاجأة الرئيسية المتمثلة بعودة بطلة النص (آمنة) إلى فضاء المكان المهجور، وهو ما أبانته الإرشادات المسرحية الواردة التي تتناص مع لغة السرد الواصف ومنها (فجأة تدخل آمنة – وتقف في حيرة- يسكت عبده..يلتفت الجميع إلى حيث تقف آمنة..)

ISSN : 2410-1818

فالملاحظ أن طبيعة الخاتمة القائمة على المفاجأة قد ألقت بظلالها على مكوناتها اللفظية إذا لم يعد للأفعال الحركية المألوفة حضوراً في سياقها، بل لجأ الكاتب لتوظيف أفعال تخضع بفعل المفاجأة (تدخل فجأة). وهو ما جعل منها صوراً جامدة مفعمة بالاندهاش والاستغراب بدلالة الفعلين (تقف- يسكت) مما عمق فكرة الصراع وموضوعه.

والجدير بالملاحظة هنا. هو أن الكاتب وضع الطرف الأول في الصراع موضع الاختبار (عبده)[cix] فيما وضع الطرف الآخر (آمنة) موضع المختبر الواعي[cx]. وهو ما أحدث انطباعاً لدى المتلقي باحتمال تلك الخاتمة المفاجئة، فلو تمعَّنا مسار الصراع من خلال صيغة المقترح التي أفضت به شخصية النص آمنة(...إذا أردت إصلاح هذا الخطأ فبإمكانك أن تعجل بالعودة وسألحقك[cxi] لأدركنا أن الخاتمة المفاجئة التي طالعتنا، كانت نتاجاً طبيعياً للهدف النفسي الذي سعت إليه بطلة النص (آمنة) وفي تقديري أن هذه الخاتمة المفاجئة في إفضائها باجتماع شمل الزوجين- وإن كان مجيئها قد تأخر نتيجة الكارثة التي لحقت بالأسرة -دالة على سعي الكاتب لغرس قيم وطنية إنسانية،وذلك لما يستنتجه القارئ من الدروس المستوحاة من موضوع الصراع، إذ يمكن أن نختزلها إن جاز لنا التعبير – بالقول : إن الإنسان قد يقهر وينهزم نتيجة جهله بالظروف – أو في حالة إصراره على رأيه وعدم الاكتراث بالآخر).

ISSN : 2410-1818

الخاتمة والنتائج :

من خلال دراسة الظاهرة الماثلة في عنوان الدراسة، يمكن رصد أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة، ومنها:

- لم تستطع المسرحية النثرية اليمنية تجاوز المعادلة الأرسطية للصراع (بداية- وسط – خاتمة) فجاء أغلبها وفق هذا الخط الهرمي، فالصراع المتجلي في مشهدي الافتتاح والخاتمة لم يخضع لفلسفة مذهبية محددة، لأن كتاب المسرحية النثرية تأثروا بالمذاهب المسرحية جميعها من دون تمثل حرفي لأصولها، فكان الصراع يحمل ملامح وسمات مذاهب عدة فنجد في (مأساة أوديب) لباكثير ملامح تراجيدية وتعبيرية، في حين نجد في (مذكرات ومشاهدات السندباد اليمني الجديد) لمحمد الشرفي ملامح عبثية وواقعية، أما مسرحية (الفأر في قفص الاتهام) لعبد الكافي محمد سعيد فوجدناها تجمع بين الرمزية والواقعية...
- أظهر التحليل في مشهدي الافتتاح والخاتمة أن دوافع الصراع محاطة بأيديولوجية الدين والقومية مما يجعل من الصراع حلقات متتابعة ومستمرة على مر الزمن، وإن كانت الحلول قد تحققت دراميا داخل النص، فما هي إلا وجهة نظر مطروحة تستجيب لأيديولوجية النص.
- تَميَّز المشهد الافتتاحي في بعض الأعمال المسرحية بالعمق وذلك لأنها تضع المتلقي منذ البدء عند الإرهاصات بمقومات الصراع والمواقف المتأزمة والإخفاقات المرتقبة، والنقطة التي سيصل اليها في خارطة النص فكانت نافذة دالة على مآلاته، إلا أن ما يؤخذ على بعضها هو الإطالة مما أضعف درامية الصراع.
- كانت بعض النهايات تأتي مغلقة لا تسمح بأي تصورات لاحقة خصوصاً في مسرحيات باكثير حين كانت تختتم بانتصار بطل النص واحتضاره في نفس الوقت كخاتمة (السلسلة والغفران)، فيما كان البعض يجنح إلى أسلوب النهاية المفتوحة التي لا تقدم حلولاً جاهزة بل تفتح آفاقاً للقارئ كي يناقش ما طرحه الكاتب ويتفاعل معه لإيجاد الحلول المناسبة كما في مسرحية (التحدي) للشرفي و(الفأر في قفص الاتهام) لعبد الكافي محمد سعيد. وكأنها إشارة دالة ديمومة الصراع واستمراره.
- وظف بعض الكتاب العنصر الموسيقي من خلال توظيف الأغنية الشعبية في أبنيتهم الدرامية، كما فعل عبد المجيد القاضي في أغنية الشيخ عسير. وباكثير في أغنية نبتا الخادمة، في مسرحية إيزيريس، وهو ما أسهم في إثراء الصراع وتحديد معامله.

****

ISSN : 2410-1818

الهوامش :

(i) نبيل راغب، التفسير العلمي للأدب. ص143.

(ii) مجلة الأندلس، جامعة الشلف، الجزائر، العدد14، 2019م.

(iii) سياقات اللغة والدراسات البينية، مصر، ع7، 2017م.

([iv]) ينظر: عبدالإله الصائغ، النقد الأدبي الحديث وخطاب التنظير. النظرية وتحليل النص، مركز عبادي. ط1. صنعاء. 2000. ص288.

(5) ينظر : عبد الواسع الحميري، الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية..المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر.ط1.بيروت. 1990. ص169.

(6) ينظر: قاسم حسين صالح، الإبداع في الفن.. مديرية دار الكتب للطباعة والنشر. جامعة الموصل. 1988. ص16.

(7) ينظر: المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها. مجلة علمية عالمية محكمة. جامعة مؤتة. المجلد (1) العدد (1) تشرين أول 2005. ص43, ص45.

(8) ينظر: عبد الواسع الحميري، الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية. ص6.

(9) ينظر: لاجوس أجري، فن كتابه المسرحية. ص254.

(10) صبري مسلم، الآفاق والجذور. فضاءات الأدب اليمني المعاصر الشعري – السردي – المسرحي. مركز عبادي للدراسات والنشر. اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين. الأمانة العامة. ط1 2004. ص241.

(11) عبدالرحمن شلش. مدخل إلى فن المسرحية. ص26.

(12) ينظر: جابر قميحة. التقليدية والدرامية في مقامات الحريري. ص94.

(13) مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب.. مكتبة لبنان (د. ط) بيروت. 1974. ص85.

(14) ينظر: عمر الدسوقي. المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها. ص334.

(15) د. أحمد كمال زكي. دراسات في النقد الأدبي. ص53.

(16) ينظر: عدنان بن ذريل، فن كتابة المسرحية. مطبعة اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 1996. ص9.

(17) محمد مندور. الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما. ص22.

(18) ينظر : محمد عبد الغني المصري. مجد محمد الباكير البرازي. تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق. مؤسسة الوراق. ط1. عمان الأردن. 2005م. ص212.

ISSN : 2410-1818

(19) د. محمد شبل الكومي. تقديم. د. محمد عناني. النظريات الأدبية. دراسة في الأدب المصري المعاصر. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 2003. ص378.

(20) ينظر: د. فايز ترحيني. الدراما ومذاهب الأدب. ص144.

(21) ينظر: د. محمد مندور.الأدب وفنونه. ص.97.

(22) ينظر: مارتن إسلن. ترجمة: أسامة منزلجي. تشريح الدراما. ص65.

(xxiii) موسوعة فن المسرح. 1: 404.

(xxiv) ينظر: أحمد عبد الكريم.فن التجهيزات في الفراغ المعد.جريدة الفنون.العدد 77.مايو2007.ص52- 53.

(xxv) ينظر: عبد الإله الصائغ. النقد الأدبي الحديث وخطاب التنظير. ص 288.

(xxvi) ينظر: إبراهيم حمادة. معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية. ص 99، -100.

(xxvii) محمد الناصر العجمي. النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية. ص 131.

(xxviii) ينظر: مفيد نجم. شعرية العنونة في تجربة زكريا تامر القصصية. الراوي باتجاه السردية العربية. العدد17. ص93.

(xxix) ينظر: شكري عبد الوهاب. دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي –ص 101، ص102.

(xxx) الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان. ص38.

(xxxi) مارجوري بولتون.ترجمة: دريني خشبة.تشريح المسرحية. ص140.

(xxxii) ينظر: د. إبراهيم حمادة. طبيعة الدراما. دار المعارف. سلسلة كتابك. 1978.ص 20-22..

(xxxiii)"القزويني.الإيضاح في علوم البلاغة مؤسسة الكتب الثقافية.ط1. بيروت 1995. ص238، ص 240..

(xxxiv) عبد المالك أشبهون. خطاب المقدمات في الرواية العربية.. عالم الفكر. مجلد33.العدد 2.2004.ص88.

(xxxv) الشعر المسرحي في العراق. ص143.

(xxxvi) ينظر: محمد عناني. المصطلحات الأدبية الحديثة. ص37، ص38.

(xxxvii) سيزا قاسم. بناء الرواية.دراسة مقارنة الثلاثية نجيب محفوظ. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1984. ص40.

ISSN : 2410-1818

(xxxviii) أرسطو طاليس.تحقيق وتعليق. عبد الرحمن بدوي الخطابة...بيروت. الكويت. دار القلم. وكالة المطبوعات (د.ط.ث) ص130.

(xxxix) ينظر: البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون. ص60.

(xl)محمد الشريف.التحدي. ص95-96.

(xli) نفسه.ص98.

(xlii) نفسه.ص106.

(xliii) ينظر : نفسه.ص98.

(xliv) ينظر : نفسه. ص100-102.

(xlv) نفسه.ص135.

(xlvi) مارتن إسلن. تشريح الدراما. ص63.

(xlvii).ينظر: مار جوري بولتن. تشريح المسرحية..ص99.

(xlviii) ينظر: محمد حمدي إبراهيم.نظرية الدراما الإغريقية ص43.

(xlix) ينظر: علي أحمد باكثير. فاوست الجديد. ص19.

(l) علي أحمد باكثير.أوزيريس.ص6.

(li) ينظر: د. إبراهيم حمادة. معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية..ص205.

(lii) ينظر: عبد الإله الصائغ.النقد الأدبي الحديث وخطاب التنظير. ص281.

(liii) د. فائق مصطفى. أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي النثري في مصر. ص82.

(liv) ينظر: باكثير. أوزيريس ص6، ص7.

(lv) ينظر: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث. منشأة المعارف. الإسكندرية. د.ت.ص172. نقلاً عن الحوار في المسرح الشعري د. نوال السويلم. ص354.

(lvi) ينظر: باكثير. أوزيريس.ص7، 8.

(lvii) محمد الشريف. ولليمن حكاية أخرى.ص6.

(lviii) علي أحمد باكثير. فاوست الجديد. ص19.

(59) نفسه.ص35.

(lx) التفسير العلمي للأدب. ص143

ISSN : 2410-1818

(lxi) ينظر : ماري إلياس. حنان قصاب حسن.المعجم المسرحي. مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض. مكتبة لبنان ناشرون. ط1. 1997. مادة (خ1ت) ص175.

(lxii) ينظر: إبراهيم حمادة. معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية. ص43.

(lxiii) ينظر: محمد غنيمي هلال.النقد الأدبي الحديث .ص217.

(lxiv) عبده دياب. التأليف الدرامي. ص136.

(lxv)نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي. من السرياني إلى العربي. حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية. د. شكري محمد عياد. كتاب أرسطو طاليس. في الشعر. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1993. ص90.

(lxvi) ينظر: د. إبراهيم حمادة. معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية. ص101.

(lxvii) ينظر: محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث. ص146.

(lxviii) ينظر: كمال محمد إسماعيل.الشعر المسرحي في الأدب المصري المعاصر. ص41.

(lxix) ينظر: د. عبد المطلب محمد زيد. بنية المعمار القصصي في القرآن الكريم. ص15.

(lxx) منها على سبيل المثال : شيلوك الجديد- فاوست الجديد- أوزيريس- حرب البسوس....الخ.

(lxxi) ينظر: د. إبراهيم حمادة. معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية. ص170.

(lxxii) علي أحمد باكثير. شيلوك الجديد.ص279، 280.

(lxxiii) ينظر: رشاد رشدي. نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن. القاهرة. د.ت.ص17.

(lxxiv) علي أحمد باكثير. شيلوك الجديد.ص234.

(lxxv) ينظر: عبده دياب. التأليف الدرامي. ص 133 ، ص134.

(lxxvi) فن الكاتب المسرحي. روجرم بسفيلد. ص63.

(lxxvii) ينظر: بنية المعمار القصصي في القرآن الكريم. ص15 ،ص16.

(lxxviii) ينظر: د. إبراهيم حمادة. معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية. ص197.

(lxxix) عبدالمجيد القاضي.بنت الدودحي.ص113.

(lxxx) نفسه.ص31 ،ص32.

(lxxxi) ينظر: عبد المطلب محمد زيد. بنية المعمار القصصي في القرآن الكريم. حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية. الحولية 28.الكويت. ديسمبر 2007م.ص16.

ISSN : 2410-1818

(lxxxii) موسعة فن المسرح. 1: 189.

(lxxxiii) ينظر : د. إبراهيم حمادة. معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية. ص281.

(lxxxiv)ينظر: عبدالمجيد القاضي. بنت الدودحي. ص112.

(lxxxv) إبراهيم حمادة. معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية. ص197.

(lxxxvi) عبد المطلب محمد زيد. بنية المعمار القصصي في القرآن الكريم. ص16.

(lxxxvii) ينظر: د. فايز ترحيني. الدراما ومذاهب الأدب. ص131.

(lxxxviii) ينظر: عبده دياب.التأليف الدرامي.ص115.

(lxxxix) عبد الكافي محمد سعيد. الفأر في قفص الاتهام.ص55.

(xc) عبدالعزيز المقالح.أوليات المسرح في اليمن.ص47

(xci) عبد الكافي محمد سعيد.الفأر في قفص الاتهام.ص62.

(xcii) عبده دياب. التأليف الدرامي. ص133.

(xciii) وإن كانت المرأة تصرح بأن المحكمة هي المسئولة. فما ذلك إلا إشارة إلى خطورة الفأر التي فاقت كل التوقعات. بما فيها صعوبة أحكام السيطرة على أعمال التخريب التي يمارسها هو وأمثاله.

(xciv) فالتلقي في تصور المسرح الملحمي لا ينتهي بانتهاء العرض بل يمتد إلى الحياة اليومية. المسرح الغربي.

(xcv) علي أحمد باكثير. مأساة أوديب.ص187..

(xcvi) ينظر : فائق مصطفى. أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي النثري في مصر. ص173.

(xcvii) المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها. ص356..

(xcviii)ينظر:د. طارق عبد القادر المجالي. أحمد شوقي وفن الحكايا على ألسنة البهائم والطيور المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها.

(xcix) القزويني. الإيضاح في علوم البلاغة. ص241.

(c) علي أحمد باكثير.السلسلة والغفران.ص143.

(ci)ينظر: دريني خشبة. أشهر المذاهب المسرحية..ص213.

(cii) ينظر: علي أحمد باكثير. السلسلة.ص132.

(ciii)ينظر: أوديت أصلان. ترجمة: د. سامية أحمد أسعد. موسوعة فن المسرح. 2 : 525.

ISSN : 2410-1818

(civ) محمد الشريف. موتى بلا أكفان. ص159.

(cv)أوديت أصلان. ترجمة: د. سامية أحمد أسعد. موسوعة فن المسرح.ج1.ص188.

(cvi) ينظر: عبد المطلب محمد زيد. بنية المعمار القصصي في القرآن الكريم ص16."

(cvii) حسين سالم باصديق. العش المهجور. ص105 ، ص106.

(cviii) نفسه .ص65.

(cix) بتصوره أن الهجرة من الأمور الاعتيادية التي تزيد المرء ثراءً.

(cx) حين تقدم له النصائح بلا جدوى الهجرة ومآسيها.

(cxi) حسين سالم باصديق.العش المهجور.ص101.

ISSN : 2410-1818

قائمة المصادر والمراجع

أولا :المصادر

- علي أحمد باكثير.أوزيريس. مسرحية نثرية.. مكتبة مصر. دار مصر للطباعة (د.ط.ت).
- علي أحمد باكثير. فاوست الجديد. مسرحية نثرية.. مكتبة مصر. دار مصر للطباعة (د.ط.ت).
- عبد المجيد القاضي. بنت الدودحي – مسرحية نثرية.. لجنة نشر الكتاب اليمني. دار الفارابي. بيروت. 1977م.
- علي أحمد باكثير. حرب البسوس. مسرحية تاريخية نثرية. مكتبة مصر دار مصر للطباعة (د.ط.ت).
- علي أحمد باكثير. السلسلة والغفران. مسرحية نثرية..مكتبة مصر. دار مصر للطباعة (د.ط.ت).
- علي أحمد باكثير. شيلوك الجديد. مسرحية نثرية.. مكتبة الأسرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 2000م.
- عبد الكافي محمد سعيد. الفأر في قفص الاتهام. مسرحية نثرية تاريخية. دار الهمداني للطباعة والنشر. ط1. عدن. 1984.م
- علي أحمد باكثير. مأساة أوديب. مسرحية نثرية. مكتبة مصر. د.ط.ت
- محمد الشرفي. مسرحيات نثرية. دار الفكر المعاصر. ط1. بيروت 1996م.
- محمد الشرفي. من حكايات ومشاهدات السندباد اليمني الجديد. نثرية. دار الفكر المعاصر. ط1. بيروت. 1996م.
- محمد الشرفي. موتى بلا أكفان. مسرحية نثرية. مطبعة الكتاب العربي ط1. دمشق. 1981م.
- محمد الشرفي. ولليمن حكاية أخرى. مسرحية نثرية..دار الهمداني للطباعة والنشر.ط1.عدن 1984م.

ثانيا: المراجع

ISSN : 2410-1818

- قاسم حسين صالح. الإبداع في الفن. مديرية درا الكتب للطباعة والنشر. جامعة الموصل. 1988.
- د. محمد مندور. الأدب و فنونه. دار النهضة مصر للطبع والنشر. د. ط. القاهرة. 1980م.
- د.فائق مصطفى أحمد. أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي النثري في مصر. 1914-1952م
- منشورات وزارة الثقافة والإعلام. العراق. دار الرشيد للنشر - دار الحرية للطباعة. بغداد. (د.ط). 1980 م.
- د.صبري مسلم. الآفاق والجذور. فضاءات الأدب اليمني المعاصر. الشعري- السردي – المسرحي مركز عبادي للدراسات والنشر. اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين . الأمانة العامة. ط1. صنعاء. 2004م.
- عبد العزيز المقالح. أوليات المسرح في اليمن. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر.ط1. بيروت. 1999.م
- عبد المطلب محمد زيد. بنية المعمار القصصي في القرآن الكريم. حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية. الحولية 28.الكويت. ديسمبر 2007م
- للقزويني مرجعة عماد بسيوني زغلول.الإيضاح في علوم البلاغة مؤسسة الكتب الثقافية.ط1.بيروت. 1995م.
- عدلي سيد محمد رضا. البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون. دار الفكر العربي.القاهرة 2002م.
- سيزا قاسم. بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1984م.
- عبده دياب. التأليف الدرامي. دار الأمين للنشر والتوزيع.ط1.القاهرة.2001م.
- محمد عبد المغني المصري – مجد محمد الباكير البرازي. تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق. مؤسسة الوراق. ط1. عمان- الأردن. 2005 م.
- مارجوري بولتون. ترجمة: دريني خشبة.مراجعة. د. مصطفى بدوي. تشريح المسرحية. سلسلة الألف كتاب (406). مكتبة الأنجلو المصرية (د.ط) 1962م.
- د. نبيل راغب. التفسير العلمي للأدب نحو نظرية عربية جديدة. الشركة المصرية العالمية للنشر. لونجمان. ط1 القاهرة. 1997م
- جابر قميحة. التقليدية والدرامية في مقامات الحريري. مطبعة الشباب الحر ومكتبتها بالقاهرة (د.ط) 1985م.

ISSN : 2410-1818

- جريدة الفنون. شهرية تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت السنة السابعة. العدد 79 يوليو/ تموز.2007م. ، والعدد 77 مايو 2007م، يناير 2008م، العدد 60 ديسمبر 2005م.
- د. نوال بنت ناصر السويلم. الحوار في المسرح الشعري بين الوظيفة الدرامية والجمالية في مصر من عام 1961-1990 دار المفردات للنشر والتوزيع.ط1. الرياض.2008م.
- تأليف. شكري عبد الوهاب. دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي. مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع.د.ط. الإسكندرية 2007م.
- د. فايز ترحيني. الدراما ومذاهب الأدب. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر.ط1. 1988م.
- عبدالواسع الحميري. الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر.ط1.بيروت. 1999م.
- الراوي باتجاه السرديات العربية. العدد 17. النادي الأدبي الثقافي بجدة 2007 م، والعدد14. ديسمبر 2004 م.
- د. مدكور ثابت. صناعة التشويق في حرفية كتابة الفيلم. سلسلة الفنون مكتبة الأسرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب.2007م.
- عالم الفكر. مجلة دورية تصدر كل ثلاثة أشهر. تصدر عن وزارة الإعلام بدولة الكويت. المجلد 33 العدد الثاني. أكتوبر – ديسمبر 2004م. والمجلد 35 ع4 2007م.
- د. شفيع السيد. فصول من الأدب المقارن. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع. ط1. القاهرة.2006م.
- د.محمد مندور. في الأدب والنقد. مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر. ط4. القاهرة. 1962 م.
- حازم شحاتة. الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان. الهيئة المصرية العامة للكتاب.ط1. 1997م.
- روجرم بسفيلد (الابن) ترجمة وتقديم : دريني خشبة.فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما. دار نهضة مصر للطباعة والنشر بالإشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر (د.ط) القاهرة. 1978م.
- لاجوس أجري.دريني خشبة. فن كتابة المسرحية. الهيئة المصرية العامة للكتاب. مكتبة الأسرة. 2000م.
- عدنان بن ذريل. فن كتابة المسرحية. مطبعة اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 1996م.

ISSN : 2410-1818

- د. شكري محمد عياد. كتاب أرسطو طاليس في الشعر. نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي. من السرياني إلى العربي. حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية. الهيئة المصرية العامة للكتاب.1993م.
- عبد الرحمن شلش. مدخل إلى فن المسرحية. مطابع مرامر. الرياض..(د.ط) 1983.
- عمر الدسوقي. المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها. دار الفكر العربي (د.ط.ت).
- المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها. مجلة عليمة عالمية محكمة. جامعة مؤتة. المجلد 1 العدد 1 تشرين أول. 2005م.
- د. إبراهيم حمادة. معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية. دار المعارف. القاهرة (د.ط.ت)
- مجدي وهبة. معجم مصطلحات الأدب. مكتبة لبنان. (د.ط) بيروت 1974م.
- أوديت أصلان. ترجمة: د. سامية أحمد أسعد. موسوعة فن المسرح. مؤسسة أيف للطباعة والتصوير. دار الطباعة الحديثة. بيروت (د.ط.ت).
- د. محمد شبل الكومي. النظريات الأدبية.دراسة في الأدب المصري المعاصر. الهيئة المصرية العامة للكتاب.2003م.
- د. محمد حمدي إبراهيم. نظرية الدراما الإغريقية. مكتبة لبنان ناشرون الشركة المصرية العالمية للنشر.لونجمان.ط1. القاهرة. 1994م.
- نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن.رشاد رشدي. القاهرة. د.ط.ت.
- د. عبد الإله الصائغ.النقد الأدبي الحديث وخطاب التنظير (النظرية وتحليل النص) مركز عبادي للدراسات والنشر. ط1.صنعاء.2000م.
- النقد الأدبي الحديث.د. محمد غنيمي هلال. دار الثقافة. العودة. بيروت (د.ط) 1973م.
- . محمد الناصر العجيمي. النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية.ددار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع.كلية الآداب والعلوم الإنسانية. سوسة.ط1. 1998م.