التداخلات الأدبيـة في النـــص المسـرحي

م.م. عباس حاكـــم حسين
جامعة بابل-كلية التربية للعلوم الإنسانية

ملخص البحث
يعد الجنس الأدبي مفاهيم ثابتة بقوانينها ومكوناتها النظرية والتطبيقية ، والحديث عنه ليس معاصرا ، بل ابتدأ في طروحات الفيلسوف المعلم (أرسطو) في كتابه ذائع الصيت (فن الشعر) ، ومن هذا الكتاب صار التفريق بين الأجناس أمرا واجباً وحتميا ، بل صار قانونا لا يجوز المساس به ، وعبر تمرحلات النظرية الادبية ، والتطورات الاجتماعية ، ففي عصر النهضة وما بعده حتى العصر الحديث ، فقد بدأ التناغم شيئا فشيئا مع بقية الأجناس لا على أساس انغلاقها ، بل وفق انسجامها بعضا مع البعض الاخر ، ، لقد تحدد الجنس الأدبي بوجود في السابق بقواسم مشتركة أو مختلفة بين مجموعة من النصوص، باعتبارها بنيات ثابتة متكررة ومتواترة من جهة ، أو بنيات متغيرة ومتحولة من جهة أخرى . وهذا ما يجعل تلك النصوص والخطابات تصنف داخل صيغة قوليه أو جنس أو نوع أو نمط أدبي معين . لكن في عصرنا ، عصر التطور والتقدم والتكنولوجيا وتداخل الحضارات ، عمل بعض الكتاب بمحاولة خلط الأجناس الادبية في النص الأدبي الواحد ، مع الأخذ بعين الاعتبار قدرة الكاتب في الإخفاق والنجاح في أمر كهذا.
ضم البحث اربعة فصول ، أحتوى الفصل الأول (الإطار المنهجي) على ، تساؤل مشكلة البحث وهو : **ماهي آليات اشتغال الأجناس الادبية وتمثلها في النص المسرحي** ؟ . ثم أهمية البحث والحاجة إليه وهدف البحث وهو : التعرف على كيف تمثلت الأجناس الأدبية في النص المسرحي العربي ،ثم حدود البحث وتعريف المصطلحات .
أما الفصل الثاني (الاطار النظري) قد احتوى على مبحثين هما : مفهوم الجنس الادبي ، هجنة النص المسرحي ، مع مؤشرات الاطار النظري ،والدراسات السابقة .
وفي الفصل الثالث (الإطار الإجرائي) احتوى مجتمع البحث وعينة البحث واداة ونهج البحث ، وقد اعتمد الباحث في تحليل عينة البحث على أداة بحث وزعت على الخبراء وقد استقاها من مؤشرات الإطار النظري.
وفي الفصل الرابع فقد جاء فيه أهم النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات.

✔ ـ مشكلة البحث :

من المعروف أن الجنس الأدبي هو مفاهيم ثابتة بقوانينها ومكوناتها النظرية والتطبيقية، حيث يتعارف عليها الناس، إلى أن يصبح الجنس قاعدة معيارية في تعرف النصوص والخطابات والأشكال , ويتحدد الجنس الأدبي بوجود قواسم مشتركة أو مختلفة بين مجموعة من النصوص، باعتبارها بنيات ثابتة متكررة ومتواترة من جهة، أو بنيات متغيرة ومتحولة من جهة أخرى, وهذا ما يجعل تلك النصوص والخطابات تصنف داخل صيغة قوليه أو جنس أو نوع أو نمط أدبي معين, ولكن عناصر الاختلاف الثانوية لا تؤثر بشكل من الأشكال على الجنس الأدبي لأن المهم هو ما يتضمنه من عناصر أساسية قارة وثابتة، وكلما انتهك جنس أدبي، ظهر على إثره جنس أدبي آخر توالدا وتناسلا وانبثاقا, هذا وإذا كانت النهضة الأدبية قبل القرن العشرين، تؤمن بنظرية الأجناس الأدبية تمثلا وانضباطا وفصلا , فإنه بعد منتصف القرن الماضي أصبحت الأجناس الأدبية متداخلة ومختلطة، حيث يصعب الحديث عن جنس أدبي معين, لذا هناك من لا يؤمن اليوم بنظرية الجنس الأدبي منفردا بشكل جذري مع رفض عملية التصنيف واستبدال مفهوم النص بكونه جنس أدبي الى مفهوم العمل أو الأثر الأدبي أو الكتاب . وفي هذا السياق , وهنا يرى رينيه ويليك :

"لا تحتل نظرية الأنواع الأدبية مكان الصدارة في الدراسات الأدبية في هذا القرن. والسبب الواضح لذلك هو أن التمييز بين الأنواع الأدبية لم يعد ذا أهمية في كتابات معظم كتاب عصرنا . فالحدود بينها تعبر باستمرار، والأنواع تخلط أو تمزج، والقديم منها يترك أو يحور، وتخلق أنواع جديدة أخرى إلى حد صار معها المفهوم نفسه موضع شك " ([1]).

ويشكل النص ميداناً مهماً يحمّل بطاقات معرفية لها جوانب إنسانية منفتحة على اللغة ومكملة النقص الثقافي لدى الآخر إنّه نـص تأسيس لطبيعة النتاج والتقبل وخطاب موجه له مظاهر قدسية سمتها الطبيعة الثنائية بين : التبني والرفض ، المتعة واللهو ، الاقتناع والمرح ، المأساة والملهاة ،الشعر والرمز، ألحكي والسرد ، والقص ، فضلا عن أجناس أخرى .
وتأسيسا على ما سبق يضع الباحث مشكلة البحث بالتساؤل التالي :
ـ ما هو الجنس الأدبي ؟ وما هي الضرورة التي دعت إلى تمثل بعض الأجناس في النصوص الادبية بشكل عام والمسرحية بشكل خاص ؟

✔ ـ أهمية البحث والحاجة إليه :

تأتي أهمية هذا الموضوع انطلاقا من وجوده في الزمان والمكان الصحيحين وبسبب من أن العالم اليوم أصبح متداخلا في كل شيء ، وهذا واضح من خلال رفع الحواجز الثقافية والفكرية والاجتماعية وكذلك الجغرافية حتى مما ساعد في ذوبان الكثير من الأطر التي كانت سائدة في العالم قبل القرن العشرين والتي مثلت حواجز تعمل بالضد من هذا التداخل, ولذلك لابد من البحث في هذه المشكلة التي أصبحت في بعض الأحيان تمثل فوضى وأحيان أخرى تعني الضرورة ، فأين تكمن الضرورة واين تكمن الفوضى ، ثم ولأننا نعيش هذا الزمن ، زمن الفوضى والضرورة ، فـ(الباحث) يجد أن الباحثون سيطلعون على الأسس التي كونت هذا التداخل . مما يمكن أن يضع عبره سبيلا للخوض في هذا الموضوع الذي يمثل مشكلة أدبية وفنية في نفس الوقت في مجالات مسرحية شتى.

✔ ـ هدف البحث :

يهدف البحث الحالي الى تعرف (انواع التداخلات الادبية في النص المسرحي)

✔ ـ حدود البحث :

ـ الزمنية : 1949-1999
ـ المكانية : الوطن العربي

---

[1] رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، تر: د.محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، عدد (110) (الكويت،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، 1987) ص376.

- الموضوعية : النصوص المسرحية التي تمثلت فيها بعض الأجناس الأدبية : (الشعر ،القصة ، الرواية).

✔ - تعريف المصطلحات :

- التعريف الإجرائي :

الجنس الأدبي

- لغة : تمثل : هو انعكاس وتداخل للأشكال الأدبية في متن النص المسرحي وفق أسلوب معاصر يقتضي حدوث ذلك الانعكاس.

- اصطلاحاً :

- التعريف الإجرائي

الجنس الأدبي: هو النمط والحد الذي يختص بنوع أدبي معين ويميزه عن غيره ، كالرواية والقصة والقصيدة ، والملحمة ، والمسرحية أيضاً.

- المبحث الأول : مفهوم الجنس الأدبي

يمثل شكل النص وبناه ومكوناته محددا لتوجيه انتمائه الى الفئة التي تمتلك قوانين معينة وخاصة يلتزم بها النص ليشار وفق تلك القوانين اليه بكونه قصة او رواية او مسرحية او قصيدة شعرية ، وهو أمر اصبح شائكا بعد التطور الهائل في عالم التأليف والكتابة منذ القدم وحتى اليوم ، فالنص المسرحي يؤكد انتمائه بكونه يكتب ليمثل ، من خلال عناصره المميزة له دون سائر النصوص التي لا تنتمي لجنس المسرحية ، فالشخصية المسرحية والفعل لا القول ، والحوار (نثرا أم شعرا) لا السرد القصصي ، يحيل القارئ الى رصف هكذا نص في خانة جنس (المسرحية) وليس شيئا اخر كالرواية او القصيدة او الملحمة أو القصة ، لذلك فأن كل هذه الأنواع لها ما يجعل بينها وبين أي جنس آخر فواصل وحدود خاصة بها تؤسس عالمها الكتابي (التأليف)، تلك الميزات هي الثوب الذي يرتديه الجنس الادبي ، وهو الشكل الخارجي له ، فالموضوعات يمكن ان تكون الرابط المشترك في كل الاجناس الادبية الا ان اسلوب الكتابة والطريقة التي تظهر بها تلك المواضيع للقارئ من خلالها يتحدد الفضاء الذي تنتمي اليه تلك الموضوعات وتحديد انتماءها لجنس ادبي معين دون غيره من الأجناس الأخرى .

عملية التجنيس بين الانواع الادبية والفنية لم تكن وليدة اليوم ولم تكن وليدة عصرنا الراهن بل هي قديمة، بحيث يمكن تحديد وجودها بظهور كتاب فن الشعر لأرسطو الذي عُدَ بداية التجنيس للانواع الادبية .

رأي (ارسطو) لقضية الانواع الادبية في كتابه (فن الشعر) هو الاقدم وتحديد انواعها معتمدا نظرية المحاكاة في طبيعة الفن ، بكون الفن لا ينقل ما هو كائن بل في الغالب يقوم بنقل ما يمكن ان يكون ، وهذا التصنيف للنوع من خلال فصل الملهاة ، المآساة ،الملحمة ، فجعل لكل جنس لغته واسلوبه وجمهوره ، فالادب لا يقتصر عند ارســـطو في حدود المتعة ، بل يحمل جانبا اخلاقيا مهما ورسالة اخلاقية ، غايتها التطهير ([2]).

فنظرية ارسطو في (فن الشعر) تعد الاساس العميق لنظرية الانواع ، لأنه ما تزال ثلاثية الملحمي، الغنائي ، والدرامي ، موجودة في النقد الادبي اعتمادا على جهوده النظرية منذ وقت طويل ([3]).

ان ارسطو لم يتجاوز النثر ، لانه قد خصه بكتابه (الخطابة) فكان حديثه عنه في ثلاث مقالات / الاولى عن علاقة الخطابة بالجدل ، وعن الفضيلة والرذيلة والخير النافع وانواع الدساتير ، ،والثانية عن دور الخطابة في التأثير في السامع ، والثالثة عن الاسلوب الفني للخطابة ([4]).

يرى الباحث : إن أهم التصنيفات التي حظيت بها الاجناس الادبية والتمييز بينها ، فقد شمل الشعر والنثروهو التصنيف والعزل الاول للاجناس التي قام بها أرسطو ، ليعلن بذلك التصنيف الاول في تاريخ الجنس الادبي .فقدعالج ارسطو الجنس الادبي من خلال اعتباره ككائن طبيعي ، لان ارسطو يعتبر الجنس المسرحي جسما ذا طبيعة داخلية فاعلة في نشوء الآثار المسرحية الفردية وفي تطورها ، فالاثر يخلف الاثر ، وهذه النظرة موجودة حتى عند النقاد التابعين للمذهب التطوري من امثال الناقد الادبي الفرنسي (فرديناند برونتيير) 1849-1906 ،الذي رأى ان الاجناس الادبية تولد وتنمو وتنضج وتضعف وتموت كالأحياء وتفسر المؤلفات وتسبب وجودها ، وهذه الامور التي اثارها برونتيير حول تولد الاجناس الادبية وتحولها ذات اهمية بالغة في الكشف عن كيفية التعاطي مع تلك الاجناس([5]).

يرى الباحث : وإن عملية تجنيس النص الأدبي عرفت امتدادات وتطورات على مستوى التصور النظري والممارسة التطبيقية منذ شعرية أرسطو مرورا بتصورات برونوتيير, وهيجل ، وجورج لوكاش، وميخائيل باختين، ، ونورثروب فراي، وتودوروف ، وأستين وارين ورينيه ويليك. كما انتقل الجنس الأدبي من مرحلة الصفاء والنقاء النوعي مع الشعرية اليونانية إلى مرحلة وحدة الأجناس الأدبية مع الرومانسية إلى مرحلة الاختلاط والتهجين والتلاقح مع نظرية باختين. أو بكل اختصار من مرحلة الانغلاق والثبات والاستقرار إلى مرحلة الانفتاح والتكون والتغير حديثا .

يؤكد (تودوروف)أن التأملات حول الأجناس الأدبية قد كثرت فهي قديمة قدم نظرية الأدب ، ومادام كتاب أرسطو في الشعر يصف الخصائص النوعية للملحمة والتراجيديا . فقد ظهرت منذ ذلك الوقت مؤلفات ذات طبيعة متنوعة احتذت حذو أرسطو. لكن هذا النوع من الدراسات لم يحقق تقاليده الخاصة إلا ابتداء من عصر النهضة ، حيث تتابعت الكتابات حول قواعد التراجيدي والكوميديا والملحمة والرواية، ومختلف الأجناس الغنائية، وارتبط ازدهار هذا الخطاب، بكل تأكيد، ببنيات إيديولوجية سائدة، وبالفكر المتبناة عن الجنس الأدبي في ذلك العصر ، أعني كونه قاعدة محددة لاينبغي خرقها. صحيح أن الأجناس الأدبية كانت تنتمي إلى الأدب أو إلى القصيدة أوإلى الفنون الجميلة ، ولكنها كانت تعتبر وحدة من مستوى أدنى تنتج عن تقطيع بإمكاننا أن نقاربه بموضوعات نظرية الأدب السابقة

---

[2] . ينظر : عادل الفريجات ، الاجناس الادبية ، مجلة علامات في النقد ،ع 22،مجلد السادس ، 1997 ص 247 ()

[3] .ينظر : ميخائيل باختين ، الملحمة والرواية ، ، تر: حمال شحيد ، ط1(بيروت ، معهد الإنماء العربي ، 1982) ص25 ()

[4] .ينظر : رشيد يحياوي ، مقدمات في نظرية الانواع الادبية ،ط1 (الدار البيضاء، إفريقا الشرق، 1991)ص47 ()

[5] . ينظر: محمد غنيمي هلال، الادب المقارن، ط5، (بيروت :دار العودة ، 1953 -1962) ص73 ()

ولكنها مع ذلك متميزة عنها، ففي حين أن الرمز أو التمثيل أو الأسلوب المجازي هي خصائص مجردة للخطاب الأدبي حيث يكون استيعابها نتيجة ذلك أكبر من الأدب وحده فأن الأجناس الأدبية كانت تنتج عن نوع آخر من التحليل، إنه الأدب في أجزائه([6]).

يرى الباحث : إن عملية تجنيس النصوص الأدبية لم تتوقف عند ارسطو او من جاء بعده بل ان الحديث عن الجنس الادبي مستقلا بذاته او متداخلا مع غيره من الاجناس الاخرى قد شغل الكثير من المفكرية والادباء فعملوا على ادخال النصوص في مختبرية البحث العملي والمنهجي ،لمعرفة قوة استقلال النص او عدم استقلاله . وفي عصرنا وهو العصرالذي تم النظر فيه الى الجنس الادبي ودراسته بكافة اشكاله ، يكون قد انقسمت الدراسات للجنس الادبي الى قسمين يمثل الاول الدراسة القديمة التي يمثلها (ارسطو ،ومن بعدهم الكلاسيكية الجديدة التي سارت على خطى القديم) وهذه الفترة تقوم على فصل الأجناس بحيث تكون "محددة تحديدا لا يختلط فيه بعضها ببعض تتداخل مـع بعضها البعض وقواعدها شبه أوامر ليقيها النقاد ،ويتبعها الشعراء والكتاب" ([7]) أما المرحلة الثانية فهي مرحلة نظرية الأجناس الحديثة فهي وصفية "انها لا تضع حدا لعدد الانواع الممكنة ، كما انها لا تضع القواعد للكتاب ، وهي تفترض أن الانواع التقليدية يمكن أن تمتزج وأن تكون نوعا جديدا مثل التراجيديا والكوميديا والمأساة والملهاة هي ترى أن الانواع يمكن أن تقام على أساس الشمولية أو (الثراء) ... وبدلا من تأكيد الفروق بين نوع وآخر ،تعني النظرية ـ بعد أن كان الرومانتيكيون يؤكدون تفرد كل (عبقرية أصيلة) وكل عمل فني ـ ايجاد العامل المشترك في إطار كل نوع ، والافانين الادبية المشتركة والهدف الادبي الموحد " ([8]).

يرى رينيه ويليك أن الحدود بين هذه الاجناس في حالة حركة دائمة، وهو ما يمنع نظرية الاجناس الأدبية من أن تحتل في رأيه مكانا هاما في الدراسات الأدبية المعاصرة . يتأكد ذلك من قوله: "إن التمييز بين الأنواع الأدبية لم يعد ذا أهمية في كتابات معظم كتاب عصرنا , فالحدود بينها يتم عبورها باستمرار, والأنواع تخلط يتم خلطها أو تمزج . والقديم منها يترك أو يحور، أو تخلق أنواع جديدة أخرى، إلى حد صار معها المفهوم نفسه أى مفهوم النوع الأدبي موضع شك " ([9]). وقبله كان بنديتو كروتشة، الفيلسوف الايطالي وأحد مؤسسي علم الجمال الحديث، قد شن في كتابه "الاستطيقا" الذي ظهر عام 1902 هجوما حادا على مفهوم النوع الأدبي متنبئا له بأنه "لن تقوم له قائمة بعد ذلك" ([10]) أى أنه لن يصبح هناك نوع أدبي بعينه، محدد بملامح واشتراطات جمالية واضحة. وهو الأمر الذي يؤكد عليه (ويليك) باستعصاء عندما تتداخل الاجناس ، معلنة سقوط نظرية نقاء الجنس الأدبي الواحد ونفي الحدود الفاصلة بين الأجناس والأنواع ، وانفتاح الأجناس الفنية والأدبية ، ومن ثم ظهور مفاهيم جديدة بديلة عن مفهوم الجنس أو النوع الأدبي ، كمفهوم الكتابة والنص ، بوصفهما نوعا حرا يستثمر خصائصه من أنواع أو أجناس مختلفة ، أو هو جنس أدبي تتماهى من خلاله كثير من الأجناس الأدبية والفنية ، فأنه من المستحيل وجود النص الخالص ، على الرغم من وجود معارضين لهذه الفكرة ك (جيرار جنيت) الذي يؤمن بوجود نقاء الجنس الادبي([11]) .

يرى الباحث : ان هناك رابطة تجمع الكثير من المفكرين والباحثين على اهمية رفض التصنيف القديم ، ورفض أي توصيف من شأنه تحديد الحدود ووضع الفواصل بين الاجناس الادبية ، والاعتماد على المنجز كفعل مفرد مستقل بذاته ، بل هم من ينادي بضرورة ان يلغى كل تصنيف وتأطير لهذه البنى المستقلة من اجل ان يتم تعابرها وتداخلها , وجمعت الدعوة كل من (بندتو كروتشه و موريس بلانشون ، ورولان بارت) الى نفي الاجناس وتدميرها وتجاوز كل الحدود بينها ([12]).

فمنـظور الروائي والناقد الفرنسي (موريس بلانشو) الذي يـرى كمون كينونة الأدب في انعدام القدرة على تعريفه وتحديده لأنَّ ماهيته تقوم على صراع باطني يهدف دوما إلى تدمير الحدود الكائنة وتفجير التخوم الممكنة ممَّا يؤدي إلى ضياع كلّ هوية . وهو ما جعل الكتابة عنده تصل إلى صيغة الكتاب لتتحول إلى شبكة، ينسج خيوطها تعالق النصوص المختلفة والأشكال المتغايرة بطريقة يختفي معها وجه الكاتب كلية. وهنا يصدق رهان «جاك ديريدا» على أهمية بصمات بلانشو، التي ستبقى-وفق رأيه-راسخة بصفة خفية، لا تمحـى([13]).

ويرى (تودوروف) أن نظرية الأنواع الأدبية قد اندمجت في نظرية أوسع وهي نظرية الخطاب وعلم القص ([14])، أما بندتو كروتشة المفكر الايطالي رفض مقـــولة التصنيفات والأجناس الأدبية، وقد بدأت هذه الحركة مع الرومانسية وتجاوزاتها لمحاكاة أرسطو والثورة عليها، وتعزّزت مع الفيلسوف والناقد الإيطالي بندتو كروتشه الذي رفض بشّدة الحدود التي أقامها أرسطو بين الأجناس الأدبية وسار عليها الكلاسيكيون من بعده، فقال: "إن تقولوا هذه ملحمة أو هذه دراما أو هذه قصيدة غنائية فتلك تقسيمات مدرسية لشيء لا يمكن تقسيمه ([15]) , ثمَّ تعززت هذه الفكرة مرّة أخرى في مقولة "الأدبية" التي كانت نتاج الشكلانية الروسية بعامة، ورومان ياكبسون بخاصة ، صحيح أن هذه المقولة لجأت هي الأخرى إلى عملية التصنيف (أدب/ لا أدب) ، ولكنَّها شملت في مفهوم الأدبية الأجناس جميعها، ثم

---

[6] ينظر :تزفيتان تودوروف: الشعرية، تر : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط1 (، الدار البيضاء ، دار توبقال للنشر ، 1987) ص30 .

[7] ينظر : محمد غنيمي هلال، الادب المقارن ، م ، س ،ص139 .

[8] رينيه ويليك و أوستين وارن ، نظرية الأدب ، تر : د.عادل سلامة، ط 2،(الرياض : دار المريخ للنشر ، 1991)، ص 326 .

[9] رينيه ويلك ، مفاهيم نقدية. تر، د. محمد عصفور ،(عالم المعرفة)، العدد (110) ،الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت ، 1987، ص 311-312 .

[10] جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية الأوروبية. تر: أمير اسكندر، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972) ص 72 .

[11] (ينظر : الشعرية من وجهة نظر جيرار جينيث ، (بحث في الانترنيت .

[12] ينظر :رشيد يحياوي ، م ،س ، ص 25 .

[13] ينظر : ميشيل فوكو وجاك دريدا وموريس بلانشون ،حوارات ونصوص ، تر وإعداد :محمد ميلاد ط1، (دمشق :دارالحوار، 2000) ،ص198.

[14] ينظر: عبد الله ابراهيم ، الرواية واشكالية التجنيس ،مجلة علامات في النقد ،العدد (38) المجلد العاشر ، جدة :النادي الثقافي ، 2005، ص353.

[15] ينظر: بندتو كروتشه: المجمل في فلسفة الفن، تر: سامي الدروبي، ط1 ،(القاهرة:دارالفكرالعربي،1947)،ص47-48.

جاءت ثورة رولان بارت على هذه التصنيفات القديمة. بآرائه الداعية الى فكرة أن "الكتابة" هي الأدب النموذجي، وهي تهشم كل تصنيف، ولا تنتج إلا النصوص، والنص لا يُصنَّف، وحضوره يلغي الأجناس الأدبية([16]).

يرى الباحث : يمكن القول ان الدراسات البنيوية وما بعدها هي التي فتحت الباب على مصراعيه لتناول هذا الموضوع بالدرس وتسليط الاضواء بشكل اساسي ومكثف لمعرفة ما توصل اليه الأدباء والمفكرون والباحثين ، في فعل النص وتشكله الموائم للحياة المعاصرة وما يميزه عن النص السابق سواء في الادب او الفن ، ففي المسرح والشعر والرواية والقصة والملحمة وما الى ذلك من اجناس ادبية ، فعملية فتح النص واستقباله لتمثل اجناس ادبية اخرى هي ما كان يشغل الباحثين والمفكرين ، وهو ما يمكن ان تفرضه طبيعة الحياة الراهنة ابتداءا من بدايات ضرب المؤسسة ، والايديولوجيا الواحدة ، والتمركز ، والاطاحة بالسرديات الكبرى ، ومن انفتاح النص المسرحي او غيره من النصوص على كافة الاجناس الاخرى بهدف تخصيب النص ومنحه أفقا جديدا يحرك من ساكنيته المعهودة كما الأنواع الأدبية لا تمتلك ثباتا دائما وليس وجودها مطلقا وانما هي كيانات متحركة متحولة على الدوام بما يجعل من تراجع جنس وظهور جنس مسألة طبيعية بل هو أساسا ما يمثل قانونا لوجودها ـ أي وجود هذه الأنواع ذاتها ـ وذلك متأت من ان الفن يشكل بطبيعته تجاوز دائم لكونه ابداعا وخلقا متجددا.

ونظرية الاجناس كما يقول (رينيه ويليك واوستن وارين) مبدأ للتنظيم وتصنف لتاريخ الادب لا على وفق الزمان والمكان ولا على وفق انماط ادبية خاصة من التنظيم والبناء ، فالحكم على قصيدة يتطلب معرفة من المرء والرجوع الى خبرته الكاملة عن الشعر ، فمن الطبيعي ان مفهوم المرء للشعر يتغير بدوره نتيجة خبرة المرء بقصائد اخرى وحكمه عليها ([17]).

يرى الباحث : ان فكرة تداخل الاجناس الادبية مرتهنة بالجنس الادبي داخل الحياة الفكرية والحضارية للمجتمعات ، فالحياة بتجزئتها لاتمثل وجهة نظر كلية يندمج فيها الكل الفكري والحضاري ، بل سيعمد ذلك الى فرض القيود ، والركود في الزمان والمكان الذي ينطلق منه التفكير العلمي والجمالي ، وبذلك فأن التجنيس ، لا يلائم الروح الباحثة عن الجديد والتغيير انطلاقا من ان كل شيء في هذا العالم لا يناله الثبات ولا الجمود .

وفق كل تلك المنطلقات حاول المفكرون فهم الواقع وفق معايير فلسفية معينة تنطلق من النص المتفاعل وهذا الواقع , وتكمن فكرتها الأساسة في " أن الواقع لا يمكن فهمه إلا ككل متسق, ككلِّية دالة , و الفكر الذي لا يفهم العالم الموضوعي ككلِّية بل يعزل الظواهر الفردية بعضها عن البعض يظل تجريديا ، و المدخل الذي يتناول الظواهر في علاقتها بكلِّية تتخذ فيها معناها من أجل إقامة علاقات فيما بينها، هو وحده الذي يقدم بشكل عيني " ([18]).

هناك الكثير من الدارسين للأدب قالوا بان البنية الداخلية ضرورة التقسيم والتجنيس وعلى رأسهم (تودوروف) وكان متحمساً للخوض في قضية الأجناس الأدبية فهو يعتمد على الخصائص الأسلوبية والبنيات فنظرة المقياس البنائي دون التغاضي عن المعطيات التاريخية والأساليب المضمونية ، كما توجد هناك عدة إفرازات أشار إليها تودوروف منها تداخل الأجناس وتطورها، ويرى (هيغل) في تصوره للبنية الأساسية، إن الارتكاز المضموني على قضية البنية يكفي لكي يكون تحقيق وتحليل فمن خلال المضمون تجد الهوية . كما ان هنالك ثلاثة عوامل للظهور والاختفاء في الأجناس الأدبية منها ما يتعلق بمتطلبات كل عصر واختلاف قضاياه.ويتعلق الثاني القدرات الإبداعية للمنشئين وما يتمتعون به من عبقرية ومدى استيعابهم للموروث وما لهم من تطلعات ومن ثم التقاليد الفنية والموروثة والمستخدمة ([19]).

يرى الباحث : إن الكتابات الإبداعية المعاصرة سواء في الثقافة الغربية أم الثقافة العربية أخذت في خلخلة الجنس الأدبي وتحطيم معاييره النوعية ومقوماته النمطية باسم الحداثة والتجريب فأصبحنا نتحدث عن القصيدة النثرية التي يتقاطع فيها الشعر والنثر والقصيدة الدرامية التي ينصهر فيها الشعر والحوار المسرحي معا، كما أصبحت الرواية فضاء تخييليا لتلاقح النصوص وتداخل الخطابات والأجناس ، والمسرح الذي أصبح أب الفنون والأجناس الأدبية بامتياز.

المسرح الذي يعد الحاضنه المثلى لكل بنى مجددة ولكل افكار تثور على واقعها كما هو معروف للجميع وعلى مر تاريخ المسرح ويأتي ذلك من كون المسرح هو الجنس الادبي /الفني الاكثر التصاقا والاقوى تعبيرا بالمجتمع وبروح المجتمع وفي كل قضاياه وتفاصيله الفكرية المتنوعة , ومما لاشك فيه اننا في عالم لايعترف بالثبات المطلق ويوجه ايمانه نحو التغيّر والتداخل والتشابك مستثمرا فرصة هذا التغيير للعمل على تفكيك الانساق المطلقة والشاملة وإعادة إنتاج المعنى على وفق رؤى جديدة تؤمن بالانفتاح، لذلك شهدت النظرية الادبية الحديثة انقلاباً كبيراً في المفاهيم والتوجهات. وكان من الطبيعي في مثل هذا الجو "ان تتعرض مقولة النوع الأدبي لهجوم عنيف، فهي واحدة من المقولات العتيقة التي بدت كأنها نوع من السلطة المفروضة على الكُتاب والكتابة، ووقع الهجوم من جهات متعددة، فالأنواع –من جهة- لم يعد لها ثباتها القديم، وأصبح كل نص جديد كأنه نوع في ذاته، ولم يعد من السهل أن تجتمع مجموعة من النصوص لتقول إنها تنتمي إلى نوع أدبي واحد، ومن جهة ثانية بدا أن دور الأنواع بوصفها مرشداً يستخدمه القارئ والناقد في عملية التفسير – بدا وقد تضاءلت قيمته" ([20]).

يرى الباحث : وهذا ما يخص المسرح وغير المسرح من النصوص الاخرى ، وربما يكون للمسرح الحصة الكبرى ، لانه يعمل على فضائين وليس فضاء محدد واحد هو النص فقط ، بل يتعدى ذلك الى العرض المسرحي الذي يشكل هو الاخر نصا تجد فيه الاجناس الادبية التي أدخلت على النص مرتعا خصبا للبوح ، فمن النص الى العرض يكون والمسافة التي تربط بينهما يكون النص المسرحي الاكثر تفاعلا مع الاجناس الادبية الاخرى .

المبحث الثاني : هجنة النص المسرحي

---

[16] ينظر: رولان بارت ، درس في السيميولوجيا، تر:عبد السلام بنعيد العالي ،ط1 ،(الدار البيضاء:دار توبقال للنشر ،1989)ص48 ()

[17] ينظر : رينيه ويليك واوستن وارين ، نظرية الادب ، م ، س ، ص 315 ()

[18] بيير زيما ، النقد الاجتماعي، تر: عايدة لطفي، ط1، (القاهرة : دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، 1991) ، ص45 ()

[19] ينظر : جان ماري شيفر، ما لجنس الأدبي ، تر: غسان السيد ، (دمشق : اتحاد الكتاب العرب ،2005)، ص79 ()

[20] ينظر : خيري بودومة ، تداخل الانواع في القصة المصرية القصيرة 1960 – 1990 ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ، (1998) ص 26

إن تداخل الحياة وتعقدها اليوم لم يكن بمنأى عن الأدب والفن ، لاسيما ان الادب والفن والمسرح بالذات خير معبِّر عن الحياة برمتها وبتعدد آفاقها ومجالاتها ومشاكلها وتعقيداتها فلا يمكن للنص ان يبقى جامدا بعيدا عن حراك الحياة وتبدلاتها فلربما سيمتلك النص حراكه هو الاخر وسيسهم بمختلف المحكيات والأجناس المتخللة للنص المسرحي ، لان المسرح ولد بالكلمات واستمر بفعل وجود النص وان كان يذهب بعيدا في تجاورات إجناسية يحاول من خلالها تبيان مدى فعله وتأثيره وقوة استمراريته التي لا تنتهي . والنص في المسرح وفي غيره من الفضاءات المعرفية الادبية والفنية الأخرى لا يعني إنتاجه كماله ، بسبب من ان النص يبقى على الدوام باتجاه البحث عن الكمال نتيجة القراءة الفنية والعملية (على الخشبة) ، ونتيجة للتطورات الفكرية والفلسفية الحديثة والتي منحت النص بعدا آخر (كما هو معروف) جعلت منه نصاً متوالدا غير مستقر على قراءة واحدة مطلقاً , غير أن الناقدة والمفكرة الفرنسة من اصل بلغاري (جوليا كرستيفا 1941) تركز في فهمها ودراستها للنصوص على فكرة الإنتاجية حيث يكون النَّص عبارة عن جهاز يقوم بمختلف عمليات الإنتاج والتحويل ممَّا يعني أنَّ النَّص ليس منتوجا نهائيا، بل هو في سيرورة إنتاج، تقوم على خلخلة المواقف الجاهزة، وإحداث حركية ترفض كلَّ ثبات، وكل امتلاء موهوم. وبهذا نكون أمام مفهوم جديد لكتابة من سماتها أنها لا تتحدد بجنس معيَّن ، ولا تتعين بـــاتخاذها موقعا محددا، بل من حيث هي ممارسة تتميز بالحركية وغياب الموقع ([21]).

وقد دفع هذا الأمر الخاص بين الأجناس وهجنة النص وعدم نقاءه ، إلى مناداة بندتو كروتشي (1866-1952) بإلغاء تقسيم الأدب إلى أجناس وعد الأدب وحدة –مهما تنوعت صيغه وأساليبه وموضوعاته - وتعبيرا عن منشئه، فهو يقول : "لا تقولوا هذه ملحمة، وهذه غنائية أو هذه دراما ، تلك تقسيمات مدرسية لشيء لا يمكن تقسيمه. إن الفن هو الغنائية أبدا، وقولوا إن شئتم هو ملحمة العاطفة وراماها " ([22]).

أن النقاد والدارسين المعاصرين كثيرا ما يطلقون مصطلحات يتجاوزون بها تحديد الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه هذا النص أو ذاك، فيستعملون لذلك مثلا، (الإنتاج الأدبي) أو (العمل الأدبي) أو (الأثر الأدبي) وقد يستعيضون أيضا عن تسمية الجنس بالاقتصار على "النص" أو الخطاب "لأن التمرد على الحدود الموضوعة بين الأجناس الأدبية أدى إلى رواج واسع لمصطلحي (النص والخطاب) ، لكون تسمية الأجناس الأدبية قاصرة عن تحديد خصائص ومميزات للنصوص ([23]).

يرى الباحث : ان النص المسرحي ليس بمعزل عن هذا التفكير ، لإن النص المسرحي - كما هو معروف - نصا ادبيا يكتب ليقرأ ثم ليمثل على خشبة المسرح ، لكنه قبل دخوله فضاء الخشبة ، فهو لا يمكنه ان يخرج عن كونه نصا ادبيا شأنه في ذلك شأن النص الشعري والرواية والقصة والملحمة والنص الموسيقي واللوحة التشكيلية باعتبارها تملك مضمونا نصيا يشتمل على الفكرة ومكوناتها ، فالنص المسرحي تسري عليه الفعاليات النقدية كجنس ادبي كما تسري على بقية الاجناس بمستوى واحد ، وان اجتماع تلك الاجناس في النص المسرحي تجعل منه خطابا خصبا نابع من قدرة النص المسرحي على استيعاب كل على حدة او مجتمعة .

إن الأمر لم يستقر على شكل أو صورة محددة ، ففي الوقت الذي نجد فيه من يحاول إلغاء الحدود الفاصلة بين الأجناس ، ويدعو إلى فكرة الوصول إلى حد التماهي بينها ، نجد من يرفض ذلك و يصرّ على أن وجود بعض السمات المشتركة بين الأجناس الأدبية لا يعني بالضرورة الإقرار بتداخلها إلى الحدّ الذي ينتج معه جنس جديد (هجين) يحمل صفات مشتركة من هذا وذاك ، بل من المحتمل أن يتداخل الجنس الجديد مع غيره أو مع هجين مثله و ينتج شيء جديد و " في غياب مفهوم دقيق و محدد للنوع الأدبي ، وفي غياب التحديد ، وهو ما يمكن ان يمنح تمثلا للواقع المتنوع عبر النص اللامحدد بوظيفة او شكل او اسلوب مقنن ([24]).

يكون النص المسرحي في حالة تهجينه مستقبلا لنصوص ومرجعيات نصية متعددة وليس نص واحد اوجنس واحد ، فالنص يتحدد بمجموعة من المبثوثات المقبله اليه متضامنة مع رؤاه ومساعدة في توصيلها ، ليلتزم النص بالإضافات وبالحذف وآثارها ، وكل تصرف يهدف إلى تشويه الشكل العام للنص - المصدر وإيقاعه، ومبادئه في التوزيع ، يمكن أن تطرح فرضية أن مجموع هذه الإجراءات تهدف إلى مقاربة النص – المصدر للنص المستقبل وتدجينه ، أو العكس إلى وضعه جانباً، وجعله دخيلاً , ويوجد ضمن الكلمات أو الإجراءات المختارة عوامل تقريب، أو إبعاد، وتغريب داخل بنية النص المسرحي نفسه([25]), ولـكون النص المسرحي يشكل مساحة واسعة لتقبل دخول الاجناس الادبية الاخرى فأن (السرد) وفي نصوص النثر بشكل عام ومنها (الرواية ، والقصة ، والحكاية الشعبية والاقصوصة) وإن دخل بعضها النص المسرحي قديما عبر وجود الجوقة الساردة للاحداث في النص الاغريقي والروماني ، الا انه حديثا تمثل وجودها الواضح في المسرح العالمي عند برخت وبسكاتور والمسارح التي تستمد مادتها النصية من التراث لدى العرب والغرب ، وقيمة ذلك ناتجة عن ان النص المسرحي عبارة عن آلية حكي تنقل للمتلقي مادة حكائية – قصصية ، وبوصفه صيغة حكائية ، وبشكل آخر فأن النص بذاته يحتوي على قصة و هناك من يروي هذه القصه وهو يتمظهر وفق بنيات نصية متباينة ، وتماثل الرواية فيه يأتي عبر وجود الراوي أو ما يحل محله كالمؤرخ أو المغني أو الممثل ، أو أية شخصية محورية في النص([26]).

يرى الباحث : لم يكن لهجنة النص المسرحي وجودا من العدم ، بل لقد جاءت تلك الهجنة مما فرضه الواقع الفكري الإنساني المعاصر والتحولات والانتقالات الكبيرة التي حدثت في العالم فيما بين الحربين العالميتين ، وإن كانت جذور تلك التحولات ممتدة منذ عصر النهضة وما تلاه من تبدلات بأتجاه تفعيل دور الانسان وعدم تغييب قدراته ، ثم ما جاء من طروحات لمفكري الفلسفة الآدائية من امثال (دريدا ، فوكو ، ليوتار ، ماركيوز ، بودريارد ، ومفكري مدرسة فرانكفورت ك –ادورنو وهوركهايمر وهابرماس) لذا كانت آرائهم الفكرية ذات تأثير كبير على الحياة الثقافية والفنية على حد سواء والتي كان الهدف الاسمى منها هو تفعيل فكر الهامش والقضاء على المركزية والسرديات الكبرى ، بحيث لايبقى هاملت نصا لايجوز المساس به ، بل هو الخر يتعرض للتفكك والتغييب والتهجين ،

---

[21] ينظر : أحمد يوسف، القراءة النسقية ومقولاتها النقدية، ط1،ج2(الجزائر : دار الغرب ، 2001) ،ص37()

[22] رشيد يحياوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية ،م، س ، ص26 ()

[23] ينظر : صادق العامري ، قضية الأجناس الأدبية في الفكر الأدبي ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد الأول، السنة ()

[24] ينظر : فتحية عبد الله ، إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي ، مجلة عالم الفكر ،العدد 1، المجلد 33، يوليو- سبتمبر () ،الكويت : وزارة الاعلام ، 2004 ، ص 181 .

[25] ينظر : دانييل_هنري باجو ، الأدب العام والمقارن تر : د. غـان السيد (دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 1997) ص68 ()

[26] ينظر : د.بيداء محي الدين الدوسكي ، سردية النص المسرحي العربي ،ط1 (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ،2006) 23 ()

فنجد ان هاملت في نص يغيب وفي اخر يكن ثانويا وفي مرة يقدم كنص صامت او راقص ، او يتحول الى سارد للاحداث وربما نجد كل ذلك في نص واحد هو(هاملت بلا هاملت) لخزعل الماجدي او في نص (هاملت يستيقظ متأخرا) لممدوح عدوان .ومن هذا يكون الباب مفتوحا على استيعاب النص المسرحي لكل شيء وبأسلوب علمي بعيد عن فوضى التداخل والتهجين كما مر .

يقدم دريدا (1930-2004) ستراتيجة تقوم على تدمير المركزية وهيمنة الجنس والنوع الواحد وهو ما يمكن احالته الى النص المسرحي على أساس انه ناسفا للمرجعيات التي بني عليها في السابق ، تلك المرجعيات النسقية التي تحمّل الهوية ابعادا ذات افق ضيق وفق مفاهيم (التفكيك) ، فالنص هنا تتماهى هويته مع هويات لنصوص أخرى ، وهذا التمازج يفقد النص خصائصه ومرجعياته وهويته ، بحيث يجعل يتوائم مع الجميع في الزمان والمكان ([27]).

ووفق فرانسوا ليوتار(1934-1998) ، فأن البنى النصية قائمة على الانفتاح لا الانغلاق ، لان البنية المغلقة – كما هو معروف – تقوم على معنى محدد ومقروء ونافذ ، ولا يحرك العقل ، فالتحري عن طروحات جديدة للنص والبحث عما هو غير مطروح هو ديدن النص المسرحي اليوم ، لذلك فهو يهاجم البنى القائمة على الغلق ومنها ما يسميه (السرديات الكبرى) والتي اسماها فيما بعد (بالاسطورة الاساسية)، وبهذا يكون النص غير مبجل وليس مما لا يمكن اختراقه ، لان السمة الغالبة على النصوص في عالم اليوم هو اللا اصل والنصوص المتعددة داخل النص الواحد ([28]). ولقد وجد (جيرار جينيت) تداخلاً وتشابكاً إلى حد الإزعاج داخل النصوص في الادب والفن ، فقرر إعادة مناقشة هذه الأفكار في كتاب (مدخل لجامع النص) وهو يقدم نظرية جديدة تتكون من ثلاثة ثوابت لتحديد النص وهي : الثوابت الموضوعية ـ الثوابت الصيغية ـ الثوابت الشكلية ، وهو يعتقد أن هذه الثوابت تتيح دراسة التحولات التاريخية التي تطرأ على الأجناس ، ومن ثم في ضوء ذلك يتم تحديد جنس النص والعلائق القائمة بينه وبين النصوص الأخرى ،وهنا يمكن التمييز بين النص الاصل والنص المهجن ، بحيث يشير ذلك الى العصر واهميته في ذلك التداخل الذي شمل النص المسرحي الأدبي وغيره من النصوص([29]).

ان وضع المعرفة قد تطور كما يرى (بودريار) ـ المفكر الفرنسي (مابعد الحداثي) ـ وتبدل وفق الانفجار الذي حصل في الاتصالات والمعرفة واحلال (المجتمع مابعد الصناعي) وهو ما جعل الانغلاق داخل البناء الفكري للنص غير ملائم لروح العصر ، فالواقع الراهن المضطرب اكبر من ان يوضع في سرد قصص كبير كما كان يحدث في السابق ([30]).

يرى الباحث : كما هو معلوم ان العالم يخضع لقانون التطور والجدل بكل شيء ، فكما تظهر عوالم تختفي عوالم ، وهذا هو شأن التطورات التي شملت الفكر والجنس الأدبي بعامة ، والنص المسرحي بخاصة ، فليس من المعقول ان يتقدم الفكر باتجاه التغيير ، ويبقى المسرح او النص المسرحي على ثباته ، ما يعني تناقضا كبيرا ، لان العَالم برمته العالمُ في النص الذي يمكن ان يعبر عنه بفكرة او لمحة ، او التعبير مسرح هو السباق للتطور وذلك نابع من طبيعته الخلاقة ومرونته لتقبل واحتواء عن شيء ما قد يمثل مشتركا انسانيا لا يختص بمجتمع دون اخر ، كالحب والخير والشر . لذلك فأن طروحات مفكري الفلسفة الآدائية نبعت من الواقع الانساني الراهن وشكلت قراءة معمقة له ، انعكس ذلك في النص المسرحي الذي ناله من الهجنة الشيء الكثير ، فأصبح النص المسرحي كما هو معروف لا يخلو من السرد سواء أكان سردا صوريا او لغويا وهو كذلك لايخلو من البيت الشعري او الملمحة الشعرية او ربما الشاعرية التي تغلف فضاء النص الراهن ، ثم تداخل الماضي بالحاضر ، التراث بالواقع ، الحكاية الشعبية بالمعاصرة ، كتوظيف الكاتب العراقي (يوسف العاني) في مسرحية (المفتاح) او حكايات التراث في المسرح الاحتفالي في نصوص غبد الكريم برشيد والطيب الصديقي وقاسم محمد وتوفيق الحكيم في (اهل الكهف) .

لقد تجسدت هجنة النص المسرحي ، فضلا عن طروحات المفكرين ، في رؤى المنظرين والمؤلفين المسرحيين ، وعلى مستويي التنظير والعمل ولم تكن حكرا على المفكرين والفلاسفة والأدباء ، ف(أرتو) كان يدعو الى تحطيم النص المسرحي السائد ، والذي يعتمد الكلمة ، فالكلمة شيء ثانوي بالنسبة للمسرح والنص المسرحي ، وهذا النوع من المسرح لاتوجد فيه فواصل بين الدال والمدلول كما يرى ـ دريدا ـ ولا فواصل بين المسرح والواقع ، وفيه النص قائم على التنوع ، نص قابل للانفتاح على كافة الاجناس الاخرى ، وفيه يذوب مفهوم النص المسرحي المرتبط بالسياقات البنائية للنص المسرحي كجنس ادبي مغلق وينفتح على كل الأجناس([31]).

كان آرتو قد شكل نصا خاصا برؤيته المعروفة ، نصا يقوم على رفض النص المسرحي الغربي برمته وتاريخه السابق ، لان آرتو يعتقد ان النص المسرحي السائد قبل طرح رؤيته ، يعد نصا مكرسا لطرح القضايا النفسية والمشاكل الاجتماعية ، لكن نص المسرح الذي أراد يمتلئ بالإشارات الداخلة في اعماق التاريخ ، ويمضي الى الراهن ، نص لا يتحدد بحدود النص المسرحي المرتهن بآليات مألوفة وساكنه . انه يريد نص متحرك ، فاعل ، ينفتح على كافة آفاق الاجناس الادبية ، ويحتوي الاشارة والرمز ، والرقص والغناء والصرخات والآهات ، وكل ذلك خارج المنطوق الحواري ، ويتعداه الى سرد صوري وحكايات طقسية حالمة([32]).

يرى الباحث : أن آرتو لم يكن الاول في عملية المطالبة والسعي لرفض النص السرحي المغلق ، بل اننا نجد ان ثلاثية (أوبو ملكا، أوبو مكبلا، أوبو ديوثا) للكاتب الفرنسي (الفريد جاريك) الذي سبق آرتو في تلك الافكار.

---

[27] ينظر : د.علي المرهج ، علي حرب بين التأويل والتفكيك ، مجلة الأقلام ،ع1 ، السنة (39)،بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 2004، ص91.

[28] ينظر :د.باسم علي خريسان ، في مابعد الحداثة (دراسة في المشروع الثقافي الغربي)، ط1(دمشق : منشوراتدار الفكر ، 2006) ، 195.

[29] ينظر : جيرار جنيت ، مدخل لجامع النص ، تر: عبد الرحمن أيوب ط1(بغداد : مشروع النشر المشترك، د، ت) ص7.

[30] ينظر: شاكر عبد الحميد ، عصر الصورة ، (عالم المعرفة) ، ع (311) ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، 2005) ص240-242.

[31] ينظر : د.عبد الوهاب المسيري وفتحي التريكي ، الحداثة وما بعد الحداثة ،ط1، (دمشق :دار الفكر ، 2000)ص 74.

[32] ينظر : سامي عبد الحميد ، نحو مسرح حي ، ط1 (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 2006) ص 41-42.

لقد أثرت تلك الثلاثية في الكثير من التجارب المسرحية التي عملت على فتح النص والخلاص من ساكنيته وبنائيته التقليدية ، وآرتو نفسه كان من ابرز المتأثرين به ، ثم تأثيره بمسرح العبث ، فقد بدأ جاريك كاتبا رمزيا ، لكنه سرعان ما غادرها الى اتجاه يجمع مابين السخرية والعبث[33].

يرى الباحث : حين نذهب الى النص المسرحي البرشتي نجد فيه مثالا على تداخل الجناس الادبية وانتاج نص مسرحي مهجن يحتوي الكلام الى جانب الصمت ، وعلى القصة والسرد والروي ،والسيناريو ،والشعر والغناء ،واللوحة التشكيلية . فبرشت وبرغم اهتمامه في جعل القارئ كاشفا للتناقضات المستقرة في مراحل الانتاج عبر النص المعد للعرض ، الخالق للوعي ، وهو يعمل على اعداد ذلك النوع من النمط الجديد واستخدام تقنيات المسرح التي بنيت على الشكل المسرحي المناوئ والرافض لما سبقه ، فأن كل ذلك سيظهر تأثيره فيما بعد بتجارب مؤلفين ومخرجين من امثال بيكيت ، وكروتوفسكي ، وجوزيف جايكين ، وريتشارد فورمان ، وروبرت ويلسون [34].

وما دام النص المسرحي الذي يكتب للمسرح الأن نصا قابلا للاشتباك مع اجناس أخرى ، فأنه بهذه الحالة سيكون عرضة لأفكار جديدة ورؤى ومداخلات لفنون أخرى ، الا ان المسرح يظل محافظاً على جماله وخصوصياته وجماليات الشكل ، وهو بالرغم من كونه عرضة لتداخلات واشتباكات ، فقد بات على المشتغلين فيه الأيمان بالواقع المعاش ومتطلباته [35].

ان النص المسرحي المعاصر بشكل خاص يتميز أسلوبه بميزة الاستنساخ والمزج بين أساليب سابقة , وتطلق على هذه العملية (ما بعد التوليف) ما يعني مزج الأشياء المتنافرة معاً ودخول أجناس أُخر لم يكن يسمح لها بالتداخل سابقا ، وهو عكس ما جرت العادة عليه . فيشار الى موضوع المسرحية ليس على اساس الوحدة بل على اساس التشظي ، وهذا التشظي من شأنه ان يجعل من النص ممتدا الى عوالم بعيدة ليجمع بينها [36].

إن المؤلف والمخرج الأمريكي (ريتشارد فورمان) الذي يقدم في أعماله المسرحية أكثر من قصة واحدة في النص الواحد ، ويقدم القصيدة الشعرية الى جانب السرد والحكاية الشعبية ، والاسطورة , فأن تلك القصص المتنوعة القادمة من اكثر من جنس في نص واحد هو النص المسرحي ، تعد مراكز لجزيئات متناثرة لا تلتحم ولا تكتمل , انها شظايا وأحداث مبتورة , والنص يشير بداية إلى وجود عناصر وتتداخل لتكون كولاجاً متنافراً , لتكون الوحدة قد هدمت , وهنا يجب التأكيد على الطعن في النظرة التقليدية لوظيفة كل عنصر من عناصر النص المسرحي[37].

ان النص المسرحي المهجن يقاوم أي سعي لاختراق سطحه , وهو يحاول إحباط كل المحاولات الساعية لتفسيره , وهو انما يشكل إقصاءاً لأي رغبة في الغور عميقاً والوصول إلى مركز النص ابتغاء فهم العناصر المنوعة التي تشتمل عليها بنائيته , ويرى الكاتب والمخرج الأمريكي (فورمان) ويسانده في ذلك الكاتب والمخرجالأمريكي أيضاً (روبرت ويلسون) وقد قدما نصوصاً وعروضاً عديدة ـ ان فكرة العمق هي محض خرافة ويطلقان عليها ـ الخرافة الكبرى , الا ان الثاني , ربما يقف عكس (فورمان) الذي يرفض فكرة المعنى , يرى (ويلسون) ان أي فكرة تحاول الغوص في الأعماق الدفينة للنص المسرحي (اليوم) ستواجه بآلية الإزاحة والتشتيت والتغيير المستمر لمركز العمل فترتد إلى نفسها لتصبح عملية التفسير للنص هي معنى النص ونصوصه المشتبكه والقابعة بداخله وبهذا تتكشف الطبيعة الطارئة للنص ودلالاته بالاعتماد على ما يكتشفه القارئ في النص في لحظات قراءته[38].

يرى الباحث : لقد امتاز النص المسرحي المعاصر بالهجنة المتحققة فعلا ، لان براءته ونقاءه قد غادرهما امتثالا لتقلبات الواقع المعيش ، ولرغبات الإنسان في مسايرة هذه التقلبات ،كما ان تطور الحياة وتغير مفاهيميها القيمية ، ساعدت ايضا بحصول هذه الهجنة ، فالأنسان يعيش في عصرنا الراهن بطريقة ضاعت فيها الحدود وتداخلت اللغات واللهجات ، وصارت كل شيء مطروح أمام الانسان بفعل التكنولوجيا واجهزة الاتصال وطرق التواصل الاجتماعي الحديثة والانترنيت والاقمار الصناعية ، كل ذلك فرض على الحياة طابعا جديدا تذوب فيه الحدود وتتهاوى الحواز ، ما جعل فعل الهجنة داخل النصوص الادبية بشكل عام والمسرحية بشكل خاص امرا حتميا ، ولا سبيل الى التغاضي عنه.

المؤشرات التي سفر عنها الإطار النظري

1- توظيف الشعر ودخوله في فضاء جديد يزيد النص المسرحي خصوبة.
2- تحطيم المعايير النوعية لنمطية النص المسرحي بدخول الاجناس الادبية
3- تفاعل القصيدة الدرامية التي ينصهر فيها الشعر والحوار المسرحي .
4- تجديد المعنى من خلال الأجناس الادبية (شعر ، رواية ، قصة).
5- برزت انواع جديدة مهجنة من خلال تلاقح الشعر ، الرواية ، القصة ، مع النص المسرحي,بحيث جعلت منه خطابا خصبا حاويا لافكار عدة.
6- يحوي النص الأدبي على سرد صوري ولغوي انعكس على صورة النص المسرحي شكلياً .

---

[33] ينظر : ياسين النصير ، أسئلة الحداثة في المسرح ، ط1(السليمانية : فرقة سالار،2008) ص29 ().

[34] ينظر : أليزابيث رايت ، يرخت مابعد الحداثة ، تر:محسن مصيلحي ، ط1،(القاهرة : المجلس الاعلى للثقافة ، 2005) ص148-149.

[35] ينظر: محمد حيدر ، السردي والمرئي في المسرح المعاصر ،مجلة جريدة الفنون ، عدد(اكتوبر-ت1) ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة ، 2007، ص45-46.

[36] ينظر :د . محسن محمد عطية , نقد الفنون (من الكلاسيكية إلى عصر ما بعد الحداثة) , ط 1 (مصر : الهيئة المصرية العامة للكتاب , 2001) ص32.

[37] ينظر: نك كاي , ما بعد الحداثة والفنون الأدائية , ت : د . نهاد صليحة , ط 2 , (مصر : الهيئة المصرية العامة للكتاب , 1999) ص74.

[38] ينظر : المصدر السابق نفسه , ص 108 - 110 ().

9- تولدت صور واشارات ورموز من خلال العمل على مزج أجناس متنافرة لخلق تأثيرات متنوعة لتثير المتلقي للنص على اساس من التشظي وخلق كولاجا يطعن التقليدية.

10- دخول الاجناس الادبية يعمل على فهم النص المسرحي و أفكاره المتنوعة عبر بنائية متناسقة ومنسجمة.

11- تفكيك الأنساق المغلقة واعادة انتاج المعنى على وفق رؤى جديدة لا متناهية ، تؤمن بالانفتاح .

❖ الدراسات السابقة

لم يجد الباحث ـ حسب علمه ـ أي دراسة سابقة تتعلق بموضوع بحثه الموسوم (التداخلات الأدبية في النص النسرحي) .

ملحق رقم (1) مجتمع البحث

ت	اسم المؤلف	أسم المؤلف	السنة
1-	يوسف العاني	المفتاح	1968
2-	عبد الرحمن الشرقاوي	الحسين ثائرا..الحسين شهيدا	1969
3-	غسان كنفاني	القبعة والنبي	1973
4-	صلاح عبد الصبور	الحلاج	1975
5-	سعد الله ونوس	الملك هو الملك	1978
6-	ممدوح عدوان	هاملت يستيقظ متأخر	1980
7-	عبد الكريم برشيد	أمرؤ القيس في باريس	1982
8-	محمد الفارس	اللعبة الأبدية	1990
9-	خزعل الماجدي	سيدرا	1999

ملحق رقم (2) عينة البحث

ت	المؤلف	النص	السنة
1	خزعل الماجدي	سيـــــــدرا	1999

2	عبد الكريم برشيد	امرؤ القيس في باريس	1980

منهجية البحث

اعتمد الباحث المنهج (تحليل المحتوى) في تحليل عينات بحثه الحالي ، لملائمته شروط البحث .

تحليل العينات

أولا - سيدرا [39]*

تأليف : خزعل الماجدي [40]**

يبدأ المؤلف نصه , بمدخل أسطوري (شعري) ، والكاتب قبل ان يكون مسرحيا فهو شاعر يشار له بذلك وبقوة من خلال مجاميع شعرية كثيرة أنتجها ، والشعر في نص سيدرا عمل وبقصدية إلى تفتيت وتلاشي أي مركزية ممكن ان تستند اليها الاحداث ، مما جعل من النص متشظيا ممتدا الى مناخات اسطورية / شعرية/ سردية / سبكت في نص مسرحي هو (سيدرا) .

يبدأ النص بتمجيد الإنسان الأول / آدم ، ويمجد الموقف التي كانت عليه المرأة / حواء , وبذلك يدخل الكاتب (الماجدي) مدخلاً مغايراً لدور المرأة التي يعدها خلاصاً للرجل ولا يمكن له ان يجد خلاصه الا على يديها , هكذا هي وجهة نظره كما هو واضح لكل ادوار المرأة التي قدمها في نصوصه الأخرى لا سيما في مسرحية (حفلة الماس).

والمدخل للأحداث في (سيدرا) يبدأ من بلاد سومر ، وكأن الكاتب يحاول سرد أحداث ما بعد الطوفان , فبعد ان انتهى الطوفان ونزل الجميع من السفينة التي يرأسها (سيدرا) يقوم الجميع بحمل تابوتي (الأب الأكبر) و (الأم الكبرى) لإعادة دفنهما مع ترديد أناشيد وتراتيل التي تمجد أهميتهما :

اهنئي يا أمنا
أيتها الأم الكبرى
ولتملأ نسماتك الأرض
ليملأ روحك السلام
وارقدي ما بين القلوب
ارقدي في نورنا ([41])

ويستمر الترتيل حتى حديث الكاهن عن أصل الكون وطرد آدم وحواء من الجنة , حيث يعظم ألماجدي من دور المرأة وأهميتها .

ورأى النور ان المرأة حمامة حسنة المنظر فقال

تعالي اضحك إلى حشد الملائكة , قالت , لا . مع
زوجي أبقى وأخيط له أجنحته حتى لا يسقط
محالة . . قالت لا . . مع زوجي أبقى . .
إلى جانبه فقال هو ساقط لا محالة . .
فسقطا من الفردوس متعانقين([42]) .

أي خرجا من الفردوس إلى الجحيم , إلى الأرض , إلى الشر الذي سيحيط بهما من كل جانب.

---

[39]* (سيدرا) ، هو (زيو سيدرا) بطل الطوفان في الأساطير السومرية ، ويقابله (أوتو نبشتم)الذي يقابله كلكامش في ملحمة كلكامش ، ويقابله بطل الطوفان النبي نوح عليه السلام (في قصة الطوفان) في القرآن الكريم . ينظر: خزعل الماجدي ، الاعمال المسرحية الكاملة /المجلد الاول ، ط1(بيروت / المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2011) . ص 630.

[40]** ـ خزعل زناد حمود الماجدي ، مواليد كركوك 1951- يعيش حاليا في مدينة(كركدريل) في هولندا منذ منتصف 2006. شاعر وناقد وباحث في التاريخ القديم للحضارة العراقية وكاتب مسرحي له اكثر من(20) نص مسرحي ، عرضت على أكثر مسارح الوطن العربي عبر مخرجين عراقيين وعرب ، للمزيد ينظر:المصدر السابق نفسه ، (الفهارس) .

[41]() .خزعل الماجدي ، نص سيدرا ، ص668

[42]() . خزعل الماجدي ، سيدرا ، الاعمال المسرحية الكاملة /المجلد الاول ، ط1(بيروت / المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2011) . ص 699.

فقال الرجل : هذا عقاب الربِّ لنا . . فتعالي نكتب ما تعلمناه كتاباً كنزاً يكون من بعدنا لأبنائنا سبيلا .
فينطق سيدرا : هذه ساعة مباركة ([43]).
فأي سبيل سيسير عليه الأبناء , وكيف سيعلمون . . هل يتخذون من هذا الكنز لجعل الحياة اسعد حالاً . وهنا يستعد (ألماجدي) لتفعيل جانب الشر أو استظهاره في نصه ووضع اليد عليه من خلال التماثل الموجود بين شخصية الملك لير / سيدرا المغدور من اقرب الناس إليه, وكذلك التماثل الموجود مع شخصية والد هاملت المغدور أيضاً , إذ ان (ألماجدي) هنا يجمع بين ثلاث شخصيات لا اثنتين هما شخصيتا شكسبير (الملك لير / و والد هاملت) وشخصية سيدرا والقاسم المشترك بينهما هو الغدر الذي طال الثلاثة وكما فعل في هاملت بلا هاملت [44]* , يقوم الكاتب والشاعر (ألماجدي) بأزالة المركز , فانه يقوم بنفس الشيء هنا ليعلن نهاية التمركز منذ اللحظات الأولى للنص , حيث طعن (سيدرا) ومات .
ومن هنا يبدأ التلاحق الأسطوري / الواقعي / الراهن , جاء بها إلى عالم الطوفان , الطوفان الذي احتوته كافة الأديان والحضارات والأساطير التي اشتغلت على تلك المفردة عبر الشعر ، فالشعر هنا بدخوله الى نص الماجدي ومن خلال التماثل الشكسبيري /السومري ، يعمل على تشكيل مساحات وبياضات يمكن ان تمتليء بفعل التأويل تلك المساحات الخالية من صنع الشعر وتفاعله مع النص المسرحي والقصة التي يحتويها .

لقد زرع ألماجدي تلك الشخصيات (الشكسبيرية) في بلاد سومر وهي الغريبة عنه كل الغرابة , زرعها في تلك الأرض عبر توائمها مع جو الأسطورة السومري , بحيث تم الحصول على مناخ تراجيدي من نوع آخر قائم على الانفتاح والتصور الجديد لمتوقعها الجديد أيضاً , لقد دخلت تلك الشخصيات مناخاً غرائبياً يختلف عما كانت فيه , حيث القصور وأماكن الترف والخدم والحشم والعبيد والجنود وما إلى ذلك من الترافة , وبفعل هذه الترافة أو الأماكن التي رسمها فقد كانت تلك الشخصيات الخمس تعمل وفق ذلك الرسم الا انها لدى (ألماجدي) عملت بشكل آخر وربما هذا يتأتى من تلك الدفعات والشحنات التي بثها فيها من خلال مقابلاتها وتماثلاتها لشخصيات سومرية كانت أساساً في ملحمة الطوفان السومري / ألماجدي .
لقد رسم (ألماجدي) أجواءه في مجال (الطوفان) والطوفان يمثل مرجعية أسطورية , لكن العاصفة فان من البديهي عدها مرجعية شكسبيرية في آخر أعماله وهو (العاصفة) , لذا فان الصراع يتصاعد ليصل ذروته في النهاية .

لقد لجأ الماجدي في مسرحية (سيدرا) إلى إقامة تناص ضمني وليس ظاهري مكشوف مع شخصيات شكسبير , ويبدأ ألماجدي ـ التناص ـ بداية ـ مع الملك لير (كما أسلف الباحث) , حيث يوزع تركته في الملك على بناته , ويبني ذلك المؤلف ألماجدي هذا بطريقة أخرى , حيث يتم التوزيع على أساس رؤيا مرت على ـ سيدرا ـ في منامه ومن يقترب من تفسيرها من أبناءه الثلاثة ويعبر عن تلك الرؤية يكون قد حصل حصته في الملك, ويبدأ التفسير وذلك في المشهد الثاني المعنون بـ (حلم سيدرا) , الذي يحلم سيدرا بان سفينته المكعبة قد اجتاحتها عاصفة هو جاء وريح كاسحة هجمت عليها من كل الجهات ما أدى إلى تفككها وسقطت في الماء ثم تجمعت حولها الديدان وآلاف الحيوانات لتنخرها , ثم خرج رجل تكاد ملامحه توحي به , لكنه متعباً , أدمته العاصفة , وكأن له أربع أيادي وعشرة أرجل وشعره يشتعل بنار لا تنطفئ ولا تحرقه , وتخترقه قطعة حديد طويلة لكن لا دم ولا صراخ , وبيديه كتاب حين يقرأه تنتظم الحيوانات وما ان يتوقف عن القراءة حتى تعود إلى سابق فعلها , والرجل ربط نياً يعزف به بين حين وآخر , وقد ارتفع القصب حوله وكذلك من بينهن ثلاث قصبات كبيرات قد انتزعن من الحقل وغابة القصب حوله تكبر وتخيف , إلى نهاية حلمه الذي لابد من تفسيره .
ويبدأ أولهم (حام) بالتفسير الأول :
ـ حام : الدنيا تتحايل وتتراتب أمامك . . أنا يا مولاي عبدك وخادمك ولوني وشكلي وهيأتي يدل على ان لك معي سلطان عظيم . . اختلف عن إخوتي في طاعتك واني لأحب هذا ,وارى ان حلمك يعني انتهاء تجوالك وتجوالنا في الماء . . فسفينتك التي تحطمت ستزهر على الأرض بيوتاً وقرى ومدناً , والديدان هي خروج الشر مع الطوفان . . وطيران الحيوانات هو فرحها بما هي عليه , والرجل هو أنت بأياديك وأرجلك الكثيرة ذات الخير , وكتابك هو ألواح المعرفة التي نظمت بها الحياة والكائنات .
ويستمر حام بهذه الخديعة بحيث يعكس الأمور ويحرفها عن نصابها ويستمر بتفسير الرؤيا بما يشبع غرور الأب وهيمنته واعتداده بنفسه وينال من أبيه (سيدرا) الرضا والقبول ويجيبُ الأب (سيدرا) .
ـ سيدرا : كلامك هذا دليل رفعة عقلك . . فكيف أرد لك الجزاء , أتريد ان أزيل بدعواتي وابتهالاتي العقاب عنك فترجع سوياً أو أعطيك ما تستحق من الميراث .
ـ سيدرا والآن ما قول ولدنا يافث .
ـ يافث : وهل يسأل ولد يدل نحوله على محبته . . لقد استقرت معانيك في نفسي ولا أرى رهط مشاعري الا يردد اسمك ([45]). سفينتك هي الماضي يا أبي , الذي ذهب مع الطوفان , وها نحن نغادر تلك الأيام السوداء المليئة بالجحود والخطيئة التي وكذلك الحيوانات التي تطير فرموز الشر رجعت إلى ماضيها السحيق واما الرجل فهو عدوك مزقه غضبك وتوترك وقد حاول ان يسرق كتابك العظيم فلم يفلح . . .
وهكذا , في الوقت الذي ترى الأب أكثر قسوة مع ابنه (هام) الذي يقوم بإخباره بالحقيقة دون ان يقوم بتزييفها , فسر الحلم بحقيقته , ولانه لأجل حقيقي فانه فقد كل شيء .
ـ سيدرا : والآن ماذا يقول اصغر أبناءنا وأعزهم علينا هام .
ـ هام : لا شيء .
ـ سيدرا : لا شيء ؟
ـ هام : لا شيء .
ـ سيدرا : ماذا تنعي بـ (لا شيء) اعد علينا كلاماً آخر .
ـ هام : لا أريد ان أنافقك يا أبي فأقول كلاماً لا يرضيك .

---

[43] . المصدر السابق نفسه ،ص 702 ()
[44]* هاملت بلا هاملت ، نص مسرحي للكاتب نفسه ، كتبه عام 1992.
[45] سيدرا ، ص704 ()

ـ سيدرا : تكلم ما الذي تخبئوه عني ([46]) ؟

فيخبره (هام) ان السفينة ذات السفينة , والرجل ذات الرجل , ما بال الحيوانات ؟ تتطاير , ما بال الأذرع والأرجل تتضاعف ان لم يكن هناك ما يفزعها ويكمل تفسيره الذي لا يرضي الأب ويرى الأب وينتبه ان الطوفان لم يغسل الشر عن الأرض كما كان يظن , ويغضب غضباً شديداً بحيث لا ينال (هام) الا الصحراء المتيبسة من الأرض , وهي الأرض الخراب الذي وعده الأب بانه سيرثها هو وأبناءه ولتكن وبالاً عليه وسماً وجنوناً رملاً وخراباً . ويأمره بالصمت بعدها .

إن قصة 0 (الحلم) هذه هي ما جعل من التناص مع الاحداث الشكسبيرية واضحا وبقوة ، بسبب أن سيدرا سيعتمد توزيع الاراضي على اساسه كما فعل الملك لير ، حيث وزع اجزاء مملكته على اساس الحب الصادر من بناته له .وهو ما ابعدنا عن نمطية الاحداث من خلال دخول قصة الحلم ، فأنفتح النص على بنيات جديدة تفاعلت مع بنية فصة الحلم التي كانت بحاجة الى تأويل .

ومن هنا يبدأ (ألماجدي) بتغيير الحُلّة التي كانت ترتديها الشخصيات , بأثواب أخرى جديدة عليها , ثوب ما بعد الطوفان وحلول الشر وعدم مغادرته للأرض , وهو ما يؤدي إلى اشتداد الحزن في نفس الأب ليموت بطعنة مجهولة , ويعلن ألماجدي , موت المركز وحلول اللامركزية .

وبعد هذه المداخلات المناخية المصنوعة بدقة وعبر كل تلك التقاطعات في الزمان والمكان والأسطوري , بين الطوفان المتناسج , وذلك التدهور والشرور المتناثرة في بقاع الأرض ودواخل الذات الإنسانية , يبدأ الجو بالحراك والتفاعل بدخول شخصية (ليليث) امرأة الإغواء .

وفي مجال آخر يظهر لنا العلاقة المتقطعة بين ليليث / و سام , لتسرق منه كتاب المعرفة أو لتخدعه , فتتنقل , وهو ما يتواجد في نص ألماجدي ولكن بطريقة جديدة , حيث يأتي شقيق سيدرا الذي اختفى بعد نهاية الطوفان والنزول من السفينة في أوقات يكون الجميع متهم فيها بقتل الأب (سيدرا) , يدخل (عمرا) وعمرا هذا هو المقابل لشخصية , الذي غدر باخاه , وهنا تدور الشكوك حوله أيضاً على الأقل من جانب عشيقته اللعوب (ليليث) :

ـ ليليث : لقد تخلصنا منه . . تعال إلى صدري . . كم أنت رائع .

ويكون مسرد الأحداث حول غيرته من أخيه (سيدرا) وهم على ظهر السفينة وتتكشف طباع الشخصيات ويتساقط عنها القناع الذي كانت تتقنع به , وظهرت مراميها وحقائقها . .

ـ ليليث : ما معنى سكوتك وتأملك البطيء هذا .

ـ هام : اقرأ مصائر الناس . . ويصعد الوجع لعينيّ كلما تقدمت في القراءة .

ـ ليليث : تقرا ماذا ؟

ـ هام : كتاب أبي المحفوظ . . ألواحه السرّية . . ففيها كل ما حصل وما سيحصل .

ـ ليليث : فأين هذا الكتاب ؟

ـ هام : في قلبي .

ـ ليليث : في قلبك ؟ ! !

ـ هام : كتاب مثل هذا الأبد ان يكون في القلوب لا على الورق أو الطين أو الحجر .

ـ ليليث : أين المدون إذن ؟

ـ هام : في الشمس لا في السواقي .

ـ ليليث : وأنت .

ـ هام : تملكني الجزع والموت وأعرضت عن هذه الدنيا بآمال وأقفلت خلفي فم الينابيع .

ـ ليليث : وعقلك الجميل الناصع ([47]).

ان ليليث هنا وكما يبدو ومن حديثها مع هام تحاول إغواءه وتسليط جام خداعها , انها تعمل على زرع الفتنة عبر فتنتها وجمالها وسحرها , هي الشر بعينه الذي يدور في النفوس . هي المحرك للأحداث ولتلك النفوس , وهي أيضاً تقوم بسقي زرع شرورها في نفوس الآخرين . لذا يصل هام معها إلى قرار .

ـ هام : حبذا الجنون , أمام الشر . .

فالشر يغلف كل مكان , يغلف الواقع ويودي بالنفوس إلى الهاوية , ولكن رغم ما يتمتع به هام من نصاعة عقل فانه يرضخ أخيراً لإغوائها فيقول .

ـ هام : سيدتي هل تسمحين ان أضع راسي في حضنك .

(يضع رأسه في حضنها)

ـ هام : ما هذا الذي أشمه في رائحة ملابسك . . شيء من رائحة الفردوس .

ـ ليليث : انت شبق كالمطر([48]).

وبعد ان يخرج (هام) يدخل عليها (يافث) لتمارس سحرها وإغوائها .

ـ ليليث : لقد كنت حقاً الرجل الوحيد بينهم . . الشديد البأس الذي لا زمان ولا مكان لك .

. ولِدَتْ نفسك في ارتجاف الخاطر نحو الملك والسلطان . . لقد عرفتك . . كانت عيناك تقدحان بينما عيون الآخرين غافية .

ان ليليث هي المهمة التي يتخذ منها مفتاح الفضح , وتقيم من خلالها مكاشفاته للشخصيات الطامحة التي أمرضها حب الملك والمركز , ورغم مكانة ليليث الأسطورية , والمسرحية في نص (ألماجدي) فانها كما يبدو واضحاً لا تجمع في ذاتها امكنة وقدرة وتلاحم خمسة نساء أو ست , بل ألف امرأة بداخلها لما تحمله بداخلها من حيلة ومكر وقدرة في الإيقاع بالآخرين .

ـ يافث : أنت امرأتي ودليلي إلى العرش . .

---

[46] () سيدرا ، ص 705 .

[47] () سيدرا ، ص707 .

[48] () سيدرا ، ص 708 .

فقد تحولت هنا إلى الليدي ماكبث التي أعانت في الشر والحصول على السلطان , هي التي قادته إلى نهايته . فان غوايتها وتلوينها أطاحت بالآباء والأبناء والأعمام . أطاحت بكل شيء . زهي انعكاس لرؤية مغايرة لما ظهرت عليه المرأة في بداية النص , حيث المرأة لصيقة الرجل ورفضت ان تكون ملاكاً على ان تكون زوجة .

ان ألماجدي يرسم لوحة بواسطة نصه (سيدرا) المركز والذي يقضي عليه الهامشيين, سيدرا المستبد الذي يعتد بنفسه كثيراً , انها لوحة يتزاحم فيها البشريون ويتنازعون مما يشير الى فوضى العالم وصراعاته , مع تبدل الأحوال وما تؤول إليه الأمور وفق انتقال السلطة من الأب إلى الابن ويقوم على ذلك نظام جديد ربما يكون مغايراً تماماً لما سبقه إذا لم يكن قائماً على تداعياته وانهياره .

في (سيدرا) تلاحماً صميمياً بين روح الحكاية التاريخية وروح الإنسان المغرق بالشر والساعي إلى الخير كما يظن , وفي (سيدرا) يحيلنا (ألماجدي) إلى قضية مهمة ترتبط بحياة الإنسان ارتباطاً بين الإنسان وتاريخه , بين الإنسان وتراثه , وخرافاته ومعتقداته . فكيف يستطيع الإنسان ان يدفن تاريخه وماضيه , كيف للإنسان ان يتخلى عن طفولته الإنسانية وبدايات تكون حضارته ووجوده :

ـ هام : السمك خلاصة البحر ورايته . . هل يرفع البحر راياتٍ أخرى ؟ هل سيهدأ الموج ماذا يعني ان تكون البحرَّ وصياده ؟

ندفن من ؟ ونبكي من ؟ سلالة من العاطلين

ندفن عقداً من الخرافات ؟ ندفن شريط الأبجدية كله ؟

ثانيا ـ امرؤ القيس في باريس

تأليف : عبد الكريم برشيد [49]*

يبدو واضحا أن النص المسرحي ليس فعلا واحدا موحدا، وإنما هو منجم أفعال . إنه منجم للرؤى والصور والمعاني والخيالات. وهو كقبعة الحواة ، يمكن أن تخرج منه كل شيء، ويمكن ان تتلاقى فيه كل الأجناس ، وبكل تفرعاتها ، ولكن كل ذلك يتوقف على براعة الكاتب ، وقدرته في صياغة النص بطريقة تجعل منه أفقا كيميائيا تلتقي فيه العناصر بتناسق يثير القارئ ويدفعه للقيام بفعل القراءة والتأويل ،فتلك العناصر التي تقابلها مكونات النص (الشخصية والفكرة والحوار والحبكة) ان بقيت كما هي ، بقي النص يمارس انغلاقه الدائم ، الا ان تجاوز تلك العناصر الى فضاء اوسع واكثر رحابة ، بمعنى دخول عناصر اخرى تهم الشكل والبناء غير ماهو متعارف عليه مثل (الشعر، السرد،القصة) ، قد تجعل منه نصا منفتحا ، يعلن الخلاص من النسق القديم الذي وجد فيه ، وهو ما يمكن ان يكون واضحا وبارزا في نص عبد الكريم برشيد (أمرؤ القيس في باريس) الذي يثير مجموعة من التساؤلات ، منها : لماذا أمرؤ القيس(الشاعر) في باريس ، هذه الشخصية التاريخية؟ وماذا تمثل باريس هنا بالنسبة له وللكاتب ؟ .

امرؤ القيس وباريس . تاريخيا – لم يكن ممكنا أن يلتقيا. ولكنهما – مسرحيا – قد التقيا. هذا اللقاء هو محض افتراض وليس حقيقة ؟، والافتراض هنا – كأداة ووسيلة إتخذها الكاتب طريقا للحقيقة ، أو بالأحرى طريقا لقول الحقيقة .

ان النص يعبر واقع جديد. واقع مغاير ومشابه – للآني والماضي معا – واقع ليس صحوا كله . وليس حلما كله ، ليس ماضيا وليس حاضرا. إنه تركيب كيميائي للمكان والمحال ومزج للحاضر والغائب والظاهر والخفي، والقريب والبعيد.

إنه قائم داخل شبكة دقيقة ومعقدة من العلاقات الجديدة. وهو نتيجة حتمية لمعطياته الذاتية ومعطيات العصر. وبهذا فليس ممكنا أبدا أن نفهم أمرأ القيس الجديد خارج معطيات الزمن الجديد، وخارج مناخه وطقسه ، ومؤسساته المختلفة .

إن السرد التاريخي الموجود في سياق النص لم يكن متوازنا ، او موازيا للبناء المسرحي ، بل كان متماهيا ضمن نسق هذا البناء ، لان السرد الروائي للاحداث يذوب بواسطة الفعل المسرحي للشخصيات المسرحية ، وان كانت تمتلك بناءها الشخصي السردي ، كما ان الرواية التاريخية المعروفة عن بطل المسرحية ، قد ابتعدت عن شكلها ، الى شكل جديد من خلال النص المسرحي ذاته .

يتمحور المتن الحكائي في هذا النص عبر توظيف الحكاية التاريخية المعروفة عن أمرؤ القيس ، رجل يحب اللهو والمرح ، جاءه خبر مقتل ابيه ، وفقدانه لملكه ، والمسرحية في ثوب جديد وبنظرة معاصرة تشير الى الخوف وعدم الأمن والاستقرار في حياة (امرئ القيس) وأنه مطارد ومطالب للقتل . وتصوره المسرحية غير مكترث لذلك وغير مهتم للزمان والمكان وللحياة ، يقدم نفسه ضحية من أجل أن يعيش العرب في سلام وأمان .ولا يأبه لشيء ابدا ، امرؤ القيس يعيش في باريس حائرا معذبا ، وموزعا ولاءه بين ذاته وغيره. إنه يعيش زمنين اثنين في زمن واحد، وواقعين في واقع واحد. إن مجيئه إلى باريس قد أكسبه المعاصرة، ولكنها معاصرة شكلية، وتلك هي المشكلة. فنجد ثمة تصادم حتمي في قلب(أمريء القيس) بين الماضي المتحجر والآن المتفتح يجعله يعيش التمزق والانشطار، وذلك بين مجتمع يجذب إلى الخلف(المجتمع العربي) ، تحضر في النص ثلاث شخصيات تحرك أحداثه، وتجعلها تنمو وهي :

ـ امرؤ القيس: شاعر جاهلي منغمس في الملذات، عاش حياته تائها محاولا استرجاع ملكه الضائع .

ـ عامر الأعور: هو صاحب امرئ القيس ، مفتقر للذكاء، لا يستطيع مساعدة صديقه مساعدة فعلية لتحقيق غايته. وقد يكون رمزا لتلك القبائل التي ناصرت امرأ القيس في البداية، ثم تخلت عنه في النهاية ليموت وحيدا.

- بابلو: يرمز إلى مناصري (حلفاء) امرئ القيس من الغرب ، شخصية غربية(عازف) تذكر امرأ القيس أن المهم ليس استرجاع الملك الضائع ولكن التخلي عن الأنانية والتفكير في آلام الناس، يأمره بأن لا يرجع عن فكرته التي تقود إلى الحرب ونسيان أمر الملك والتفكير في سلام البشر. كأنه بذلك يمثل عقله الباطن.

ثم شخصيات كثيرة معاصرة ، (العامل 1، العامل2،الشرطي 1،الشرطي 2، والشرطيين هما غربيين ،الجمركي 1 و2، ايوب المصري ، لوليتا إمرأة غربية ،رجل الدين الازهري ،شارلي وروبير وهما فرنسيان مخادعان) وغيرها من الشخصيات ذات الاثر في تقوية الأحداث وتوضيحها والسير بها قدما بإتجاه النهاية التي لا تملك ذروة ، او حبكة ، فالمناخ هو مناخ احتفالي ، أمرؤ القيس وعامر الاعور يأتيان من عمق التاريخ الى شوارع باريس بكل بهرجتها ورونقها وزحامها البشري والتكنولوجي .كما ان وجود هذه الشخصيات العربية في ذاك المناخ الباريسي ، انما هو إشارة من الكاتب الى ان باريس وان كانت قبلة عالمية للجميع الا ان العرب لهم نصيب من تلك الوجهة التي يقصدها القاصي والداني ، والعرب جزء مهم من رواد باريس وبكل انواعهم ، من الفقير (ايوب ، الى ميمون التاجر الغني ، الى طالب العلم) مما جعل امرؤ القيس يصف باريس بقوله :

---

[49]* عبد الكريم برشيد، كاتب ومؤلف ومنظر ومخرج مسرحي ، مواليد المغرب 1943 ، ألف ما يقرب من (30) نصا مسرحيا ، رأس تحرير مجلة التأسيس ومجلة دفاتر مسرحية ، كتب في المسرح الاحتفالي في كتابه 0(حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي) ، للمزيد ينظر:عبد الكريم برشيد ، أمرؤ القيس في باريس ، كتاب في جريدة ، منظمة اليونسكو ، العدد (77) ، الاربعاء ،ك 2- يناير، 2005. ص3.

أمرؤ القيس : باريس عرس دائم يا عامر، فلا شيء محرم أو ممنوع. كل شيء مباح، أما هناك فكل مرغوب محرم. العشق حرام، العيش حرام، الهمس حرام، التنفس حرام. كل شيء حرام، حرام حرام .. حرام .. شرع القبيلة من جهة، وشرع أبي من جهة ثانية خنقا في الناس لذة الحياة وفرحة العيش.

وبالرغم من أنه هرب من ذاته وأرضه. فإن هذه الأرض – بكل حراكها وعنفها – تلحق به إلى باريس. تلحق به ممثلة في شخص عامر الأعور، هذا الرجل الذي جاءه حاملا نعي أبيه الملك، ومرة أخرى يجد امرؤ القيس نفسه حائرا ممزقا بين اختيارات صعبة، بين أن يتابع عيشه كما كان – متنقلا بين الخمرة والمرأة – أو أن يستجيب لوصية الأب المقتول، وأن يمتشق سيفه ويسرج حصانه ليسترد ملكه الضائع. الاختيار الأول غير ممكن، والثاني صعب وشاق بل هو مستحيل. هذا هو امرؤ القيس وتلك هي مأساته، مأساة تنبع من الإحساس بوجود الفعل والعجز عليه، من توفر الإرادة وغياب القدرة. ومن هنا، كان صراعه مع ذاته أكبر من صراعه مع غيره ، يلقى امرؤ القيس أباه في الحلم فيخبره هذا الأخير بما يلي:

(- أنا لم يقتلني أحد ... ما قتلني غير شيخوختي)

وهنا يكون موت الأب نتيجة لحتمية حكم عادل ومنطقي أملاه التاريخ . إنه موت شخصي . وموت مؤسسة في نفس الوقت. مؤسسة أنكرت الناس فأنكرها الناس. وعميت عن الزمن الحاضر فعمي عنها الزمن . لقد حدثت الوفاة نتيجة مرض خطير يدعى الشيخوخة . وهو مرض قاتل يصيب الدول كما يصيب الأشخاص .

لقد أراد (برشيد) إن يكشف الواقع العربي ويعمل على تعريته. سواء في علاقته بذاته أو بغيره.

وهنا يكون جواب تساؤل الباحث حول باريس ، فباريس هنا تمثل فضاء مفتوح على العالم . يأتيه الناس من كل مكان.. إنها معنى أو مجموعة معان، وهي في نفس الوقت حيلة تقنية، حيلة يمكن أن تختصر كل العالم داخل فضاء مكاني وزماني واحد ، لأنها عالم بكامله وليست مجرد مدينة تضم نماذج بشرية متعددة. في نص (برشيد) وداخل باريس تحديدا نجد أن هذه الشخصيات التي تحمل ذواتها تاريخا طويلا من الكبت والقهر ، تعني ان هناك عوالم تقوم على تمجيد القمع والكبت والقهر والغربة والنفي واضطهاد الرأي الآخروهو ما يتجسد في حوار ايوب المصري لامرؤ القيس – بعد أن سمع عزفا على الناي:

أيوب: حتى القصب يا باشا أعطاه الله حق الكلام. ويبقى الإنسان في بلدي وحده محروما من الفرح، محروما من الكلام والعيش والكرامة ([50]).

امرؤ القيس كان مخدوعا بباريس م. وعامر الأعور كان مخدوعا بها. وكل الشخصيات الأخرى كانت مخدوعة كذلك. فامرؤ القيس يقول عنها:

أمرؤ القيس - وطفت كل أرجاء باريس. رأيت الحدائق والكنائس والمتاحف وأرصفة

المومسات. رأيت الأسواق والحانات وبيوت الدعارة. رأيت كل شيء يا عامر في هذا البلد

إلا الجامعات والمعاهد. كذبوا عليك يا أبي، فما باريس غير أسواق اللذة وقد اغترفت من بضاعتها – والحمد لله – الشيء الكثير الكثير.([51])

تهيمن في النص الرؤية السردية ، لأن السارد يعرف كل شيء عن الشخصيات ، كما أن أحداث المسرحية تتطور زمنيا، فقد استهلت بمحاولة الهرب خوفا من القتل، وحيرة امرئ القيس، واصطحابه عامرا الأعور وبواسطة أسئلته الوجودية والنفسية تطورت أحداث المسرحية لتكشف عن غياب رؤية واضحة للزمن والمكان وبالتالي غياب الهدف، لتنفرج المسرحية عن التخلي عن الأنانية والتضحية بالنفس ليحيى الشعب حياة طبيعية آمنة من الحروب.

يجب الانتباه الى أن الشعر لم يكن غائبا عن البناء الذي احكمه (برشيد)، وذلك بديهي عبر اختياره لشخصية /شاعر ، من فطاحل الشعراء العرب ، وصاحب واحدة من اهم المعلقات ، ووجود الشعر ونسجه داخل النص وانسجامه مع الاحداث ، كان أمرا محتما ، مع ان امرؤ القيس لم يكن ينطق الشعر بكثر ، بل بأقل القليل ، الا ان وجود هذا الشاعر ، اضفى جوا من الشعر على مناخ النص ، يتعلق بأمرؤ القيس وحده وليس باقي الشخصيات.

ومن هنا لم يكن بناء النص عموديا ، كما هو معروف في البنية الارسطية ، بل جاء بناءا افقيا ، بفعل تناثر المشاهد ، والانتقالات بين مشهد واخر ، وهذا ما كان بفعل دخول الشعر والشاعر وعلاقته ببنية الاحداث التي تدور ما بين الماضي والحاظر .

إن النص (أمرؤ القيس في باريس) يعالج قضية اجتماعية تؤطرها أبعاد نفسية وسياسية، تفسرها علاقة الغرب بالمشرق العربي، هي علاقة صراع ديني ولغوي وحضاري واقتصادي كذلك، كما أن الكاتب تمكن من رسم خطوطها العامة في هذه (القصة المسرحية) التي استلهمت التاريخ من أجل أن توضح أن الغرب لا يمكن أن ينفعنا وإن ادعى ذلك ، وان كان منفتحا ، وان كان يفتح ذراعيه للجميع ، الا ان العملية هي ليست اكثر من خديعة ، فخ يحيكه الغرب ليوقع بنا في شراكه .

لذلك يعلن امرؤ القيس انه كان مخدوعا في تصوراته عن باريس وكذلك عمار الاعور يقول ذلك ومعظم الشخصيات التي تقف الى جانب أمرؤ القيس .

عامر الاعور :ربي ! ما هكذا تصورت باريس ولا حدثوني عنها .([52])

---

[50] .امرؤ القيس في باريس ، م،س، ص15 ()

[51] امرؤ القيس في باريس ، م،س،، ص27 ()

[52] .امرؤ القيس في باريس ، م،س،، ص28 ()

ـ المراجع

القرآن الكريم

ـ المصادر

اولا :القواميس والمعاجم

1

أبو الفضل جمال الدين ابن منظور ، لسان العرب ، ج(48) ، (القاهرة : د.د. ، 1979) .

2

جبور عبد النور،المعجم الادبي ،(بيروت: دار العلم للملايين،1979).
3
محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي ، مختار الصحّاح ،(الكويت : دار الرسالة ، 1983).
4
لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرواية ، ط1، (بيروت ، مكتبة لبنان ،2002)
5
مجدي وهبة ، معجم مصطلحات الأدب ،(بيروت : مكتبة لبنان ، 1984).
ثانيا ـ الكتب
1
دانييل_هنري باجو ، الأدب العام والمقارن تر : د. غـان السيد (دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 1997).
2
ميخائيل باختين ، الملحمة والرواية ، ، تر: حمال شحيد ، ط1(بيروت ، معهد الإنماء العربي ، 1982).
3
رولان بارت ، درس في السيمولوجيا، تر:عبد السلام العالي ،ط1 (الدار البيضاء:دار توبقال للنشر ،1989).
4
خيري بودومة ، تداخل الانواع في القصة المصرية القصيرة 1960 – 1990 ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ، 1998).
5
تزفيتان تودوروف: الشعرية، تر : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط1 (، الدار البيضاء ، دار توبقال للنشر ، 1978).
6
جيرار جنيت ، مدخل لجامع النص ، تر: عبد الرحمن أيوب ط1(بغداد : مشروع النشر المشترك، د، ت).
7
د.باسم علي خريسان ، في مابعد الحداثة (دراسة في المشروع الثقافي الغربي)، ط1، (دمشق : منشورات دار الفكر ، 2006).
8
د.بيداء محي الدين الدوسكي ، سردية النص المسرحي العربي ،ط1 (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ،2006).
9
أليزابيث رايت ، برخت مابعد الحداثة ، تر:محسن مصيلحي ، ط1،(القاهرة : المجلس الاعلى للثقافة ، 2005).
10
بيير زيما ، النقد الاجتماعي، تر: عايدة لطفي، ط1، (القاهرة : دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، 1991).
11
عبد العزيز شبيل : نظرية الاجناس الادبية في التراث النثري ، جدلية الحظور والغياب ، ط1،(تونس: دار الحامي ، 2001) .
12
جان ماري شيفر، ما لجنس الأدبي ، تر: غسان السيد ، (دمشق : اتحاد الكتاب العرب ،2005).
13
نهاد صليحة ما بعد الحداثة والفنون الأدائية , ط 2 , (مصر : الهيئة المصرية العامة للكتاب , 1999).
14
شاكر عبد الحميد ، عصر الصورة ، (عالم المعرفة) ، ع (311) ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، 2005).
15
سامي عبد الحميد ، نحو مسرح حي ، ط1 (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 2006).
16
محسن محمد عطية , نقد الفنون (من الكلاسيكية إلى عصر ما بعد الحداثة) , ط 1 (مصر : الهيئة المصرية العامة للكتاب , 2001).
17
ميشيل فوكو وجاك دريدا وموريس بلانشون ،حوارات ونصوص ، تر وإعداد :محمد ميلاد ط1، (دمشق :دارالحوار، 2000).
18
بندتو كروتشه: المجمل في فلسفة الفن، تر: سامي الدروبي، ط1(القاهرة:دارالفكرالعربي،1957)
19
جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية الأوروبية. تر: أمير اسكندر، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972) .
20
د.عبد الوهاب المسيري وفتحي التريكي ، الحداثة وما بعد الحداثة ،ط1، (دمشق :دار الفكر ، 2000).
21
ياسين النصير ، أسئلة الحداثة في المسرح ، ط1(السليمانية : فرقة سالار،2008).
22
محمد غنيمي هلال، الادب المقارن، ط5، (بيروت :دار العودة ، 1953 -1962).
23

أولا ـ النتائج :
1-الشعر يحلق بالنص المسرحي الى عالم الخيال ويصنع الصور والسرد يعود به إلى ارض الواقع لارتباطه بالحقائق .
2- النص المسرحي يوازن مابين الشعري والسردي والقصصي ويوظف ذلك لخدمة الفعل المسرحي.
3- تداخل الاجناس الادبية في النص المسرحي تقضي على انغلاقه وتجعله عالما منفتحا على انساق أخرى غيرها تتعلق بالأسطورة والحكاية الشعبية والامثال والحكم والسيرة الذاتية.
4- قد يأتي السرد ضمنيا وليس ظاهرا من خلال توالي الأحداث وترتيبها التاريخي والقاريء يمكنه ان يستشعر وجود السرد من خلال تلك التراتبية .
5- ليس النص المسرحي فعلا واحدا موحدا وإنما هو منجم أفعال ومجالا لتلاقى كل الأجناس .
6- براعة الكاتب تجعل تداخل الأجناس في النص المسرحي فعلا هرمونيا /جمالياً.
7- السرد الروائي للأحداث يذوب بواسطة الفعل المسرحي للشخصيات المسرحية .
8- توجد القصة في النص المسرحي ، اما مرتبطة بالشخصية ، وأمـــا عبر ما يشير لها (كحلم سيدرا) .
10- تشكل القصة حبكة الشخصية ، وتعدد الشخصيات ، يعني تعدد القصص داخل النص المسرحي .

ثانيا ـ الاستنتاجات

1- كل ما لا يشكل فعلا تمثيليا / أدائياً /حركيا ، فهو أما سرد أو شعر.
يقلل السرد من الأداء التمثيلي ، ويفتح النص إلى أحداث اكبر.
3-كل نص يمتلك سردياته الخاصة سواء أكانت ظاهرة ، أو مختفية في متن النص المسرحي.
4- الاجناس تشير الى انفتاح النص المسرحي

رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، تر: د.محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، عدد (110) (الكويت،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، 1987) .
24
رينيه ويليك و أوستين وارن ، نظرية الأدب ، تعريب : د.عادل سلامة ط 2(الرياض : دار المريخ للنشر ، 1991).
25
رشيد يحياوي ، مقدمات في نظرية الانواع الادبية ،ط1 (الدار البيضاء، إفريقا الشرق، 1991).
26
أحمد يوسف، القراءة النسقية ومقولاتها النقدية، ط1،ج2،(الجزائر : دار الغرب ، 2001).

ثالثـــا ـ الدوريات

1
عبد الله ابراهيم ، الرواية واشكالية التجنيس ،مجلة علامات في النقد ،العدد (38) المجلد العاشر ، جدة :النادي الثقافي.
2
برشيد ، عبد الكريم ، أمرؤ القيس في باريس، كتاب في جريدة ، منظمة اليونسكو ، عدد(77) ، ك1-يناير،2005.
3
محمد حيدر ، السردي والمرئي في المسرح المعاصر ،مجلة جريدة الفنون ، عدد(اكتوبر-ت1) ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة ، 2007 .
4
بول ريكور ، النص والتأويل ، تر : منصف عبد الحق ، مجلة العرب والفكر العالمي ، العدد (3) ، بيروت : د.د. ، 1983.
5
صادق العامري ، قضية الأجناس الأدبية في الفكر الأدبي ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد الأول، السنة (2) ، بغداد : وزارة الثقافة والإعلام، ربيع 1982.
6
فتحية عبد الله ، إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي ، مجلة عالم الفكر ،العدد 1، المجلد 33، يوليو- سبتمبر ،الكويت : وزارة الاعلام ، 2004.
7
عادل الفريجات ، الاجناس الادبية ، مجلة علامات في النقد ،ع 222،مجلد السادس ، 1997.
8
الماجدي ، خزعل، سيدرا، الاعمال المسرحية الاملة، مجلد (1)، ط1،(بيروت :المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 2011) .
9
علي المرهج ، علي حرب بين التأويل والتفكيك ، مجلة الأقلام ،ع1 ، السنة (39)،بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 2004.

رابعا ـ الانترنيت

1
الشعرية من وجهة نظر جيرار جينيث ، (بحث في الانترنيت)
2
ويكيبيديا الموسوعة الحرة (عبد الرحمن الشرقاوي)

5- ارتباط الاجناس بالحياة الاجتماعية وتطورها يجعل النص المسرحي فعلا مستمرا.
6- تلاقي الاجناس في النص المسرحي يمنحه قدرة توليدية والقراءة والتأويل.
7- الجمال يرتبط بقدرة الكاتب المسرحي.
8- القصة ليست كالسرد او الشعر لانها ثابته غير متحركة لارتباطها بالشخصة حصرا.
9- الشعر يجعل دور القارئ اكثر فاعلية.
10- **تحطيم مركزية النص مرتبط بتداخل الاجناس الادبية .**

ثالثاً ـ التوصيات

1- تأتي اهمية تداخل الأجناس الادبية في النص المسرحي من الوعي بالواقع الراهن والتغيرات الفكرية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية ، لذا فمن المهم جدا ان يطلع طلبة الأدب والفنون المسرحية على هذا الموضوع والموضوعات المشابهة .
2- لابد من وضع آلية داخل الدرس الأكاديمي المنهجي لطلبة الفنون يركز على الدرس النقدي (الأدبي / المسرحي) الحديث .

رابعا ـ المقترحات

1- دراسة (الاجناس الادبية دورها في ترصين فكر النص المسرحي) .
2- دراسة (الأجناس الادبية وتمثلانها في النص المسرحي العراقي) .
3- دراسة (الأجناس الادبية وتمثلانها في نصوص المسرح الصامت) .

الهوامش