مقاربة درامية لقصيدة غريب على الخليج

Adramatic approach to: «stranger to the Gulf» poem

م.د. طالب هاشم بدن(*)

ملخص البحث

تعد فنون الأدب ذات أهمية بالغة في حياة الفرد، وشكّل الشّعر أهمية كبيرة من خلال التعبير عن مكنوناتهالدّاخلية بطرائق شتى، وصارت اللغة خير وسيلة للتعبير عن مشاعر الإنسان استخدمها الشّاعر بمفردات وكلمات منّوعة تضفي ايقاعًا وجرسًا، يؤثر بالمتلقي. وقد استخدم الشّعراء الغزل والوصف والكناية والمجاز والتشبيه والاستعارة لتقوية القصائد التي يكتبونها، ووجد الباحث ضرورة دراسة بنية القصيدة كونها تدخل في ما وضع من عنوان لمقاربة قصيدة غريب على الخليج. في الفصل الأول تناول الباحث مشكلة وأهّمية وهدف وحدود وتحديد مصطلحات البحث. وضم الفصل الثاني العلاقة بين الشّعر والدّراما ومحاولة إيجاد ما هو مقارب بينهما من ظواهر دراميّة ودراسة عناصر بنية القصيدة،وتمثل بنية الرّمز والاستعارة منها البسيط والمركب ؛ أمّا بنية الإيقاع الشّعري تتعلق بالجانب الجماليّ للقصيدة وموسيقى وجرس الكلمة وترتيب نسقها. ومن ثم دراسة البنية الدّراميّة للمسرحيّة التقليديّة، وما لهذه البنية من فكرة في العمل الفنيّ الدّراميّ تعد ذات قيمة فنية.. في الفصل الثالث تناول الباحث عينة (غريب على الخليج) لمقاربتها دراميًّا لتحقيق هدف البحث. والفصل الرابع ضم نتائج واستنتاجات ومصادر ومراجع البحث.

Abstract

A dramatic approach to: “stranger to the Gulf” poem.

Literature genres are considered very crucial to any individual. Poetry has formed a unique importance because of its expressive structure in different ways. Language is the most effective way by which we convey our feelings and thoughts. Poets have always used language with peculiar vocabulary and terminology that is full of rhetoric, rhythm, simile and metaphor. In addition to courtship and other different topics. The researcher finds it necessary to study the rhetorical features of the poem which is “stranger to the Gulf”.

* وزارة التربية مديرية تربية محافظة البصرة Talib Hashim1974@gmail.com

Chapter one deal with the problem, objectives, scope and importance of the study. Chapter two tackles the relationship between poetry and drama to find what is in common between them concerning symbolism, metaphors, in addition to structure of the rhythm of the poem. The aesthetics of the poem is also included in this chapter in addition to the dramatic structure. Chapter three includes the analysis of the poem to meet the objectives of the study mentioned in chapter one. Chapter four includes the conclusions and the references of the study.

الفصل الأول: مشكلة البحث

لم يقف المهتمون بالفن الدّراميّ وكتاب الأدب بالاستعانة بالواقع والظروف الحياتيّة في كتابة نصوص مسرحية في معالجتهم للظروف والمشكلات الحياتيّة بل انفتحوا على عوالم الإبداع الأخرى المتمثلة باستخدامهم فن القصة والشّعر والأدب الروائي وصياغة أعمال دراميّة هادفة تسهم في تلك المعالجات. ويرى الباحث أن الاهتمام بفنون الأدب عامة وبالقصيدة الشّعرية -خاصة - أوجد ضرورة تناول القصائد دراميًّا وإعادة صياغتها بشكل فنيّ جديد يمكن أن يُطرح على شكل مسرحيّة تضم عناصر العرض المسرحيّ المعروفة. بوصف أن هناك محاولات جادة يمكن أن نصفها بالنّاجحة في مقاربة القصائد الشّعريّة دراميًّا، من هذه المقاربات ما قام به الفنان العراقيّ (رحيم ماجد) من مقاربة لقصيدة (المعلم) للشّاعر(يوسف الصائغ) وما قام به الفنان العراقيّ (إحسان التلال) في تقريب قصيدة (هذيانات في جمجمة زرقاء) للشّاعر (عدنان الصائغ) ؛ وقام بأعادة صياغتها الى عمل درامي، وكذلك ما قام به الفنان العراقي الدكتور (ناصر هاشم بدن) في مقاربته دراميًّا لقصيدة (تنويمة لسرير فارغ) للشّاعر البصري (كاظم الحجاج).[1] (ناصر هاشم بدن، 2011، ص18) بيد أنّ عملية المقاربات لنصوص شعرية دراميًّا موضوعة مهمة بين فنون الأدب المختلفة وعلى وفق ما تقدم من مقاربات صاغ الباحث عنوان بحثه (مقاربة درامية لقصيدة غريب على الخليج) للشاعر (بدر شاكر السياب).

أهمّية البحث والحاجة اليه

تتجلى أهمّيّة البحث بوصفه دراسة الغرض منها مقاربة نص شعري من خلال قراءة قصيدة (غريب على الخليج) وتحويله الى دراما ومحاولات ما هو متقارب دراميًّا في القصيدة، و تسلط الضوء على إمكانيّة مقاربة نصوص شعرية لاحقة أخرى، والحاجة الى البحث يفيد الدّارسين في حقل الأدب الدّراميّ

ونصوص الشّعر الحرّ والإفادة من القصائد ومقاربتها دراميًّا، عبر شخصيات تتكلم بحوار القصيدة ومحاولة إيجاد صيغة للمقاربة الدّراميّة.

أهـداف البحث: يهدف البحث الى محاولة الكشف عن مقاربة قصيدة (غريب على الخليج) دراميًّا.

حدود البحث

حدود الموضوع: مقاربة قصيدة غريب على الخليج دراميًّا.

الحدود المكانية: الخليج العربي.

الحدود الزمانية: خمسينيات القرن الماضي.

تحديد المصطلحات

يقال في اللغة القُرابُ: أيّ مقاربة الشيء، ويقال معه ألف درهم أو قرابُ ذلك،ومعه ملأ قدح ماء أو قرابُ.

1. والقريب نقيض البعيد يكون تحويلاً يستوي فيه الذكر والأنثى وهو قريب. (2) الفراهيدي، 1988، ص105)
2. ويقال:أقرَبث الشاة: أيّ دنا نتاجها، وقد قال ابن السُكيت: ثوب مقارب ٌإذا لم يكن جيدًا وهذا على معنى إنّه مقارب في ثمنه غير بعيد ولا غالٍ. وحكى غيره:ثوب مقارب ٌأيّ ثوب رخيص والقياس في كله واحد. (3) إبن زكريا، 1972، ص 272)
3. المُقارَبةُ: المخامرة وسميت خمرًا لانها تخامر العقل، أيّ تخالطه وتداخله.
4. ومن قولهم،خامره الحزن مخامرة أيّ قاربه مقاربة. (4) إبن دريد، 2005، ص24)

المقاربة اصطلاحًا

حسب ما جاء في معجم المصطلحات: " يقوم الجامع المشترك للمقاربات الرياضية للدراما، على التفكير حول توليفات المواقف الدّراميّة انطلاقًا من العلاقات المحتملة الممكنة والمحققة فعلاً بين الشّخصيات".[5] باتريس بافيس، 2015، ص)320

التعريف الاجرائيّ للبحث

المقاربة: هي ملائمة الشيء ومقاربته لمعانٍ عدة وتناوله بصورة تقريبية دراميًّا، وتأتي هذه المقاربة على وفق صياغة يمكن من خلالها الوصول الى قراءة متعددة ومختصرة عن طريق اختيار المعاني الواضحة والمفهومة من قبل المتلقي.

الفصل الثاني

المبحث الأول: عناصر بنية القصيدة

1- البنية اللغوية

تعد القصيدة موضوعًا لغويًّا من نوع خاص من خلال معالجة الشّاعر لمواضيع عدة وتوظيفه تلك اللغة بشكل متميز

يختلف من الناحية المعجمية والنثرية التي "من شأنها اقامة علاقات جديدة بين الإنسان والأشياء وبين الأشياء والأشياء وبين الكلمة والكلمة".[6] (محمد راضي جعفر، 1999، ص65) إذ إن تصور الحياة والإنسان يتجلى من خلال لغة جديدة، ويمكن عد وظيفة اللغة الشّعرية وظيفة «تعبيرية جماليّة انفعاليّة تستخدم للتّعبير عن أحاسيس واتجاهات، وإثارتها عند الآخرين».[7] (نفسه، ص69) وأنّ لغة الحياة اليوميّة تستخدم في وصف منظر طبيعيّ أو وجه إنسان وتفاصيله، يقوم الشّاعر باختيار ألفاظ دقيقة تسحب المتلقي الى عمق التّجربة الحياتيّة ولبّ المواضيع من خلال اختياره لمجموعة من الألفاظ المركبة التي تشير إلى معنى معين، إذ تعتمد لغة القصيدة التكثيف والمعانيّ الغريبة التي تكون فيها الكلمات ذات «وزن أثقل من الوزن الذي تحمله الكلمات نفسها عندما نصادفها في الكلام العادي أو في صفحة جريدة أو حتى في صفحة من الكتابة النثرية».[8] (نفسه، ص76) ومن خلال ذلك يتميز كل شاعر بلغة متفردة في المعاني والتّراكيب أو البناء، ويعرف الشّاعر من خلال البناء الفني للقصيدة التي تشكل بنيتها اللغويّة والتّصويريّة والإيقاعيّة أجزائها المهمة المتكونة منها، بوصفها تستخدم الكلمات المألوفة ذات القوة التي تكون قريبة للغة التخاطب و يكون الشّاعر الفنان الوحيد القادر على إعادة خلق المفردة وتحويلها الى طاقة شعرية موحية لمعانٍ كبيرة ذات دلالة معنوية وتصويرية غير محدودة المعاني، ويحصل من خلال إيصال الشّعر بلغة المخاطبة ولغة العامة أو اللهجة العامية أحيانًا «وقد عُرف السياب باستعمالات موفقة لالفاظ دارجة رآها - دون غيرها - مطمئنة لتجربته، فاللفظ الشعبي لدى السياب طري اذ ينتزع من اسمال التكرار ويحذف ما تلف، فيأتي وكأنه ولد جديدًا طريًّا مستساغًا».[9] (نفسه، ص80) ويتكرر عند الشّاعرة (نازك الملائكة) و (عبد الوهاب البياتي). و يعد (البياتي) من الشّعراء المبكرين في تكريس لغة الواقع والحياة الجديدة في الشّعر، وتميز الشّاعر (بُلند الحيدري) بالتقاطات من الكلام العاميّ الشّعبيّ المتداول وحتى الدّارج في كثير من الأحيان محاولًا بناء تلك التّراكيب في قصائده بوصف أنّ «الموقف من اللغة كان يعني موقفاً من الوحي، ولما كان الوحي كلام الله، فقد أصبح للغة مكانتها».[10] (جودت فخر الدين، 1984، ص76) ويمكن صياغة هذه المعاني بطرائق شتى لتكوين زخرفة لفظية وتوظيف هذه المعاني لخدمة غرض معين في القصيدة، وهذه المعاني يمكن تسميتها عامة فهي تكون في متناول الجميع على شكل

أفكار أو كما يقول الجاحظ «مطروحة في الطريق».[11] (نفسه، ص79) وعلى الشّاعر أن يوظفها بشكل مركز بحيث تؤثر في معناها وأن لا يبتعد بهذه اللغة عما ألفته الأسماع والعقول. ويمكن القول إن وظيفة الشّعر هي توليد المشاركة الوجدانية بين الشّاعر والمتلقي وان اللغة الشّعرية تعد رمزاً للعالم كما يتصوره الشّاعر، وكذلك هي رمز لعالم الشّاعر النفسي، فلغة الشّعر إذًا لغة مجازية انفعاليّة، وقد طغت الحكمة والكلمة الجامعة على الشّعر القديم واعتمد الشّعر على وحدة البيت واكتماله معنىً ومبنى.[12] (عبد الله الغذامي، 2006، ص 142) إذ إنّ أيّ نص أدبيّ لا يخرج من إطار اللغة وحدودها، بيد أن اللغة «تحاول من خلال مناهجها المختلفة التعامل مع النّص الأدبيّ في استيعاب التّوازن الحاصل بين المبدع والنّص، والنّص والمتلقي».[13] (عناد غزوان، 2000، ص129) وهكذا تطورت الدّراسات اللغويّة والأدبيّة نحويًّا.

2. البنية المجازيّة

البنية المجازيّة بنية مهيمنة في الشّعر وتقوم هذه البنية بمظاهر وتجليات عدة وتكون هذه المظاهر متباينة في الشكل التعّبيري وأكثرهذا التّباين أهمّيّة يوجد في الأسطورة والرّمز الخاص والاستعارة، وقد استطاع الشّعراء توظيف الرّموز ذات الدّلالة الكلية بمرجعياتها الأسطوريّة والدّينيّة سواء أكانت الدّيانة المسيحيّة أو الإسلامية والتّراثيّة ذات الأصول العربيّة «كاستخدام الرّموز البابليّة واليونانيّة عند السّياب والبياتي ونازك الملائكة، والرموز التّراثيّة العربيّة التي عبرت عن وعي حضاري قوي وحس تاريخي إنسانيّ».[14] (مسلم حسب، 2007، ص 82) وتجلت تجسيدات الشّعراء المحدثين في ريادة الشّعر العربي بتلك الرموز التي تعبر عن قلق الإنسان العربي المعاصر ومعاناته وهمومه جراء واقع حضاريّ مثقل بمظاهر التخلف والقمع والاستبداد، ومن خلال ذلك الواقع «وجد أولئك الشّعراء في تلك الرموز متنفسًا للتعبير عن تطلعاتهم الإنسانيّة وتوقهم إلى الحرية والخلاص».[15] (نفسه، ص82) وتخطت هذه التطلعات وبدأت تكشف عن جوهر الفعل الإنسانيّ والبحث في بنىً رمزية ذات دلالة تأخذ منابعها من مرجعيّة فرديّة في أبعادها الفكريّة والنّفسيّة العميقة، وتمركزت هذه المرجعيّة الفرديّة في السّياق النّصيّ أكثر من إحالتها إلى سياقات خارجيّة، وامتازت الشّاعرة نازك الملائكة بهذا النّمط من النّصوص الشّعريّة، وكذلك وجدت مثل هذه النّصوص الشّعرية الأفق الرّحب في التّعبير عن المعاناة الإنسانيّة عند (السياب) و(البياتي).

3- بنية الرمز وبنية الاستعارة

تعد بنية الرّمز الكلية [*] أكثر عرضة للتّعرية وذلك ناتج من فقدان سحر الرّمز الأسطوريّ والتّراثيّ تدريجيًّا وعمقها الدّلاليّ، وتجردت من مبناها الاستعاريّ وفقدت طاقتها التعبيرية ذلك بسبب تكرار وكثرة تداولها الشّعري وعدم ملائمتها للواقع المعاش ومتطلبات التغيير، إذ تطلب هذا التغير ظهور وسائل جديدة من أجل بسط المعنى واظهار الطابع المجازي للتعبير عن الأشكال الشّعرية في التعبير الاستعاري "الذي يتجاوز طبيعته التّشبيهية في القصيدة التقليديّة ليؤدي وظائف تعبيرية وجمالية ذات أهمّية كبرى في القصيدة الحديث".[16] (شجاع العاني، 1999، ص86) وتبلورت في الشّعر الحداثة من ناحية المظهر الإبداعيّ والتي تخص صيغ التّعبير الذستعاري لخطين من الاستعارة التي يطلق عليها "البسيط والمركب".[17] (مسلم حسب، ص 86) فالاستعارة البسيطة ذات طبيعة شعرية يكون فيها الأسلوب الشّعري ذو عموم حتى يكاد يكون مميز عن غيره من الأساليب البيانية ويكون قديمًا قدم الشّعر بوصفه يكوّن "علاقات مشابهة بين شيئين أو أكثر لا توجد بينهما علاقة شبه، وكثيرًا ما يتسم هذا النمط من الاستعارة بنزعة إحيائيّة أيّ إضفاء طابع الحياة على الأشياء، أو أنسنة الكائنات الحية غير الإنسانيّة".[18] (نفسه، ص87) ومن أمثلة هذا النّمط البسيط - قول امرئ القيس كناية عن الليل

(فقلت له لما تمطى بصلبه واردف اعجازا وناء بكلكل)

أمّا الاستعارة المركبة فهي ذات بنية تخيليّة تعتمد المجاز بمفهومها العام والذي من شأنها نقل دلالة الشيء الموضوعيّة وجعلها شيئًا آخر وهي ليست له، ومن أمثلة هذه الاستعارة - قول السياب

وعبر امواج الخليج تمسح البروق
سواحل العراق بالنجوم والمحار
كأنها تهم بالشروق
فيحسب الليل عليها من دم دثار

4. بنية الايقاع الشّعري-

توجد الايقاعيّة في الجملة وسياقات الكلام وكذلك الألحان، وكثير من مضامين الحياة اليومية فيها إيقاعيّة معينة، إذ ارتبط الشّعر بالايقاع كوزن للكلام يعبر به الشّاعر عن مضامين دواخله، وهذا الوزن له عدد ايقاعيّ لكلّ قول ويكون متساوٍ من حيث الزمن. ومعنى الايقاع

في الموسيقى "النّقلة على النّغم في أزمنة محدودة المقادير والنسب، او تقدير لزمان النقرات او قسمة زمان اللحن بنقرات، وهو النقلة على اصوات مترادفة في أزمنة تتوالى متساوية وكل واحد منها يسمى دورًا، أو إظهار مناسبات أجزاء الزّمان من القوة الى الفعل بحسب اختيار الفاعل، أو صياغة اللحن حسب أجزاء متناسبة من المفاصل الزّمنيّة محدودة في كل ميزان".[19](محمد صابر عبيد، 2001، ص15) بوصف أن الإيقاع يُعد صيغة مشتركة بين الفنون جميعًا، ففي الموسيقى والشّعر والنثر وفنون الرقص والفنون السمعيّة والمرئيّة يمثل قاعدة أو منطلق العمل الفنيّ أيّ التي يقوم عليها أيّ عمل فنيّ، ونظرًا لأهمّية الإيقاع " فقد ارتكز عليه الشّعر ارتكازًا أساسيًّا في بناء موسيقيته وعُدَّ أحد أركانها المهمّة التي ترتكز أولًا على الانسجام أو تألف الاصوات ".[20](نفسه، ص15) بيد أن الإيقاع يعمل على تحقيق الانسجام في الشّعر من خلال عناصره المكونة على تحقيق ذلك الانسجام والتّوافق في القصيدة وهو يؤلف بنية النّص الهيكليّة على وفق هذا الانسجام كما أنّ "الظاهرة الإيقاعيّة في بنيتها التكوينيّة العامة لها علاقة وثيقة بالإنسان في مستواه الفطري".[21](الطاهر لبيب، 1981، ص130) ويعتمد الإيقاع والوزن على التّكرار في توليد نوع من التّوازي بين الكلمات والأفكار والاستخدامات المجازيّة والصور إذ إنّ " روح الوزن هو الإيقاع الذي يولد من خلال امتزاج التّجربة بالوزن، ولا تظهر القصيدة بوزنها عند المتلقيّ إنّما تظهر بإيقاعها ".[22](مسلم حسب، ص26) وهذا ما يظهر عند شعراء القصيدة الحديثة أكثر من غيرهم لاتساع تجربتهم الشّعرية الحديثة وتنوعها وتشابكها. وبهذا فإنّ مفهوم البنية الإيقاعيّة يكون ذو معنى شموليّ، وهو على مستويات ايقاعيّة خفيّة يمكن الكشف عنها، وهذه المستويات تكون على أشكال عدة " منها ما له طابع صوتيّ يتصل ببنية الإيقاع الخارجيّ، ومنها ماله غير طابع صوتي يتصل ببنية اللغة في مستواها الدّاخليّ المتمثل باللغة الشّعرية والصورة، والمستوى الخارجيّ يتمثل بالتّراكيب اللغويّة والجمل والصيغ بمجموعاتها المختلفة".[23](نفسه، ص92) وإنّ هذا التّرابط في العناصر يجعل الإيقاع الدّاخليّ هو الأهم كونه يمثل جزءًا متميزًا في الفنّ الموسيقيّ في القصيدة الحديثة. ولو انتقلنا إلى بنية القافيّة فهي بنية تدخل في صلب البنيّة الدّاخلية للعمل الشّعري التي تعد "عنصرًا أساسيًّا من عناصر تحقيق اللغة الشّعرية".[24](نفسه، ص105) وتمثل القافية نهاية

حرف الرويّ وتسمى القصيدة بحرف الرّوي أو القافيّة بما يتعلق بآخر البيت، وقد استغنى شعراء الحداثة عن القافية وعدوها تحدُ من حرية الشّاعر وتقيده في تعبيره اللغوي، لذلك "تنوعت القافية وتعددت أنماطها وأشكالها، كما استغنى عنها الكثير من شعراء القصيدة الحديثة المستعيضين عنها بقوى إيقاعيّة جديدة". [25] (محمد عبد المنعم خفاجي، 1993، ص 203) ولأنّ الشّعر الحرّ ليس ثابت الطول وينتقل بالتفعيلات من ناحية عددها يجعل السّامع أقل قدرة على التقاط النّغم، والإيقاع أقلّ وضوحًا. فقد كان مجيئ القافية في آخر كل شطر - سواء أكانت موحدة أو منوعة - يتكرر الى درجة مناسبة، من أجل اعطاء الشّعر شعرية أعلى، ويستجيب له الجمهور ويتذوقه.[26] (نازك الملائكة، 1965، ص164) من جهة أخرى فإنّ أهمّيّة الوزن في الشّعر عند (السياب مثلاً) متأتية من أنّ للوزن أثرًا كبيرًا لا يقل عن أثر الصّورة لأنّه يسهم في إقامة بناء القصيدة العام وتوحيده، ويقف (السياب) بالضد من الشّعر غير الموزون ويثبت شرطًا مفاده. أنّ الشّعر الموحي والمعبر عن تجربة تتوافر لها قوة التّصوير، وإلّا فإنّ الكثير من الكلام الموزون، لا يدخل في دائرة الشّعر.[27](عبد الكريم راضي جعفر، 1989، ص37) ويأتي تذوق العرب للشّعر ومدى تعلق الناس به من إطرابه للأذن وحرصه على عنصر الرّنين الموسيقيّ الذي يعبر بكلمات غنائيّة عن الأفكار التي هي من خلق الإحساس.

المبحث الثاني

عناصر البنية الدّراميّة

1. الفكرة:

المقصود بالفكرة (الثيمة) بأنّها "الفكرة الرئيسة التي تسود العمل الفني - إنّها موضوعة- والثّيمة الدّراميّة هي المفهوم المجرد الذي يحاول المؤلف تجسيده من خلال تمثيله في شخصيات وأحداث".[28] (ابراهيم حمادة، 1971،ص73) غير أنّ نجاح المسرحية وقبولها من قبل المتلقي مقرونًا بفكرتها، من خلال معالجتها لهموم إنسانيّة شاملة، فالمسرحيات التي تعبر عن خلود الإنسان تتصف بالشمولية في أفكارها وقد اعتمدت عند كتاب الإغريق وتجسدت في اختيارهم موضوع القدر وصراع الالهة وعلاقاتها بالإنسان والإرادة المتصارعة، وجاء اختيارهم لهذه الموضوعات بوصفها تتمتع بالشّمولية والعمق في الافكار وتأثيراتها على مصير الإنسان والتحكم بوجوده والتّشبع بالطابع الدّينيّ مع الاختلاط بالنزعة الوطنيّة.[29] (اسخيلوس، 1989، ص25) واختار الكلاسيكيون المحدثون أفكارًا تتماشى وحياة الإنسان وواجباته

وطموحاته تجاه المجموع الذي ينتمي اليه، إذ إنّ هذه الأفكار ارتبطت بعوامل مشتركة بوصفهم "أرادوا ترسيخ قيم المجتمع الاقطاعيّ القبليّ الذي يمحو إرادة الفرد ليعلي إرادة الجماعة".[30] (مجيد الجبوري، 1997، ص 76) وتتجلى قيمة الفكرة عند الرومانسيين بسيادة العاطفة والإيغال في الخيال والابتعاد من الموضوعيّة، أدى الى تعدد الأفكار واتخاذها موضوعات عدة، وإن الفكرة في مسرحيات الرّومانسيين، تتحرك في جو مليء بالرّغبات، والأهواء الشّخصيّة.[31] (عبد العزيز حمودة، 1989، ص43) وفي الدّراما الحديثة لمع نجم الكاتب (هنريك آبسن) وعد رائدًا لها من خلال ما جاء في كتاب (جوهر الابسنية) الذي سار على نهجه في بلورة أفكاره وأخذت أشكالًا عدة. تناولت اتجاهات تجسيد المسرحيات الاجتماعيّة وعرضت مساوئ المجتمع وفيها دعوة الى تحرر المرأة، واتجاه آخر مرهون بتفرد الحقائق تبعا للزمان والمكان، وركز على هذه التّصرفات وعدَّها غير مبررة ومريضة.[32] (رشاد رشدي، 1998، ص133) واستطاع أن يحقق ما يصبو اليه من خلال وسائل عدة إذ جعل المشاهد يناقش المشاكل العالقة في المجتمع ومن هنا "أصبحت المسرحية على يديه وسيلة ومناقشة المشاكل والأدواء التي يعاني منها المجتمع".[33] (ميرول براد بروك، ص 16) وغالبًا ما يكون لدى الكتاب غاية فكرية بقصد الاستمتاع والترفيه إضافة الى رسم افكار عن الحياة بأساليب متنوعة. وعندما نأتي الى الفكرة في المسرحيّة الواقعية نجدها قد انحازت الى الجانب الموضوعيّ، واتخذت دوافع ومبررات أكثر منطقيّة للصراع، وهذا نجده في مسرحيات تشيخوف.[34] (تشيخوف، 1968، ص 44) وفي مسرح برناردشو دلالة الأفكار تكون قريبة الشّبه الى أفكار شكسبير في تنوع مسرحياته من حيث بناء الأفكار وجعلها أكثر شمولية من خلال تفرعاتها، إذ تكون شخصيات برناردشو "تجسيم لمفاهيم ذهنيّة ومسرحياته تعبر عن تلاعب لا يتوقف بالأفكار".[35] (ألارديس نيكول، 2000، ص 273) إلا أن برناردشو في مسرحياته لا توجد شخصيات ذات حيوية كما هو الحال عند الإغريق أو شكسبير.

2. الشخصية

تسعى الدراما الى تصوير الشّخصيات من خلال حركتها وفي هذه الحركة تكون الشّخصيات ذات شكل واضح دقيق ومعبر، إذ إن الشّخصيّة " اصطلاح يصف الفرد من حيث هو كل موحد من الأساليب السلوكية والإدراكية المعقدة التنظيم التي تميزت من سواه".[36] (حسين رامز محمد، 1973، ص351) وتمثل عنصراً في العمل الدّراميّ تعبر عن

مكنوناتها وتكشف عن امكاناتها، تصدر عنها الأفعال وتعبر عن الاحداث ودوافعها في العمل الفني نتيجة لاحتكاكها المباشر بالصّراع. ويكون التّطور في الشّخصيّة تطورًا داخليًّا أو خارجيًّا، أو مزيجًا بينهما، حسب الظرف في العمل المسرحيّ.[37] (رشاد رشدي، ص44) وتختلف أنواع الشّخصيات وسماتها فهناك شخصية شريرة وشخصية خيرة وشخصية سادية وشخصية انطوائية تجسد أفكارًا وانفعالات مختلفة بوصف أنّ هذه الشّخصية قادرة على إبراز ملامح السّلوك العامة التي تتناسب وطبيعتها. وتتغير الشّخصية تبعًا لسلوكها ودوافعها، فقد تتصرف الشّخصية الدّراميّة على وفق الدوافع الإراديــة أو غير الإراديــة، تدفع الإنسان للقيام بسلوك معين بقصد تحقيق هدف ما، وهذا يقود الى الفعل.[38] (حسين رامـز، ص273) وتمثل هـذه التغيـرات في الشّخصيّة مرحلة متطورة من أجل الكشف عن حبكة العمل الفنيّ، فالدراما " تستوعب حركة الشّخصيّة على أنّها عملية تفاعل بين جملة متغيرات، منها القرارات التي تتخذها والأعمال التي تنفذها، والمحفزات التي تدفعها، وكذلك الحركة التي تحيط بها".[39] (مجيد الجبوري، ص91) ويمكن أن يكون هنالك اختلاف وتباين في أفعالها ونزعاتها بحيث تتصادم محدثة تشابك وصراع، يكون محركا للاحداث في العمل الدّراميّ.

3. الفعل الدّراميّ

الفعل الدّراميّ مجموع الاحداث التي تكوّن الصّراع بين الشّخصيات. ويعرف الفعل في الأدب، أنّه حدث أو سلسلة من الأحداث الواقعة أو المتخيلة، تشكل المادة التي تتناول المسرحية أو الرّواية أو القصة.[40] (ابراهيم فتحي، 1986، ص 262) ويمثل الفعل العلاقات المتبادلة بين الشّخصيات والفعل الدّراميّ "في تحرك أو تطور الحادثة داخل الحبكة أو التكوين العام للمسرحية".[41] (ابراهيم حمادة، ص207) إذ اهتم الكتاب بالفعل الدّراميّ وما له علاقة بالشّخصيّة عادًّا إيّاهما بالمصادر المهمة والطبيعيّة لانبعاث الفعل وأساس النّجاح أو الفشل في العمل الدّراميّ وعدت "التراجيديا تقليدًا للفعليّ وللحياة، للسّعادة وللشّقاء، وهذه تظهر في التراجيديا على شكل فعل"[42] (فايز ترحيني، 1988، ص99). عبّر عنه أرسطو بالجاد وهو بذلك تأكيد لوحدة العمل وارتباط الفعل الدّراميّ يتأثر بالعوامل الخارجيّة التي تتعلق بالشّخصيات والمناظر المسرحية والموسيقيّة وغيرها من المؤثرات. ويأتي الفعل في ضوء طبائع الشخصية ومعالجة البطل وتحوله من السعادة الى الشقاء، وهذا التحول ناجم عن الفعل لا عن الخلق، ما يدلل على أهمية الفعل.[43] (جميل التكريتي، 1985، ص 103). وفي غالبية الأعمال الدّراميّة التقليديّة

تبدأ خطوات الفعل الدّراميّ بالنمو والتطور. وتتصاعد وتيرة الأحداث حتى بلوغ الذروة او قمة الصّراع، ويأتي بعدها الانفراج في نهاية العرض وتعرف هذه المرحلة بـ(الفعل الصاعد) ومرحلة الانفراج أو الهبوط تسمى بـ (الفعل الهابط أو النـازل).[44] (ستيوارت كريفتش، 1946، ص18)

4. الزمان والمكان

يختلف الزمان والمكان بمفهوميهما في الدّراما عن الحياة، إذ إن الزّمن في الدراما التقليدية يكون مختلفًا عنه في باقي فنون الأدب الأخرى (القصة والرواية) لأنّ الزّمن الـدّرامـيّ فيه تكثيف وتوتر و "التركيب الزّمنـيّ هو تتابع حاضر مطلق، ففيه لا يظهر للعيان سوى اللحظة المتجهة بالطبع نحو المستقبل والمحطمة نفسها لصالح اللحظة المستقبلية"[45] (بيترز وندي، 1977، ص166). ويؤثر الزمان في مجريات الاحداث والمواقف الدّراميّة وتكيفها مع الأحـداث، ويؤدي دورًا في مصائر الشّخصيات والكشف عنها من خـلال الأحـداث التي حدثت في زمان معين أو مكان، الأمر الذي دفع المؤلف الـدّرامـيّ الـى الكشف عـن الأحـداث وعـن مشكلة العمل المسرحي من بداية العرض لأنّ الزمن يحكم المؤلف في دائرة ضيقة.

أمّـا المكان فهو مرتبط ارتباطًا وثيقًا بالزّمان بحيث لا يـذكر الـزمـان إلّا وجـاء مصاحبًا له، ومن المعروف أن الإغريق كانوا يستخدمون المعبد أو القصر أو السّاحات العامة التي كانت مخصصة للاحتفالات والعروض الفنية المختلفة، وكـان المكان عند الكلاسيكيين مشابها لأماكن الإغريق من حيث استخداماته إذ "لا تزيد أمكنة الفعل المسرحيّ عن الأمكنة التي يستطاع الذّهاب اليها في أربع وعشرين ساعة".[46] (فان تيغيم،ص61) أمّا المكان لدى شكسبير فـكان مفـتـوحًـا وغـيـر مقيد واخـذ يتنقل بأماكن مختلفة ودول متـعـددة وإن هذا التّنقل أسهم في توسع رقعة العمل الفني الدّراميّ. وفي المسرحيات الطبيعيّة كان تركيز حبكاتها على الزمن الحاضر إذ أخذت مـن هـذا الـحـاضـر انـطـلاق الأحـكـام على الأفعال وما يصاحب الشّخصيات من حركة وما ينتج عنها من ردود أفعال للشّخصيات تتحكم في حركته، وجعل هـذا التّسلط وكأنـه الـقـدر يـمـارس أقسى أدواره على تطلعات الشخصية وأفعالها في الحاضر.[47] (مجيد الجبوري، 127) وتأتي حركة الزمن في الواقعيّة بشكل انفعاليّ ارتداديّ وتكون ذات ضغط على حركة الزّمن الحاضر، وهذا يجعلها تضيق أو تسرع في حركة تدفقها من خلال نظرة الواقعيّة للإنسان وما يحيط به من ظـروف اجتماعيّة صعبة خلقت له تبريرات لانفعالاته ما "أدى الى إحداث تنافر في مستويات حركة الزّمن، وأدى ـ أيضًا ـ الى

إحداث توقفات عديدة منعت حركة الزمن من التدفق، فهناك لحظات يتوقف الزمن فيها طويلًا، ثم تعقبها لحظات تختزل فيها السنوات بسرعة قصوى"[48] (نفسه، ص129). وتميزت حقبة العبث واللامعقول بتداخل الأزمان ويمكن أن يكون الماضي حاضرًا أو العكس وكذلك بالنسبة إلى المستقبل فيكون حاضرًا وحركة الزّمن في مسرحيات العبث "في أحسن الأحوال - مائعة أو غائمة - وعلى الأغلب تبدو متوقفة، ومثل هذه الحركة لا تتسبب بأيّة ضغوط فاعلة على مسار الحبكة، ولا تساعد على انتاج حبكة فاعلة".[49](نفسه، ص130)

الحبكة والصّراع

أ-الحبكة

الحبكة روح الدراما ومصدر إبداع الكاتب، إذ كلما تكون الحبكة محكمة البناء وجدت جمهورًا اوسع أو متلقٍ أكبر من خلال شدها لأجزاء العمل الفني الدّراميّ وبناءه المحكم من بداية ووسط وخاتمة.

وقد نادى (ارسطو) بوحدة الحبكة وحدد ما تقوم به من خلال قيام شخصية واحدة بزمن محدد فتقوم الشخصية بالبطولة وتنتقل من حال الى حال، يتجاوز مداه الدورة الشّمسية الواحدة بأماكن قليلة يسمح بها الزمن بالتنقل في هذه الأماكن.[50](ارسطو، 1973،ص58) بوصف أنّ أرسطو أوضح أن الدراما تعتمد التكثيف والتركيز في حبكاتها وطرح هذه الحبكات. وكانت الحبكة عند الكلاسيكيين القدماء "محدودة بفكرة واحدة ومقيدة بحركة فعل واحد، تدور حول شخصية واحدة،وتجري أحداثها في زمن لا يزيد على اليوم، تنتقل فيه الشخصية في أماكن متقاربة،لا يستغرق التنقل فيها ما تسمح به حركة الزمن"[51] (مجيد الجبوري، ص65). لتقوم بشد الانتباه ومتابعة العمل الدّراميّ في ترتيب الأحداث.

ب- الصّراع

لا قيمة لأي عمل من دون وجود الصّراع. يتحقق الصّراع نتيجة تصادم الإرادات وتقاطعها ما يولد أزمة أو تأزم، وتقاطع في الأهداف والعقبات، نتيجة للدوافع الكامنة التي تحرك شخصيات العمل الدّراميّ.[52] (كريفيتش، ص122)، وكان الصّراع عند الاغريق بين الإنسان والالهة،وتطور بعد ذلك فأصبح بين الإنسان وأقرانه وصراع بين الإنسان والمحيط الذي يعيش فيه، ومثل هذا النوع من الصّراع ظهر في عصر الواقعية، وهناك صراع مزدوج كما كان يحدث في حقبة (شكسبير)، إذ كانت أعمال شكسبير تأخذ مناحٍ مختلفة. ففي مسرحية (هاملت)،يكون الصّراع بين البطل وعواطفه، و صراع البطل مع البلاط الملكي.[53] (شكسبير، 1979، ص53) أمّا في القرون

الوسطى فكان الصّراع يدور بين "الإنسان والموت الذي يحاول كل إنسان تجنبه ؛ومع أن الموت هو شخصية في التمثيلية ويمكن عدّ صراعه مع الإنسان كما لو كان صراعا بين فرد وآخر (...) يؤخر أجله".[54](ملتون ماركس، 1965، ص63) وأنّ قوة الصّراع في العمل الدّراميّ تحدد مساره الحقيقي في الحكم عليه بالنجاح أو الفشل.

ما أسفر عنه الإطار النّظري:

1. إن عناصر بناء القصيدة يمكن الغفادة منها لغويًّا ومعرفيًّا من خلال عملية المقاربة.
2. هناك ترابط موضوعي بين لغة الحياة ولغة الدراما من حيث استخدامات اللغة الشّعرية وبناءها المتعدد الجوانب.
3. حدوث تحولات وانعكاسات في مصائر الشّخصيات وتحولها من حال الى حال.
4. ظهور نقلات مختلفة في إيقاعيّة الأحداث وترادف الأفكار و انتقالات في الصور والأفعال وتنوع في الزمن.
5. الانسجام والتآلف من خلال توافق التكوين العام لمستويات الشّخصية وظهور نبرات الكلام وتنوع الأفكار.
6. تجلت بوضوح حكاية درامية متنوعة تحتوي على بداية ووسط وخاتمة.

الفصل الثالث: الإجراءات

عمد الباحث الى تحقيق مقاربة قصيدة (غريب على الخليج للشاعر بدر شاكر السياب) دراميًّا على وفق تقسيمها الى مشاهد على النحو الاتي:

المقدمة: المشهد الأول

(الغريب: يمثل شخصية (الشّاعر) بدر شاكر السياب وهو يجلس مهمومًا متأملًا على ساحل الخليج سارحًا ببصره قائلا)

"الريح تلهث بالهجيرة، كالجثام،على الأصيل
وعلى القلوع تظل تطوى أو تنشر للرحيل ".[55] (السياب، 1971ص181،)

حيث يجد الباحث هنا أنّ هموم الغريب وإشاراته للرحيل والعودة الى الوطن (العراق) وقد ضاق به الحنين والحزن معا وتوقه الى احضان الوطن.

الصوت: المشاعر الدّاخليّة للغريب وتتمثل بأصوات نداء الوطن تكاد تملأ أذان الغريب عراق..... عراق.

المكان: الخليج العربي. الزمان :غربة الشّاعر وهجرته وتشريده.[56] (نفسه، ص17)

الحدث: معاناة الغريب ألم الغربة وحنينه لآهله وأحباءه وما يصاحبه من هواجس العودة وذكريات تتراءى في مخيلة الغريب تهزه وتداعب مشاعره وأحاسيسه من جهة ؛ ومن جهة أخرى الصوت الذي لا ينفك عن أذنه صوت الوطن كما في قوله "صوت تفجر في قرارة نفسي الثكلى: عراق". [57] (نفسه، ص181) فمن خلال هذا الحوار يتجسد الصّراع نتيجة معاناة الغريب تكاد تؤدي به الى عزلة مميتة وصفها بالنّفس الثكلى.

المشهد الثاني

(الغريب، الأم، الصوت، أشباح، الطفل، الزمان: وقت الغروب. المكان: مقهى يرتاده الغريب)

الحدث: لا تزال هناك أصوات تتراءى وتراود ذهن الغريب وهبوب رياح عالية ممزوجة بأصوات يتخيلها الغريب كأنها نداء الوطن، تعاطفت مع غربته، و أصوات امواج تتلاطم كأنها عويل وبكاء تئن مع أنين الغريب وتتأسى لحاله، إذ إن الغربة معاناة وألام وأحزان موجعة تأتي على الفرد وتعمق فيه مرارة الحياة التي يعيشها ولا بديل لوطنه إذ يقول "الموج يعول بي:عراق،عراق، ليس سوى عراق".[58](نفسه، ص181) وأن صيغة التكرار في حب الوطن من جهة ومن جهة ثانية لوعة وحيرة البعد. وعند جلوس الغريب في المقهى تدار اسطوانة تجلى صوت الوطن فيها بصوت مطرب عراقي ومن خلال سماع الغريب لهذه الاسطوانة يهزه الحنين إلى الوطن مسترجعًا أجمل لحظات حياته وطفولته، يشده الحنين والتوق إلى العودة لوطنه غارقًا في أحلام العودة وكأنّه يبحر في دورة الأفلاك وتأخذه بمحيط العالم الواسع، متخيلًا وجه أمه في جو رومانسي قائلًا "هي وجه أمي في الظلام".[59](نفسه،ص181) لتكون مرحلة صراع مع الذات في تفكيره بوطنه وحلم العودة، واصفًا حالة من الهلع التي تصيب الأطفال عند الغروب مخيفة تتمثل في ظهور أشباح تخطف الأطفال وهي إيماءة بتحذيرات الأمهات لأطفالهن بعدم التأخر عن البيت.

المشهد الثالث

(العجوز العمة، مجموعة أطفال، مجموعة رجال، الزمان:- زمان المشهد السابق،المكان:- الخليج العربي)

الحدث: تقوم العجوز (العمة) برواية قصص وحولها مجموعة من الأطفال تتضمن قصة شخصية الشّاعر (عروة بن الحزام) [*] وتروي الحكاية بأسلوب جميلٍ مشوق وحبكة درامية منمقة تشد اليها أسماع الأطفال، وتتناول بعض سير الملوك الغابرين وتسلط الضوء على سيرة

أحدهم الذي قضى نحبه منفيًّا انتزع منه الحكم حتى مماته -حسب رأي الباحث- ثم تتطرق العجوز بقصصها الى سلطة الرّجال على النساء متخذة من قول الغريب " أيدٍ تطاع بما تشاء، لأنّها أيدي رجال".[60] (نفسه، ص182) وتصفهم بالمعربدين والمسمرين الذين لا يكلون ولا يملون، وعلى الرّغم مما يقوم به هؤلاء الرجال من أفعال لا ترضي الغريب إلا أنّه يخاطب عمته العجوز قائلاً "أتذكرين؟ أتذكرين؟ سعداء كنا قانعين".[61] (نفسه،ص181) دلالة على بساطة الحياة على الرّغم من الجوع والفقر وصعوبة الحياة وما يعانيه المواطن من ظلم وإجحاف. تسترسل العجوز برواية قصص عن النساء والحياة وما يدور في الأزمان الغابرة، من حكايا أسطورية وخرافات.

المشهد الرابع

(الغريب، المكان:- الخليج العربي، الزمان: ليلاً)

الحدث: - بين الحلم واليقظة تسمع أصوات تدور عبر أسطوانة المقهى التي تعمق الحزن وانفعالات الغربة وهواجس العودة الى الوطن، يصور الغريب عمق الحب للوطن وعزاء الروح بالغربة ولكنّه يستدرك لإثارة الروح قائلًا " يا أنتما مصباح روحي أنتما".[62](*) (محمد صالح عبد الرضا، 2012، ص181) ويلوح بقدوم المساء والليل ودجاه فتخيم على الشّاعر غمامة الحزن وعتمة الغربة، عندما يذكر البلد الغريب وهو بذلك يمزج الحزن الدّاخلي بغربته وبعده عن وطنه، و يستطرد وكأنّه يخاطب حبيبته من دون اكتمال اللقاء، إلا بوجوده في بلده قائلاً "لو جئتِ في البلد الغريب الي ما كمل اللقاء".[63](نفسه، ص 181)

المشهد الخامس

(الغريب، المكان: نفس مكان المشهد السابق، الزمان:- زمان المشهد السابق)

الحدث:- شوق لا متناه يضيق بالغريب في حنينه الى الوطن حيث تتوالى الذكريات وتتعمق في نفسه الأشواق حتى يكاد ينهار من شدة الشوق وما يمر به من حنين للعودة الى الوطن ولكن بلا جدوى إذ يصف الشوق كجنين عندما يخرج الى الحياة قائلًا " شوق الجنين اذا إشرأب من الظلام الى الولادة"[64] (نفسه،ص182).

المشهد السادس

(الخائن، الغريب، المكان: نفس مكان المشهد الخامس، الزمان: نفس زمان المشهد الخامس)

الحدث:- يصاب الغريب بالدّهشة، ويعجب من طباع بعض البشر ولا معقولية تصرفاتهم موجهاً لشخصية الخائن عتباً شديداً لتغييره مبادئه وأخلاقه في خيانته

لبلده، فتمثل الخيانة إنتقالة في حياة الغريب من الذي يقوم في هذا الفعل المشين معبرًا عنه "أيخون إنسان بلاده؟"[65] (نفسه،ص182). إذ ان هذا التساؤل يبعث على الشّك والرّيبّة من تكرار الأحداث وصفة الخيانة لدى البّشر.

المشهد السابع

(الغريب، المكان: ساحل الخليج العربي. الزمان: منتصف الليل)

الحدث:- يعقد الشّاعر مقارنة بين شمس الوطن التي تشرق على أهله وشمس الغربة وهنا تعبير مجازي القصد منه إبراز قيمة جمالية، فتكون الشمس في عين الغريب أجمل إذ يقول "الشّمس أجمل في بلادي من سواها، والظلام -حتى الظلام - هناك أجمل، فهو يحتضن العراق"[66](نفسه، ص182). يرى الباحث ربما يذهب الشّاعر الغريب في هذا الظلام الى ظلام الليل الذي هو عكس الصباح، مبتعدًا من ظلام السّجون وظلم السلطات التي أدت الى تشريده وغربته.

المشهد الثامن

(الغريب . المكان: غرفة بسيطة يقطنها الشّاعر . الزمان: صباح يوم جديد)

الحدث:- ظهور علامات تعب وإرهاق على الغريب نتيجة ما يكابد من صراع وسهر إذ يحاول الاستلقاء على أريكة اخذًا قسطًا من الراحة ليمارس حياته بشكل روتيني - على الرّغم من عدم ملائمة هذا الوقت للنوم فهو وقت صباح -يصارع الحياة مدركًا ضعف قابليته على الإحساس بالوقت في غربته القاسية نادمًا على ما فاته من حياته فينشد قائلًا "واحسرتاه، متى أنام".[67](نفسه، ص183) ربما يقصد النّوم الأبديّ وذلك لعبثية الحياة ولا جدوى الوجود، فيضع رأسه على الوسادة غارقًا بالذكريات الجميلة.

المشهد التاسع

(طيف المسيح، مجاميع جياع، رجل، الغريب، المكان: جزيرة تمثل المنفى الذي يعيش به الغريب، الزمان: وقت الظهيرة)

الحدث:- (حسب رأي الباحث) ظهور شخصية السّيد المسيح في منظر ضبابيّ وخلفه صليب كبير مكبلًا به وكأنما يصلب عليه مسلطة على الصليب بقعة ضوء خافت وباقي المسرح اظلم دلالة على غربة المكان والمنفى، يصاحبها إيقاعات موسيقيّة صاخبة تدل على وقع خطى الجياع، وأصوات غير واضحة تعبيرًا عن نداءات استغاثة من جوع مميت وأنين وهذيان، لحظة صمت : يظهر شخص اشعث غريب الاطوار يغطي نصف وجهه الشّعر الكثيف، مترب، حافي القدمين، رث الثياب.

إذ إن شخصية الرجل اشبه بالمتسول أهلكته الغربة، أحدهم يشتمه، والآخر يحتقره وشخص يقول (خطية) بنبرة عراقية فيهزه الحنين فيقول الغريب لهذا الرجل "الموت أهون من خطية". [68](نفسه، ص183) وتتعالى الأصوات (خطية....خطية).

المشهد العاشر

(الغريب، مجاميع بحارة، المكان: قرب مرفأ سفن، الزمان: ساعة حضور الغريب مرفأ سفن)

الحدث:- تقوم مجاميع البحارة بإعداد شراع من قماش أبيض وإنشاد أغنية من ايحاءات توحي بالتهيؤ للسفر والعودة الى الوطن، يجلس الغريب بانتظار إعداد الأشرعة ويعد الوقت ساعة بعد ساعة منتظرًا إكمال الشّراع وبشرى العودة قائلًا "متى أعود الى العراق ؟ متى أعود؟". [69](نفسه، ص183) وتظهر بعض أصوات صافرات السّفن تنذر بانطلاق رحلة بحرية، تثير شجون الغريب وتلهفه لوطنه يزداد في نفسه ضجيج وصراخ مناديًا عراق... عراق.

المشهد الحادي عشر

(الغريب، المكان: نفس المكان، الزمان: بعد مرور ايام قليلة على معاناة الغريب)

الحدث:- يحاول الغريب أن يجمع المال من أجل العودة، ولكن العودة بعيدة والغربة تطول وهذا واضح من النّص الشّعري" متى أعود متى أعود". [70](نفسه، ص183) دلالة على اليأس وخيبة الأمل التي أصيب بها الغريب، إذ يعود الغريب الى غرفته المتواضعة.

المشهد الثاني عشر

(الغريب، المكان: غرفة متواضعة يقطن فيها الغريب، الزمان: مساء يومٍ ثانٍ)

الحدث:- يجلس الغريب محدثًا زوايا غرفته في حوار مع نفسه قائلًا " أتراه يأزف، قبل موتي، ذلك اليوم السعيد؟ سأفيق في ذاك الصباح، وفي السّماء من السحاب كسرٌ،

وفي النسمات برد مشبع بعطور آب". [71](نفسه، ص183) يحاول الغريب الهروب من غربته المميتة بوساطة استحضار بعض ومضات الماضي مستحضرًا في نفسه لحظات جميلة ليعيش فيها ويلتحم بالذكرى عله يداوي غربته أو العزلة التي يعيشها، متخذا في تقديم هذا الأمر المتمثل بالسّعادة والسّحاب والنّسمات وعطور آب التي يذكرها كطرق علاجية فنية والحنين مصحوبا بإيقاع بصري للكلمة.

المشهد الثالث عشر

(الغريب، المكان: نفس المكان السابق، الزمان: يختلط بين صباح ومساء لا يميز عند الغريب)

الحدث:- يستلقي الغريب على الأريكة يغط في نوم عميق، يـراوده حلم العودة، يهم في الاستعداد لجمع حاجياته المهمة على عجالة من أمـره، يضع الملابس في حقيبة مستخرجًا من خزانته البسيطة بعضاً من الملابس وكأنه يخاطب للعودة و يردد أعود....أعود، حتى يكاد يسقط عن الأريكة فيستيقظ من حلم تبدد وضاعت معه احلام العودة وتلاشت قائلا:

«واحسرتاه.. فلن أعود الى العراق
وهل يعود من كان تعوزه النقود ؟
وكيف تدخر النقود وأنت تأكل اذ تجوع؟
وأأت تنفق ما يجود
به الكلام،على الطعام؟
لبكين(*) على العراق».[72](نفسه، ص184)

المشهد الرّابع عشر

(الغريب، المكان: الغرفة ذاتها، الزمان: منتصف الليل)

الحدث:- هموم الغريب ومناجاته الداخلية يجسدها في قوله « فما لديك سوى الدموع».[73](نفسه، ص184) وبعد ذلك يقرن انتظاره الطويل الذي لا جدوى منه بقضاءٍ محتوم ويأس العودة حتى مماته في غربته مريضًا. يستلقي في مشهد حزين وضياع أمل اللقاء.

الفصل الرّابع

نتائج البحث

أسفر البحث عن التوصل الى مقاربة قصيدة (غريب على الخليج) دراميًّا من خلال بناءها على وفق عناصر البناء الدّراميّ التي تتمثل في(الشّخصيات، الحوار، الصّراع، السرد، البداية، الذّروة، النّهاية).

الاستنتاجات

1- يـمكن تـحـويـل بـعـض الـقـصـائـد الشّعرية الى بناء درامي تتكون فيه عناصر البناء الدّراميّ
2- هناك ترابط موضوعي بين القصيدة الشّعرية وبين الفنون المسرحية وتقاربها.
3- هناك الية تشتمل على عدد من الصيغ الفنيّة محصلتها النهائيّة حصول مقاربة دراميّة للقصيدة الشّعرية.
4- من خلال تقريب قصيدة غريب على الخليج وغيرها دراميًّا نستنتج وجود تقارب ملموس بين الشّعر والدّراما.

التوصيات

1- يوصي الباحث بالاهتمام بالقصائد الشّعرية ومقاربتها دراميًّا.

2- الاهتمام بالقصائد وتدريسها في معاهد وكليات الفنون الجميلة بشكل أوسع بخاصة قسم الفنون المسرحيّة.

3- جمع وأرشفة القصائد التي تمت مقاربتها دراميًّا وقدمت كعروض أو نصوص دراميّة.

4- التّنسيق والتّواصل بين كلية الفنون الجميلة وكلية الآداب قسم اللغة العربيّة على وجه الخصوص من أجل التعاون وتدعيم موضوعات المقاربة الدّراميّة لغويّا وأدبيّا.

المصادر

1 - ينظر: ناصر هاشم بدن، رؤية اخراجية لقصيدة: تنويمة لسرير فارغ للشاعر كاظم الحجاج، مجلة ابحاث البصرة،عدد4،سنة2011،ص18.
2 - ينظر: أبي عبد الرحمن الخليل بن احمد الفراهيدي، كتاب العين، ج2، ط1،(بيروت: منشورات مؤسسة الاعلمي للمطبوعات، 1988)،ص105.
3 - ينظر:أبي الحسن أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة،تحقيق:عبد السلام محمد هارون، ج5،ط2،(القاهرة:شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر،1972)،ص272.
4 - ينظر: أبي بكر محمد بن الحسن بن دريد الازدي، المعجم اللغوي، ج2،(بيروت:دار الكتب العلمية،منشورات:محمد علي بيضون،2005)،ص240.
5 - باتريس بافي: معجم المسرح، ط1،ترجمة: ميشيل ف خطار، (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، مكتبة الفكر الجديد، 2015)، ص 320
6 - محمد راضي جعفر، الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر، (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999)، ص65.
7 - المصدر نفسه، ص69.
8 - المصدر نفسه، ص76.
9 - المصدر نفسه، ص80.
10 - د. جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي، ط1، (بيروت: دار الاداب، 1984)، ص76.
11 - المصدر نفسه، ص79.
12 - ينظر:عبد الله محمد الغذامي، تشريح النص، ط2، (المغرب:المركزالثقافي العربي،2006)، ص142.
13 - أ. د عناد غزوان ا لخالدي، اصداء دراسات ادبية نقدية،(دمشق:منشورات اتحاد الكتاب العرب،2000)،ص129.
14 - د. مسلم حسب حسين، جماليات النص الأدبي , ط1 , (لندن: دار السياب للطباعة والنشر والتوزيع , 2007)، ص82.
15 - المصدر نفسه، ص82.
16 - بنية الرمز الكلية:- هي بنية ذات وظائف شعرية محدودة وضيقة اعتمدت الرموز الاسطورية والتراثية التي افقدتها شيئاً فشيئاً سحرها الفني وعمقها الدلالية على الرغم من طبيعتها الاستعارية وجعلها عرضة للتعرية فانحسر افق التوتر عن فضائها الشعري فجرد تلك البنية الرمزية من طاقاتها الفنية والجمالية. / يراجع د. مسلم حسب حسين ص85.
() د. شجاع مسلم العاني، قراءات في الادب والنقد، (دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 1999)، ص86.
17 - د. مسلم حسب حسين، المصدر السابق، ص86.
18 - المصدر نفسه، ص87.
19 - أ.د. محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية، (دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2001)، ص 15.
20 - المصدر نفسه، ص 15.
21 - الطاهر لبيب، سوسيولوجيا الغزل العربي، ترجمة: مصطفى المسناوي، (المغرب: دار عيون المغربية، 1981)،ص 130.
22 - د. مسلم حسب حسين، المصدر السابق، ص26.
23 - المصدر نفسه، ص 92.
24 - المصدر نفسه، ص 150.
25 - د. محمد عبد المنعم خفاجي، القصيدة العربية بين التطور والتجديد، ط1، (بيروت: دار الجيل، 1993)، ص203.
26 - ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط2، (بغداد: مكتبة النهضة، 1965)، ص164.
27 - ينظر: د. عبد الكريم راضي جعفر، مفهوم الشعر عند السياب: الماهية والوظيفة، ((مجلة الاقلام، عدد 5، سنة 24، 1989))، ص 37.
28 - د. ابراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية، (القاهرة: دار الشعب، 1971)، ص73.
29 - ينظر: مسرحيات اسخيلوس، مسرحية الفرس، ترجمة: امين سلامة، ط1، (القاهر: مكتبة مدبولي، 1989)، ص25.
30 - مجيد حميد جاسم الجبوري، الحبكة في المسرحية العربية الحديثة، (رسالة دكتوراه)، غير منشورة، (جامعة البصرة: كلية الاداب، 1997)، ص76.

31 - ينظر: د. عبد العزيز حمودة، المصدر السابق، ص43
32 - ينظر: د. رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998)، ص133.
33 - ميوريل براد بروك، آبسن النرويجي (دراسة)، ترجمة: فؤاد كامل، وكامل يوسف، مراجعة: عبد الحليم البشلاوي، (القاهرة: مكتبة الفنون الدرامي، ب ت)،ص16.
34 - ينظر: تشي خوف مسرحية طائر البحر، ترجمة: نجيب سرور، (القاهرة: دار الكتاب العربي، 1968).
35 - الارديس نيكول، المسرحية العالمية، الجزء الرابع، ترجمة: د. شوقي السكري، (هلا للنشر والتوزيع، 2000)،ص273.
36 - حسين رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، ط1، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسة والنشر، 1972)، ص351.
37 - ينظر: د. رشاد رشدي، المصدر السابق، ص44.
38 - ينظر: حسين رامز محمد رضا، المصدر السابق، ص273.
39 - مجيد حميد جاسم الجبوري، المصدر السابق، ص 91.
40 - ينظر: ابراهيم فتحي، معجم المصطلحات الادبية، (تونس: المؤسسة العامة للناشرين المتحدين، 1986)، ص 262.
41 - د. ابراهيم حمادة، المصدر السابق ص 207.
42 - د. فايز ترحيني، الدراما ومذاهب الادب، ط1، (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1988)، ص 99.
43 - ينظر: د. جميل نصيف التكريتي، قراءة وتأملات في المسرح الاغريقي، (بغداد: منشورات وزارة الثقافة والاعلام، 1985)، ص103.
44 - ينظر ستيوارت كريفيش،صناعة المسرحية، ترجمة: عبدالله المعتصم الدباغ، (بغداد: وزارة الثقافة والاعلام، 1946)، ص 18.
45 - بيترز وندي، نظرية الدراما الحديثة، ترجمة: د. أحمد حيدر، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، 1977)،ص166.
46 - فيليب فان تيغيم، المذاهب الادبية الكبرى، ترجمة: فريد انطونيوس، (بيروت: منشورات عويدات، ب ت)، ص61.
47 - ينظر: مجيد حميد الجبوري، المصدر السابق، ص127.
48 - المصدر نفسه، ص129.
49 - المصدر نفسه، ص130.
50 - ينظر: ارسطو، فن الشعر، ترجمة: د. شكري محمد عياد، (القاهرة: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 1973)، ص58.
51 - مجيد حميد الجبور، المصدر السابق، ص65.
52 - ينظر: ستيوارت كريفش، المصدر السابق، ص122.
53 - ينظر: وليم شكسبير، مسرحية هاملت، ترجمة: جبرا ابراهيم جبرا، ط5، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1979.ص53.
54 - ملتون ماركس، المسرحي: كيف ندرسها ونتذوقها، ترجمة: فريد مدور، (بيروت: نيويورك، مشروع النشر المشترك، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، 1965)، ص63.
55 - بدر شاكر السياب،الاعمال الشعرية الكاملة،المجلد1-2،(بيروت:دار العودة،1971)،ص181.
56 - ينظر:المصدر نفسه،ص17-30.
57 - المصدر نفسه، ص 181.
58 - المصدر نفسه، ص 181.
59 - المصدر نفسه، ص 181.
60 - المصدر نفسه، ص 182.
61 - المصدر نفسه، ص 182.
(*) عروة بن الحزام: - شاعر اشتهر بحبه لعفراء مما ادى به الى موته حزنا عليها حيث ان هذا الشاعر كتب شعره بلغة عامية تغنى بها العامة من الناس واخذوا يرددون معاني قصيدته /يراجع هوامش ديوان الشاعر بدر شاكر السياب، ص181.
62 - المقصود بريا أنتما) الوطن والحبيبة وذلك حسب رأي الاديب محمد صالح عبد الرضا، مقابلة، (جامعة البصرة:كلية الفنون الجميلة،2012).
63 - المصدر نفسه، ص 182.
64 - المصدر نفسه، ص 182.
65 - المصدر نفسه، ص 182.
66 - المصدر نفسه، ص 182.
67 - المصدر نفسه، ص 183
68 - المصدر نفسه، ص183.
69 - المصدر نفسه، ص183.
70 - المصدر نفسه، ص183.
71 - المصدر نفسه، ص183.
72 - هكذا وردت.
73 - المصدر نفسه، ص 184.