التوظيف الدرامي وإشكالية التداخل الاجناسي
(مقدمة نظرية وتطبيق نقدي)

أ.م.د.نادية هناوي سعدون
كلية التربية/ الجامعة المستنصرية

ملخص البحث

يعنى هذا البحث بالدراما كفن أولا وجنس أدبي ثانيا عبر اكتناه البنى الشعرية وتجربة الشعر بدءا من التنظيرات الفنية الإغريقية ومرورا بالفلسفات الغربية الحديثة ، ووصولا إلى الأفكار الدرامية المعاصرة .

ويفرق بحثنا بين اصطلاحات لاحت في أفق الدراما وهي اصطلاحات حديثة كالدراماتورجيا والتيتاترولوجي فالأول علم الدراما والثاني اصطلاح فرنسي يتنزل بين التنظير والممارسة الفعلية على خشبة المسرح

ونقصد بالتوظيف الدرامي طبيعة التشكيل الفني للتعبير الأدبي شعرا ومسرحا من منطلق أن النص الدرامي يكتب ليقرا مثلما يكتب ليمثل الأول في الذهن؛ والثاني على خشبة المسرح.

والدراما مصطلح نقدي تطور مع مرور العصور منذ أن كانت الدرامية فن الحدث عند الإغريق وحتى أخذت شكلها عبر المذاهب والحركات الأدبية الحديثة في أوربا.

وقد عرضنا للدراما والحوار المسرحي من جهة ؛ والدراما والنقد الأدبي من جهة أخرى ، من منطلق أن الخطاب الدرامي خطاب نقدي في حقل الطروحات النقدية الغربية والعربية معا ..

واستكملنا هذا الطرح النظري بعمل تطبيقي هو عبارة عن مقاربة تحليلية لقصيدة (أسير القراصنة) للشاعر بدر شاكر السياب ، ولعل من أهم أسباب هذا الاختيار أن السياب كان من أوائل الذين تحدوا الغنائية وسعوا إلى انتهاج النزعة الدرامية وتوظيفها في الفعل الشعري ..

Using drama and problem of literature kinds Reading in poem

Abstract

We mean by using drama the natural connection to the littoral text poetical and theater considering to the dramatic text has written to read and written to character.

Drama is a critical concept development Also the criticism literatures contain entries with anther suitable drama art from point that dramatically speech .the critical speech is exit in the classical and many of the dramatics critical who connect speech with it we have explained it through standing together on some of theory of foreign and Arabic

.١ .

يعد التوظيف الدرامي في الشعر أعلى صورة من صور التعبير الأدبي فالشاعر هو قاص وروائي ومسرحي معا...والنص الدرامي ليس نصا كتب ليمثل على خشبة المسرح بل كتب ليقرأ أيضا وأبعد من ذلك ليمثل ويقرأ أو يقرأ ويمثل،.. لكن في حلبة الذهن لا حلبة المسرح..!! هذه هي الدراما الحديثة الواعية المتوترة الكامنة بين الوهم والحقيقة ،إذ يمتزج الشعر مع القصة إيقاعا وموسيقى وتأتلف الشخصيات وحواراتها وصراعاتها بما يخلق شكلا إبداعيا تعبيريا معاصرا ، فيه كثير من الموضوعية في تلاحم الفكر والشعور .

والدراما كمصطلح نقدي يسعى لتكوين أدوات منهجية في دراسة الشعر والمسرح والقصة معا من اجل وضع نظام تشكيلي وصفي يخدم الأدب.. وكانت الحركة الرومانسية في ألمانيا وثورتها على قوانين الكلاسيكية الفرنسية الجامدة نقطة الشرارة الأولى للتوجه لدراسة الدراما .. كما أسهمت القوى الاجتماعية والتاريخية في بلورة مدخل جديد إلى الأدب والدراما .. فضلا عن ظهور شعراء وكتاب مسرحيين أمثال شيللر وغوته ونقاد مهمين أمثال الأخوين شليغل وتيك وبرينتانو وآخرين من الذين كان لهم دور مهم في تشكيل فلسفة خاصة إزاء الدراما تحديدا والفن عموما .[١]

وقد كان كل ذلك بمثابة المحفز للفنانين في وضع إيديولوجيا مشتركة للفن المسرحي فظهرت أعمال هنريك ابسن و مسرحيات بريخت .. .. وجاءت الواقعية معززة لهذا التوجه على الرغم من أن بريخت اتهم " بأنه ليس واقعيا كفاية لأنه كان يحب السرد الرمزي والخيالي ومنعت أعماله من العرض في الاتحاد السوفيتي لسنين عدة لأنها لم تكن واقعية بالفهم السوفيتي "[٢]

ولما جاءت الرمزية " راح الكتاب المعنيون يركزون أكثر فأكثر على هذه الرموز .. وتدور دورة كاملة وتتحول إلى نوع من الرومانسية الجديدة " [٣] وكان هذا بدوره ممهدا للنزعة الانطباعية وتأكيدها على التعبيرية فظهرت الدراما التعبيرية.

والدرامية عند الإغريق فن الحدث والحدث فعل واقع في زمن وصراع وهي أيضا فن الحوار .. وقد ولدت الدرامية المأساوية من رحم الملحمة ، .. وذلك لان الفن الدرامي يستوحي الفنون الأخرى ويستوعبها ويكتشفها .

وتأخذ الدرامية شيئا من الملحمة وشيئا من القصة وهي تجمع الحوار مع اللاحوار والجدلي مع اللاجدلي . وإذا كان المسرح الملحمي يعمق الوهم أو الإيهام ويوقع التماهي في

نفس المتلقي / المتفرج ، فان الدرامية لا تفرق الإيحاء المنقطع عن الإيحاء المسترسل عبر خط زمني ينطلق من الحدث فالعقدة ثم الذروة ثم الانفراج ..

والدراما أصل المسرح و(تياترولوجي) هو علم الدراما ، وقد رفض بريخت اسمها وأبدلها باسم الملحمية وهي تتراوح بين الدرامي والسردي أي الحواري والحكائي .

وقد أدرك مارتن اسلن أن الدراما ليست هي المسرحية " وأن الأدب الذي كتب ليقرأ فقط هو أكثر مباشرة وأكثر استقامة وأحادية في البعد بكثير من الدراما بمستوياتها المتعددة في التعبير والمعنى معا بموضوعيتها التي تضع عبء التأويل على كاهل متلقي التجربة أو المشاهد وفي هذا المجال تعد الدراما كالحياة نفسها أو هي كل الأشكال الأخرى للاتصال الأدبي في عملية وعيها نفسها بقراءة رواية أو الإنصات إلى قصيدة تلقى ندرك أننا نفهم كلمات مرت عبر وعي كائن بشري آخر هو مؤلف الرواية أو القصيدة ..واغلب سبل الاتصال هذه هي طريقة السرد في الرواية ووصف المشاعر في القصيدة .."[٤]

والدراماتورجيا اصطلاح فرنسي عند ديدرو ومارسي وبومارشيه حيث الشخصيات متنوعة وصلتها بالواقع متلونة تعبيرا عن التحول من الطبيعة الجميلة إلى الطبيعة الحقيقية .وتعددت اتجاهاتها كالدراما العاطفية والمنزلية والبرجوازية والرمزية والواقعية .... وإذا كانت هذه الاتجاهات مختلفة من حيث الشكل والمضمون فإنها حاولت إخراج صراع الإنسان من طابعه المجرد إلى طابع إنساني يحقق فيه الإنسان تواصله الحي مع ذاته ومحيطه وتاريخه..

وقد يستخدم مصطلح الدراماتورجيا في غير مكانه ليستدل به على أنشطة فنية مختلفة في مجالي النقد الأدبي والممارسة المسرحية وهي" تتنزل بين التنظير والممارسة الفعلية وهي القراءة التي بموجبها تتحدد معايير النص ومنافذه إلى الخشبة .. مع الاعتماد على السينوغرافيا وحركات الممثلين وأصواتهم وأدائهم والأشياء والأضواء والأزياء لان" الدراما حركة تقلد أو تمثل سلوكا إنسانيا .. والجانب الحاسم هو التركيز على الحركة فالدراما ليست مجرد نوع من الأدب .. أن ما يجعل من الدراما دراما هو تحديدا العنصر الكامن خارج الكلمات....."[٥]

والدراما شكل من أشكال التداخل الاجناسي بين الفنون الأدبية والإبداعية ..ومن هنا فإن " معرفة طبيعة الدراما وفهم مبادئها وتقنياتها الأساسية والقدرة على التفكير بها والحديث عنها نقديا أصبحت ضرورية جدا في عالمنا "[٦]

كما أن تعدد الكتابات يقيم أدبا جديدا في شكل مشروع فيصبح الأدب طوباوية لسان وقد رفض الرواية كجنس محدد بفضاء [٧] ، لان " الرواية موت إنها تجعل من الحياة مصيرا

ومن الذكرى فعلا مفيدا ومن الديمومة زمنا موجها دالا ولكن هذا التحول لا يمكن أن يتم إلا على صعيد المجتمع.. فالمجتمع هو الذي يفرض الرواية "[٨]، منطلقا من إشكالية الكتابة الأدبية أصلا .

وبذلك ما عادت الأجناس الأدبية تحدّها حدود فالبنى الشعرية في تطور وتجربة الشعر أخذت تنطوي على وعي ثقافي فرضته طبيعة ظروف الحياة التي عاشها المبدعون [٩] حتى صار النص الدرامي أكثر النصوص شحنا للمعاني والإحالات حتى قيل فيه انه نص مثقوب أي متضمن لفراغات .

.٢.

الدراما والحوار المسرحي

يعد الحوار مقوما من مقومات الخطاب الدرامي ولهذا السبب فقد أولاه الباحثون منزلة متميزة في الدراسات المسرحية ؛ وانطلاقا من تحديد الخطاب المسرحي فإن " هدف الحوار في المسرحية هو عرض الحقائق التي تقدم الفعل وتطوره من خلال الأفعال السابقة واللاحقة فهو حامل للفعل الدرامي "[١٠]

والحوار بوصفه أسلوبا مسرحيا يرتبط ارتباطا وثيقا بمختلف مكونات المسرح البنائية والدلالية ويتشكل جوهر النسيج العام للظاهرة المسرحية نصا وعرضا وبواسطته يتجلى الخطاب وبه تتولد المشاهد وتنتج الدلالة في فضاء قولها حركة وفعلا وموقفا .

ومن المعروف إن المسرح فن مركب ومتعدد ومفتوح وهو جامع الفنون والتقنيات تتصهر فيه عبر حوارية يجسدها النص بكل مكوناته وهي حوارية تنشأ من العلاقة مع الآخر المتجانس والمختلف في فضاء المكان وفي مدار التاريخ .

وقد تطورت النظرة إلى الحوار كفعل درامي بتطور الظاهرة المسرحية وتعدد مذاهب المسرح كما تنوعت أشكال الحوار الدرامي وخصائصه الفنية بتنوع المقاربات المسرحية حتى عدّ في مستحدث النظريات عنصرا أساسيا من عناصر الاتصال المسرحي ، له أنساقه وعلاماته وهو متصل بالشخصية والمتلقي و ينتمي إلى عالم الخطاب والنص ومفرداته الدراماتورجية .

ومن المعلوم أن الحوار في أول أطواره قد اصطبغ بالرمز الحضاري والتعبيري لعملية تجسد الفن الدرامي بعناصره البدائية ، بعبارة أخرى فقد ارتبط الحوار في نشأته

بالأطوار الاحتفالية الجماعية التي تقام لدنيوسيوس وبها تشكلت اللحظة الحضارية والتعبيرية لتعطي للفن الدرامي عناصره البدائية وهكذا شكلت الأسطورة والدين الخلفية لنشوء الظاهرة الدرامية .

وظهرت فكرة الحوار في سياق ما كان يتبادله الممثل من أسئلة وأجوبة مع أفراد الجوقة ويمثل مسرح اسخيلوس تحولا جذريا في عملية الكتابة الدرامية ذاتها التي كانت قبله تقوم على أساس الأغاني الجماعية للجوقة التي كانت محور العملية المسرحية وهذا يعني أن الدراما كانت في جوهرها ملحمية غنائية لا تمثيلية درامية .[١١]

أما سوفوكليس فقد أسهم في تطوير الفن الدرامي وعمّق وحدة الحدث الدرامي مع الصراع والحوار ولم يكن ما أنجزه إلا امتدادا لهذا المنهج وتطويرا له ، وقد تبدلت أساليب لغة الحوار وتأثرت كثيرا بمفاهيم العمل المسرحي وطرق صياغته ضمن شروط تاريخية إنسانية ..

وامتازت الدراما الحديثة بخصائص شكلية ومعرفية مثلت ثورة جذرية على الأسس والمفاهيم الكلاسيكية للمسرح حتى ولدت الدراما في سياق اصطلاحي فرنسي يقول بموت التراجيديا ...!!

ويشتمل الحوار على صياغة لغوية شعرية وما تنطوي عليه من تعدد في الأشخاص من الممثل الواحد إلى تعدد الممثلين.

وصاحب ذلك كله انعتاق المسرح من سلطة النص لصالح سلطة العرض مما اقتضى تبدلا في وظيفة الحوار وأطرافه وفضاءاته من اللغة المقروءة إلى اللغة الممثلة وحلَّ المتفرج محل القارئ في سياق العملية المسرحية .

وهكذا اخذ الحوار يشكل عمود المسرح وصاريته كما اختلفت منزلته من ناحية البنية والوظيفة والأبعاد باختلاف مذاهب المسرح واتجاهاته .. وقُسِّم الحوار من ناحية الأسلوب إلى : الحوار الشكسبيري الذي تهيمن عليه واقعية الهدف وشاعرية الأسلوب.. والحوار عند ابسن.. والحوار المولياري.. والحوار عند جوته ..

وشهد الحوار أطوارا منها طور انكشاف البنية المتوترة للحوار وظيفيا وولادة الكتابة وتأسيس اللغة باعتبارها صياغة للعالم والأشياء ذلك أن اللغة حسب مارتن هايدجر لا تكتسب حقيقة تاريخية فعلية إلا في الحوار .

وقد ظلت الدراسات النقدية العربية إلى حدود منتصف القرن العشرين لا تساير الدراسات الحداثية الغربية لأجناس السرد والشعر؛ إذ ظلت المقاربات الوصفية والتاريخية والمعيارية تهيمن على النقد المسرحي العربي...لكنَّ المتتبع لحركة النقد المسرحي المعاصر في العقدين

الأخيرين من القرن المنقضي ومطلع هذه الألفية يلحظ أن الدراسات الحديثة في مجال المسرح صارت تستند إلى رصيد معرفي أنتجته المناهج الجديدة في القراءة تسعى إلى إبراز الظاهرة المسرحية بوصفها فنا قابلا للتجدد الدائم والثورة المستمرة على القواعد الدرامية في أصولها وطبيعتها ومكوناتها الجوهرية .

وتذهب جماعة انتروفون السيمولوجية إلى فهم الحوار على أساس آخر فهم يرون أن من البديهي أن يكون الحوار فعلاً يتكلم فيه بعضنا إلى بعضنا الآخر حول شيء ما ؛ وتكون اللغة هي الوسيط الذي من خلاله نستطيع التواصل . وحاولت هذه الجماعة أن تحلل النصوص سيمولوجيا من منطلق "أن السيمولوجيا لعب وهذا اللعب المعرفي الذي يقوم به السيمولوجي لا يهتم بمؤلف النص ولا بالقص ولا بالرغبات التي يتعين على هذا المؤلف الاستجابة لها . وإذا عددنا بنيات الحكي ضمن مستويين السطح والعمق ؛ فان المكون السردي يقع ضمن مستوى السطح وهو ينظم تعاقب وتسلسل حالات وتحولات في [١٢]، انه لا يهتم ب : ماذا يقول النص ؟ ولا بـ :من قال هذا النص ؟ ولكن ب:كيف قال هذا النص ؟

فالتحليل منصب إذن على الكيفية وعليه فهذا التحليل لا يريد أن يتوصل إلى المعنى الحقيقي للنص ولا يريد أن يبحث حتى عن معنى جديد انه يسعى الى البحث عن الشروط الداخلية للمعنى ولذلك يجب أن يكون محايثا وهذا يفيد أن إشكالية العمل السيمولوجي تقوم على أساس الوظيفة النصية للمعنى وليس على أساس العلاقة التي يمكن أن تربط النص بمرجع خارجي .

وأن المعنى هو حصيلة لعب ناتج عن علاقات بين العناصر الدالة من داخل النص والمعنى لا يكون إلا بواسطة أو بالاختلاف..هذا هو المبدأ الذي تعرف عليه دو سوسير ويلمسلف "[١٣]

.٣.

الدراما والنقد الأدبي

لقد أنتجت المنهجيات الحديثة من دراسة الخطاب الدرامي خطابا نقديا متجددا تجاوز منطقة الانطباع والذوقية إلى منطقة التحليل وإضاءة ابعد زاوية في النص الإبداعي شعرا كان أم سردا " فالفعل الكتابي الجديد ذو الرؤيا المغايرة يستطيع تحديد هوية الأشياء المغيبة أو المتخفية وتسميتها " [١٤]

وذلك من خلال وجود وجهتي نظر مختلفتين :

الأولى / تعزل الأثر الإبداعي عن الذات القارئة وتضع المتلقي في منطقة الاستهلاك أي متلق سلبي وقد اختصت به الآثار الكلاسيكية

الثانية / تضع المتلقي في منطقة الإنتاج الانفتاحي للأثر الإبداعي في التوصل إلى معناه الخاص تأويليا.

فضلا عن وجهة نظر مغايرة تتمحور حول المبدع في الإنتاج الأدبي !

ويذهب الدكتور عز الدين إسماعيل إلى أن الأنواع الأدبية تصبو إلى الوصول إلى مستوى التعبير الدرامي مركزا النظر على الخطاب الدرامي في الشعر والسرد معا [١٥] " لان الدراما لا تتمثل في المعنى أو المغزى وإنما هي تتمثل فيما بعد إلى معنى ومغزى .. ومن ثم كان التفكير الشعري تفكيرا بالأشياء ومن خلال الأشياء أي تفكيرا مجسما لا تفكيرا مجردا " [١٦]

ويشتمل البناء الدرامي على حدث وصراع وشخصيات يقوم بتجسيد الحدث من خلال توافر ظروف مناسبة.. كما يتطلب الصراع وجود أطراف تكفل حركاتهم المتضادة تحققه في إطار علاقة قائمة على ديمومة فعل كل طرف في مواجهة الآخر سعيا لخلق نموذج جديد يقوم على جدلية الاختلاف في الاتجاه والغايات وفي ذلك ما يربط هذا الفن بفعل الطبيعة القائم على العلاقات الضدية في أكثر من ظاهرة من ظواهرها الكثيرة ولا سيما في الطبيعة الإنسانية " [١٧]

ومن خلال هذا الصراع تتولد الحركة بين الشخصيات بما يميز الصورة الكلية بالطابع الدرامي و" نقوم الحركة والحركة المضادة أو الفعل ورد الفعل مع التغاير في الاتجاه من دون توافر شرط التكافؤ في المقدرة لطرفي الصراع الذي يفضي إلى تكون المظهر الدرامي الذي تُعنى الصورة بإبرازه فإذا كانت الدراما تعني الصراع فإنها في الوقت نفسه تعني الحركة " [١٨]

وكثيرا ما يربط النقاد الدراما بالحركة في السرد وقد اهتم م.س.كوركينيان في القسم الرابع من موسوعة نظرية الأدب بالدراما بوصفها حدثا كليا ف" في هذه الدراما تجري حركة خفية متنامية باستمرار معلنة عن نفسها بصورة واضحة ومكشوفة بالضبط عندما يستنفد حركة الموضوع المحوري وتصل نقطة النهاية [١٩].. واجدا أن ما يميز الدراما في القرن العشرين

الاكتشافات التي تجري في عالم الأنواع الأدبية والتقارب بين الأنواع[٢٠] ، وان المسرحية هي الأقرب وان" الصور الدرامية لا تحصل على تجسيدها النهائي إلا على خشبة المسرح ومع ذلك فان لعب الممثلين وفكرة المخرج .. يتوقف على مادة العرض "[٢١]

وهذا التناغم بين فعل السرد الدرامي /الحركة وفعل التجسيد المسرحي /الصوت هو ما يقارب النظر النقدي في " أن الكلمة لأنها صوت لا يمكن ان توجد ككل لذلك فهي تعبير عن الحركة لان الحركة هي الوجود وعدم الوجود على التوالي والصوت يوجد ثم لا يوجد ويوجد مرة ثانية ثم لا يوجد وهكذا " [٢٢]

كذلك يضع بيرسي لوبوك مقاربة نقدية بين الصورة والحوار فـ " الصورة والدراما تمثلان تعاقبا مستمرا بين الحوار الدرامي والوصف التصويري "[٢٣]؛ وان الصورة هي الوصف .. والحوار هو الدراما ، وتدخل في الأسلوب الدرامي العين الناظرة واليد المسجلة بين القارئ والموضوع . وينقل عن هنري جيمس في حديثه عن مدام بوفاري " ان الصورة والدراما هما من أنواع التناقض الذي يبرز في الرواية باستمرار " [٢٤]

وفرق لوبوك بين المشهد البانورامي بوصفه نظرة قصيرة أو إشارة سريعة تكفي للمساهمة التي تنشد حادثة معينة أو حديث ؛ وبين المشهد الدرامي الذي يثير استذكارا للأحداث الماضية ويشارك فيه الشاعر مأخوذا من المسرح .

ويتداخل مفهوم الفعل الدرامي مع مصطلح المشهد الروائي الذي ينقله فاضل ثامر عن ليون برميليان وهو " فعل محدد وحدث مفرد يحدث في زمان ومكان محددين ويستغرق في الوقوف الذي لا يكون فيه أي تغيير في المكان أو القطع في استمرارية الزمن "[٢٥]

ويتسع مفهوم الدرامية عند مارتن اسلن إذ أن فيها توجد كل أشكال الدراما الأخرى سواء في الحيز كالرسم والتصوير أو في الزمن كالموسيقى والشعر وان تركيبة العناصر المكانية والزمنية تسمح بعدد لانهائي من التعديلات البنيوية بين الوحدة المكانية في التنوع الإيقاعي من ناحية ووحدة الوزن والنبرة ضمن تشكيلة واسعة من التبدلات البصرية من ناحية أخرى . ويمكن أن تكون هناك أنماط من الكثافات ترتفع الى الذروة ثم تستقر وأشكال من التكثيف التدريجي لكل العناصر (السرعة الوزن ، الإيقاع ، الضوء ، اللون) وأخرى تتحدر وتهبط تدريجيا وأيضا أشكال دائرية تعود فتنتظم فيها النهاية الى شكل البداية وتكرار عناصر مختلفة على فترات متعاقبة ينتج شكلا والتباينات العنيفة والتحولات السريعة والمدهشة تنتج شكلا آخر)[٢٦]، فـ " إن الدراما متعددة الأوجه في صورها ومتناقضة في معانيها مثل العالم الذي تعكسه " [٢٧]

وهو لا ينفك يكرر اتساع هذا الفن وشموله مختلف أوجه الحياة الإنسانية لان الدراما هي اصلب شكل يمكن للفن أن يعيد بواسطته خلق الأوضاع الإنسانية... كما يمكن للدراما أن تكون أكثر من مجرد أداة ينقل بواسطتها المجتمع أنماط سلوكه إلى أفراده والدراما ليست فقط امتن أنواع المحاكاة الفنية للسلوك الإنساني الحقيقي بل هي أيضا امتن شكل نفكر به في الأوضاع الإنسانية وكلما علا مستوى التجريد نأى الفكر عن الواقع الإنساني ... وهي أيضا شكل من أشكال الفكر وعملية إدراك ووسيلة نستطيع بواسطتها أن نترجم التصورات المجردة الى علاقات إنسانية صلبة [٢٨]

أما القصة والرواية والقصة القصيرة فهي تقع ضمن مجال الكتابة الدرامية وان المونولوج الداخلي هو في الواقع شكل درامي بقدر ما هو شكل سردي والمونولوجات الداخلية درامية أصلا لذا يمكن تقديمها خاصة .. ويرى اسلن أيضا أن الأدب شانه شأن الدراما شكل من الكذب وعندما ننعتق من النتائج المترتبة عما نقوله ونفعله في العالم الواقعي يكون مخترع القصص والمواقف المركبة حرا في أن يطلق العنان لأشد تخيلاته طموحا ..و إن كل قطعة أدبية على هذا الأساس تنمو من داخل عقل مؤلفيها اللاواعي والواعي باعتبارها وثيقة إنسانية "[٢٩]

وتشكل هذه الجدلية عند الباحث عبد علي حسن بين الدراما كفعل إبداعي والنقد كفعل تحليلي تضادية موضوعية وذاتية بين المنهج والرؤية أو الحدس والمنطق كموقعات للتركيب الفعلي لفعل النقد وديمومة القراءة وإجراءات ممارسة أكاديمية البحث والدرس " فالنص النقدي عتبة رؤية شمولية جامعة ومضاهية لجهوية النص المنقود التجنيسية والتاريخية عبر بوابات معرفية تحتكم الى مشبعاتها وصيغها المفاهيمية إحالة لفنية تاريخية / سيمولوجية مما قارب النص النقدي تناصيا ومنهج لوسيان جولدمان والثنائية الإجرائية (العالم القائم ، العالم الممكن "[٣٠]

وقد تتبع حدود مصطلح الدراما مميزا بين الدراما التي تشاهد والدراما التي تقرأ مؤكدا " ضرورة اعتماد مصطلح الدراما في الدراسات والبحوث النقدية للعروض الدرامية حصريا دون غيرها من الدراسات والبحوث المهتمة بالسرود الأخرى ونرى بهذا الصدد إمكانية الاجتهاد لإيجاد مصطلح يشير إلى الجدلية والتوتر ومواقف الشخصية الداخلية عند تناول الرواية والشعر والقصة موضوعا للبحث والدراسة .. وبذلك فان الدراما تدل على العرض الدرامي حصرا أي على تلك القصة أو الحكاية التي تكتب لتمثل وتقدم على خشبة المسرح أو ساحة العرض المسرحي .[٣١]

وتسعى النصوص النقدية وروافدها الحداثية إلى بلوغ تحليل نقدي درامي لكشف التباين والاختلاف في الفعل الدرامي وجدلية هذا الفعل البنائية والتواصلية عبر قراءة متلقية أو تلقي قرائي من قبل الناقد الأدبي وفي خضم الحاضنة الإبداعية جدلية المكتوب / المقروء .

ومن النقاد العرب الذين عنوا بالنقد المسرحي وجذوره الدكتور محمد غنيمي هلال في كتابيه (النقد المسرحي و الأدب المقارن)ود.محمد مندور وكتابيه (مسرحيات شوقي وفي الميزان الجديد) ود.محمود حامد شوكت وكتابه (الفن القصصي في الأدب المصري) ود.جلال الخياط وكتابه (الأصول الدرامية في الشعر العربي) ود.محسن اطيمش وكتابه (الشاعر العربي الحديث مسرحيا) ود.عبد الستار جواد وكتابه (فن المسرح الشعري) ود.رشاد رشدي وكتابه (نظرية الدراما) ود.غالي شكري وكتابه (شعرنا الحديث إلى أين) ود.لويس عوض وكتابه (دراسات في أدبنا الحديث) ود.زكي العشماوي وكتابه (دراسات في النقد المسرحي) ود.محمود أمين العالم وكتابه(الوجه والقناع في مسرحنا المعاصر) ود.شكري عياد وكتابه (تجارب في النقد والأدب) والدراسة التي نشرتها الباحثة حياة شرارة عن(بيلنسكي والأجناس الأدبية) [٣٢] هذا فضلا عن مصادر أخرى غربية يشار لها بالبنان كنظرية المسرح الجديد لاريك بينتلي والمأساة لكليفوردليج ..

.٤.

الدرامية في قصيدة (أسير القراصنة)

اختط **بدر شاكر السياب** قصائد تنكرت للغنائية المعهودة في القصيدة العربية منذ ولادتها .. وتنامت لديه النزعة الدرامية بدءا من بواكيره الأولى في قصيدة ذكرى ومطولة السلام ..[٣٣] ، ومن ثم اخذ بانتهاج طريق جديد يقوم على احتواء قصائده على موضوعات وأشكال وظواهر تجمعها كلمة عزَّت على التعريف وأبت أن يكون لها وصف ما إنها (الدراما) مثل قصائد : المومس العمياء وحفار القبور والأسلحة والأطفال وقصائد أخرى كانت كلها تسير في ذات النهج وتتبع ذات السبيل الذي آثر السياب إلا أن يسير فيه على الرغم مما فيه من العقبات والمصاعب متأثرا بالشاعرين الانجليزيين ت .س. اليوت و اديث ستيويل والشاعر الايطالي دانتي والشاعر الألماني رينيه ماريا ريلكه والشاعر التركي ناظم حكمت والشاعر الشيلي بابلو نيرودا وغيرهم .[٣٤]

وكان هذا المنهج فاتحة الطريق للشعراء الآخرين ليسيروا عليه من بعده...ومنهم الشاعر عبد الوهاب البياتي في ديوانه (سفر الفقر والثورة) وكذلك الشاعر محمود درويش في(جداريته) التي أعطى للكلمات فيها نفسا دراميا وكذلك..

ويبدو أن ثقافة السياب الفلسفية قد انعكست في تصوره للعالم وجزئياته [٣٥] ، ومن هنا تفاوتت الأساليب والصور عند السياب ولم تعد تأخذ مسارا واحدا " فهناك صور تستمد عمقها من قدرتها على الإيحاء بما يفكر فيه الشاعر وقت الإبداع الفني وهناك صور قريبة الغور لا تستطيع أن توحي للمتلقي بأكثر مما قدمت في جزئياتها وهناك صور تتخذ شكل عبارات التقريرية لكننا نحس أنها قادرة على العطاء من خلال ربطها بما سبقها .." [٣٦]

ولو أخذنا قصيدة السياب التي عنوانها (أسير القراصنة)[٣٧] لوجدناها تحمل السمة الدرامية في طبعها واهتمامها بتفصيلات الحياة المعيشة بناء على رؤية شعرية متميزة في التعامل مع الحياة والإنسان وتناقضاتهما ..وعلى ثلاثة مستويات :

أولا : مستوى البناء الفني الذي جاء على مستويين جمالي وموضوعي ثانيا : مستوى النسيج الفكري وقد انقسم إلى : ١) طبيعة حوارية داخلية مونولوج ٢) طبيعة حوارية خارجية ديالوج ثالثا : مستوى الأسلوب الفني وشمل ١) القصصية ٢) تداخل الأصوات ٣) التزامن بين الذات والموضوع . [٣٨]

وتبدأ القصيدة بسكون قار وجمود ثابت منساب بجمل اسمية تأخذ بعضها برقاب بعض متجهة شيئا فشيئا نحو التحرك الخجول لتحيل الصمت إلى صوت والسكون إلى حركة والاسم إلى فعل:

أجنحة في دوحة تخفق

أجنحة أربعة تخفق

وأنت لا حب ولا دار ،

ثم ينقلنا الشاعر في المقطع الآتي إلى أجواء الدراما :

يسلمك المشرق

إلى مغيب ماتت النار

في ظله .. والدرب دوار

أبواب صامتة تغلق

وهذه الجمل حركية لان فيها سمة درامية إذ تضفي ألفاظ (الموت . الغلق . الصمت . لا حب . لا دار) على فعل الخطاب عوالم السكون المطبق في حين تأتي أفعال (الخفق . التسليم) لتحرك المشهد الشعري فيقول :

جيكور في عينيك أنوار

خافتة تهمس :

"مات الصبي"

لم تبق آثار

فيعلو صوت الخطاب (عينيك) والهمس الخافت(خافتة تهمس) عبر الحوار الخارجي فيكون الجواب سوداويا ينساب مع لغة الهمس ومشهد النهاية المأساوية لسكون الحياة (مات الصبي) ثم تأتي جملة (لم تبق آثار)ماضية لتحيل الحركة إلى ثبوت في مكان واحد.... ويأتي بعدها البوح السردي بالتلاشي والانفراط : [٣٩]

من فجره ، وانفرط المجلس ،

فالكل لا ساق ولا سامر باق وسمار:

واراهم في سفحة الموحش المهجور حفار !

لتستكمل الجملة الماضية شبه الثابتة وصفة (سمار وحفار) ولتلتقي مع تلابيب المشهد الشعري أعلاه (والدرب دوار) وتعمل صفة فعال كصيغة مبالغة لا إلى تأكيد صفة حسية حسنة تفاؤلية ، بل إلى تتميم المشهد بمزيد من السوداوية وإحالته الى ركام ..!! وهنا تبدو مفارقة التوظيف الصيغي للأسماء المشتقة فالمبالغة مراوغة نحو الأقل لا نحو الأكثر (السمار . سمر. سامر) و(الدوار دور. دائر) والحفار(حفر . حافر) ..

وهذه التنويع الاشتقاقي أضفى سمة ذكية على الصورة الدرامية مما منحها سمة الحركية والاستمرارية على الرغم من كون الجملة ماضية في أفعال (انفرط . باق) وشبه قارة ؛ إلا أن الثبوتية سرعان ما تتحول إلى الاستمرارية حين يأتي الحوار بصيغة الأنا (واراهم في سفحة الموحش المهجور حفار) لتعيد للمشهد الشعري دراميته وتوازنيته وتبعد عنه السكونية والثبات.....

وتتعالى أفعال المضارعة شيئا فشيئا مانحة النص استمرارية في فضاء متحرك :

وتحسد الشحاذ إن لاحا

يمشي على عكازه البالي

مشلولة رجلاك مشدودة عيناك بالآل

وألف درب دونك انداحا

فالأفعال (تحسد ،يمشي) انطبعتا بسمة البلى والتلويح وهما شحاذ وعكاز ومن ثم تصب في ذات القالب الرؤيوي المتشائم لتمنح النص مزيدا من السوداوية والسلبية ولتبقى الصورة ضبابية شتائية فيها الجوع . التشرد . الخواء . البرد ..

ثم تتعزز الصورة الدرامية بالوصف الساكن (مشلولة رجلاك مشدودة عيناك بالآل) لكن الشاعر بذكائه جعل الحوار باستخدام ضمير الخطاب (الكاف) مقصودا لتبقى الصورة مهتزة فلا هي ساكنة تماما ولا درامية تماما بل متأرجحة بانسياب تكتيكي آني يمتد مع (ألف درب دونك انداحا) فكأن الذي يخاطبه قد سكن به المكان وحوله الفضاء يتحرك بعنفوان وديمومة ليس لها قرار (ألف درب) ويبقى صوت الكاف خطابا حواريا خارجيا يوجهه الشاعر لذلك المغلوب على أمره الشحاذ ذي العكاز فهل تقف الصورة الممسرحة هنا وتكتفي بهذا التصوير؟!!

قطعا لا ، فما زال هذا المكان الذي سكن فيه وهو الدائر متحرك في آن معا لكن حركته في ظلام دامس وهذا ما استدعى من الشاعر جملا فعلية مضارعة (يدعوك . تقطف) :

يدعوك ان تقطعه في الدجى

وتقطف الأثمار عن جانبيه

وأنت لا تملك غير الشجى

ودمعة تجري اشتياقا إليه

عامان من نزع بلا صوت

وأنت ما كنت سوى صوت

وهذا اللعب التطريزي للصورة الشعرية جعلها تتأرجح وتتزامن بين الوصف والحركة مما زاد من تحقق الدرامية فيها . وقد أضفى التكرار على السياق تراتبية محببة ذات مفارقة تعكس سياقات مرجعية محددة :

وأنت ما كنت سوى صوت

صوت يدوي في قلاع الرياح

يا ليتك المشاء في صمت

لا عازف القيثار باسم الجراح ؟

وهنا تتلاقى السمة الحركية مع الموسيقية الصاخبة عبر تضاد الثنائيات (صوت / صمت) (الرياح/ الجراح) ... وقد يكون لتلاقي (الدوي . العزف) درامية نابعة من طبيعة الفعل الذي يصوره الشاعر في لفتة فنية تعزز درامية الحدث وتبعد سكونية الفضاء الفارغ لكن المشهد الشعري لا يكتمل إلا بالوصف:

وأنت في سفينة القرصان

عبد أسير دون أصفاد

وهذا الوصف يتلاقى مع الجو الضبابي القاتم والسوداوي الذي يملأ السياب نصه الشعري به مما جعل صورة الأسر والقرصنة والأصفاد داخل سفينة مبحرة في عباب المجهول مشهدا حسيا كئيبا بما يزيد الجو قتامه ؛ فتبدو الدرامية وكأنها متراجعة قليلا إذ سرعان ما تعود نبرة الانزياح قالبة معادلة البناء من خلال توظيف الفعلية من جديد :

تقبع في خوف وإخلاد

تصغي إلى صوت الوغى والطعان :

سال الدم ،

اندقت رقاب ومال

فقد شكل الحوار هنا بنوعيه الخارجي (تقبع/تصغي) والداخلي (سال/اندقت) وسيلة للفرار من سكونية المشهد كما أن هندسة السطر الشعري الأخير بالتضاد مع الأسطر السابقة يوحي بمحاولة الشاعر استغلال البنية الكتابية لسطح الورقة لتحقيق التماثل ولإعادة التوازن

وذلك من خلال حركة الأفعال وصوت المخاطب (أنت) وتبقى سمة الثبوت (**الخوف**) والحركة (**الصوت**) تتزامنان لتضفيا على الصورة الإصغاء الى صوت الحرب وملحقاتها (الطعن والدم والرقاب والمال) لكن في دوامة الإبحار كدلالة إيحائية على البحث عن المجهول أو اللانهاية وفي ظل ربان عملاق :

ربانها العملاق

وقام ثان بعده ثم زال

فامتدت الأعناق

لأي قرصان سيأتي سواه

لأي قرصان ستعلو يداه

حينا على الأيدي !؟

وتزامنية صوت القاف في لفظتي (العملاق الأعناق) وصوت الهاء في (سواه /يداه) هو الذي يعزز حركية المشهد الدرامي كما ان تكرار عبارتي (لأي قرصان ..) و (من بعدي) يحقق الفائدة الحركية للمشهد بكليته..

(ولياتِ من بعدي ..

من بعدي الطوفان)

و بدلالة قوسي التنصيص نجد أن العبارة متناصة مع الموروث القديم لا سيما ملحمة كلكامش التي ورد ذكر واقعة الطوفان في احد أجزائها ؛ أما نقاط الحذف فإنها رمز لأولئك العظماء من القادة والملوك الذين أطلقوا المقولة المأثورة (أنا ومن بعدي الطوفان) ... ليقولها السياب في خضم العباب والإبحار نحو المجهول والبحث عن النهاية المغيبة .. وهو تناص جاء على شكل حوار داخلي / مونولوجي تلاه حوار خارجي/ ديالوجي :

تسمعها تأتيك من بعدِ

يحملها الإعصار عبر الزمان

لتنتهي القصيدة بخاتمة عنيفة تشكل مفارقة حقيقية مع البداية التي كانت هادئة وساكنة .. من خلال ثيمتي (الإعصار /البعد) اللتين تدوران في الجو العام الهادر للقصيدة (

السفينة . الشحاذ . القرصان) مع البنية (الزمنية) لتترك النهاية مفتوحة إذ لم يصل الشاعر الى النهاية التي يبحث عنها ..

وبقيت غائبة خافية . ضائعة شانها في ذلك شأن قصيدة حفار القبور التي اخذ فيها احد الباحثين على الشاعر انه لم يفد من الاستعانة بالمونولوج الداخلي إلا في بعض الأحيان وانه لم ينزل إلى المستوى الثقافي والتكوين النفسي للحفار.

لكن هذا الباحث عاد واثبت للسياب إجادته في توظيف المونولوج الداخلي في قصيدة أخرى هي المخبر " فالقصيدة كلها تعد مونولوجا مطولا يناجي به المخبر نفسه ويكشف من خلاله عن عذابه وصراعاته النفسية بأسلوب يقنع المتلقي بان الذي يتحدث هو المخبر بالفعل وليس الشاعر " [٤٠]

وعودا إلى قصيدتنا فإننا نلحظ إجادة الشاعر في عملية ائتلاف عناصر المشهد الدرامي والوصفي معا في إطار الجو العام ، وهذا عنصر مهم في نجاح القصيدة ..

ولو أننا ربطنا عنوان القصيدة(أسير القراصنة) مع مشاهدها الدرامية وطوابعها التصويرية ، لوجدناها تدور في خضم الثيمة نفسها ـ ثيمة التيه / البحث . ليبقى التساؤل مفتوحا على أجواء القتامة الوحشية والاستلاب والضياع في المجهول ..!!

وإذا بحثنا في الزمن التاريخي لكتابة هذه القصيدة وهو ٢٩ /٣/ ١٩٦٣ ومكانها البصرة فإننا نلمس نفحات الحداثة في القصيدة كنزوع صريح للانفلات والتمرد والانفتاح في التأسيس لشعرية حداثية ... حتى إذا أردنا أن نحدد شكل القصيدة شعريا فإننا نقول إنها قصيدة المشهد أو (قصيدة الدراما) .

ولعل السبب هو القوة الحركية لدينامية الفعل الشعري والمتجهة نحو الدرامية بوصفها مغامرة تعبيرية ضمن المؤسسة الشعرية !!

ويبدو أن السياب قد تعمد التلاعب بالبنية التشكيلية البصرية وبالعلاقة المكانية للألفاظ والأسطر الشعرية ...

وقد عززت الرؤيا الوجودية الطافية على سطح القصيدة الجو العام بحقول دلالية تضادية تفجرها المحسوسات على مستوى الخطاب الشعري .

ويمكننا أن نصنف قصيدة (***أسير القراصنة***) بأنها قصيدة المشهد الشعري وذلك عائد إلى كون الشاعر لا يهبط بالقصيدة إلى مستوى الصورة القارة الساكنة الفوتوغرافية بل ينتقي عناصر قصيدته التشكيلية من هنا وهناك ضمن بنية فنية فضائية ، فيقدم المنظور البانورامي متسعا جنب الى جنب المنظور المسرحي الدرامي السينوغرافي البصري وعند ذاك يصبح

الحوار . سواء أكان خارجيا أم داخليا . متواترا أو تراتبيا داخلا ضمن المشهدية المصورة داخل القصيدة في بنية أفقية . اسمية / عمودية . حركية معا .

فهرست هوامش البحث /

[١] ينظر: تشريح الدراما ، مارتن أسلن ، ترجمة: أسامة منزلجي ، دار الشروق للنشر والتوزيع عمان الأردن ١٩٨٧ الطبعة الأولى / ٦٧.٦٦..

[٢] م.ن /٧١... وينظر: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ، رشاد رشدي ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٦٨وينظر: الدراما والدرامي ، د.جميل نصيف ، مجلة آفاق عربية ، العدد الخامس والسادس / ٢٠٠١.

[٣] تشريح الدراما /٧٢.

[٤] م.ن/١٢٩ .

[٥] م.ن /١٥.

[٦] م.ن/١٣ .

[٧] الكتابة في درجة الصفر ، رولان بارت ،ترجمة :نعيم الحمصي ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٧٠ /٩٧.

[٨] .م.ن /٤٥.

[٩] ينظر: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د.عز الدين إسماعيل ، دار الفكر العربي ، ط٣، ١٩٦٦ / ٢٨٢.

[١٠] الدراما والتطبيق ، عبد علي حسن ، الموسوعة الثقافية ٥٦ سلسلة ثقافية شهرية تصدر عن دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ٢٠٠٨/ ١٢٦

[11] ينظر : الأدب المقارن ،د.محمد غنيمي هلال،دار نهضة مصر للطبع الفجالة القاهرة د.ت./ ٤١٨.

[12]. مجلة فكر ونقد ، التحليل السيمولوجي للنصوص عند جماعة انتروفون ، ترجمة:احمد بلخيري ، العدد الخامس ، السنة الأولى ، الرباط /المغرب ،١٩٩٨/ ١٢٨. وينظر: مجلة الحياة الثقافية ، منزلة الحوار في تاريخ الظاهرة المسرحية ، خالد الغريبي ، العدد ١٨٨،٢٠٠٧/ ٤٨. ٥٧.

[13] م.ن/ ١٢٨.١٢٧.

[14] المفارقة في شعر الرواد، قيس حمزة الخفاجي ، دار الأرقم للطباعة ، ٢٠٠٧ / ١٤٠.، العدد ١٨٨،٢٠٠٧/ ٤٨. ٥٧

[15] ينظر : الشعر العربي المعاصر /٢٧٨..

[16] م.ن/٢٨١.

[17] م.ن/ ١٦٨. ١٦٩.

[18] م.ن / ١٧٠.

[19] موسوعة نظرية الأدب إضاءة تاريخية على قضايا الشكل الفني ، م.س.كوركينيان ، القسم الرابع ترجمة جميل نصيف ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ /٢٧٠. ٢٦٦

[20] ينظر: م.ن/٢٦٦ .

[21] م.ن/ ٥

[22]. محاضرات في النقد الأدبي، د. سهير القلماوي ، دار المعرفة بالقاهرة ، ط٢ ، ١٩٥٩ / ٥٥ .

[23] صنعة الرواية ، بيرسي لوبوك ، ترجمة: عبد الستار جواد ، دار الرشيد للنشر المركز العربي للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨١/ ١٠٧.

[٢٤] م.ن/ ١٠٧.

[٢٥] مجلة الثقافة الأجنبية ، المشهد الروائي ، برميليان ،ترجمة :فاضل ثامر ، العدد الثالث، ١٩٨٧.

[٢٦] تشريح الدراما /٥٨. وألف مارتن اسلن كتابه تشريح الدراما عام ١٩٧٦ بعد ان عمل مخرجا في قسم الدراما الإذاعية البريطانية وترجم بعد عشر سنوات تقريبا عام ، ١٩٨٧. ينظر: م.ن/ ٢٦.٢٤.

[٢٧] م.ن/١٣٨..

[٢٨]ينظر: م.ن/ ٢٦.٢٤.

[٢٩]ا م.ن/: ١٢٥-١٢٦.

[٣٠] الدراما والتطبيق / عبد علي حسن / ٥.

[٣١] ينظر: م.ن/.١٠. ١٨ .

[٣٢] ينظر: مجلة الثقافة العدد ١٢.١١ بغداد ١٩٧٩.

[٣٣]. ينظر: بدر شاكر السياب الأعمال الشعرية الكاملة ، تقديم ناجي علوش المجلد ١و٢/ ٤١٦، ٤٤٧. وينظر: الأصول الدرامية في الشعر العربي ،د. جلال الخياط ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ،١٩٨٢.

[٣٤] ينظر: شعر بدر شاكر السياب دراسة فنية وفكرية المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، حسن توفيق ط١/١٩٧٩/ ٣٤٩.

[٣٥] وهذا بعكس ما ذهب إليه حسن توفيق من أن ثقافة السياب الفلسفية كانت هشة وثانوية ينظر :م.ن/٣٤٣.

[٣٦] م.ن/ ٣٥١

37 ينظر: بدر شاكر السياب الأعمال الشعرية الكاملة /المجلد ١و٢/٣٤٥- ٣٤٦. وينظر: شعر بدر شاكر السياب دراسة فنية وفكرية ، حسن توفيق ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط١، ١٩٧٩.وينظر أيضا : بدر شاكر السياب رائد الشعر الحر ، عبد الجبار البصري ، دار الثقافة والإرشاد العراقية ، بغداد ،ط١، ١٩٦٦.

[٣٨] وقد تناول الناقد الدكتور عز الدين إسماعيل مطلع هذه القصيدة واحد مقاطعها فقط بالتحليل متتبعا ما فيهما من طوابع درامية ، ينظر: الشعر العربي المعاصر/٢٨٦و ٢٩٤.

[٣٩] وهذا يشبه ما يمكن تسميته بالتوسيع السردي ويعني العملية التي يقوم بها الراوي حين يروي حكاية ، ينظر: الصورة الكلية مفهوم وانجاز دراسة في الشعر العربي الحديث بين الحربين العالميتين ، فائز الشرع ، منشورات وزارة الثقافة، الجمهورية السورية ، ط١، ٢٠٠٤/٥٨.

[٤٠] ينظر: شعر بدر شاكر السياب دراسة فنية وفكرية / ٣٢٨.

فهرست مصادر البحث /

١. الأدب المقارن ،د.محمد غنيمي هلال،دار نهضة مصر للطبع الفجالة القاهرة د.ت.

٢. الأصول الدرامية في الشعر العربي ،د. جلال الخياط ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ،١٩٨٢.

٣. بدر شاكر السياب الأعمال الشعرية الكاملة ، تقديم : ناجي علوش ،المجلد الاول والمجلد الثاني ،د.ت.

٤. بدر شاكر السياب الشعر الحر ، عبد الجبار البصري ، دار الثقافة والإرشاد العراقية ، بغداد ،ط١، ١٩٦٦.

٥. تشريح الدراما ، مارتن أسلن ، ترجمة: أسامة منزلجي ، دار الشروق للنشر والتوزيع عمان الأردن ١٩٨٧ الطبعة الأولى / ٦٧.٦٦.

٦. الدراما والتطبيق ، عبد علي حسن ، الموسوعة الثقافية ٥٦ سلسلة ثقافية شهرية تصدر عن دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ٢٠٠٨/
٧. الدراما والدرامي ، د.جميل نصيف ، مجلة آفاق عربية ، العدد الخامس والسادس / ٢٠٠١
٨. شعر بدر شاكر السياب دراسة فنية وفكرية المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، حسن توفيق ط١/١٩٧٩
٩. الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د.عز الدين إسماعيل ، دار الفكر العربي ، ط٣، ١٩٦٦
١٠. صنعة الرواية ، بيرسي لوبوك ، ترجمة: عبد الستار جواد ، دار الرشيد للنشر المركز العربي للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨١
١١. الصورة الكلية مفهوم وانجاز دراسة في الشعر العربي الحديث بين الحربين العالميتين ، فائز الشرع ، منشورات وزارة الثقافة، الجمهورية السورية ، ط١، ٢٠٠٤
١٢. الكتابة في درجة الصفر ، رولان بارت ،ترجمة :نعيم الحمصي ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٧٠
١٣. مجلة الثقافة الأجنبية ، المشهد الروائي ، برميليان ،ترجمة :فاضل ثامر ، العدد الثالث، ١٩٨٧.
١٤. مجلة الحياة الثقافية ، منزلة الحوار في تاريخ الظاهرة المسرحية ، خالد الغريبي ، العدد ١٨٨،٢٠٠٧.
١٥. مجلة فكر ونقد ، التحليل السيمولوجي للنصوص عند جماعة انتروفون ، ترجمة:احمد بلخيري ، العدد الخامس ، السنة الأولى ، الرباط /المغرب ،١٩٩٨
١٦. محاضرات في النقد الأدبي، د. سهير القلماوي ، دار المعرفة بالقاهرة ، ط٢ ، ١٩٥٩.
١٧. المفارقة في شعر الرواد، قيس حمزة الخفاجي ، دار الأرقم للطباعة ، ٢٠٠٧.
١٨. موسوعة نظرية الأدب إضاءة تاريخية على قضايا الشكل الفني ، م.س.كوركينيان ، القسم الرابع ترجمة جميل نصيف ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦
١٩. نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ، رشاد رشدي ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٦٨.