تطور الشكل في النص المسرحي

م.م.عباس علي عبد الغني
كلية الفنون الجميلة ــ جامعة الموصل

الخلاصة

الدراما تجربة معرفية أساسية لحياة الإنسان تقوم على الجدل بين لحظة ماضية ولحظة آنية ، أو هي اعتراك بين الواقع وبين عالم الاحتمال أنها انعكاس ثابت لموقف عقائدي ، تعتمد الدراما على محورين هما : الشكل والمضمون وتجمع في كلا المحورين الفنون (كل الفنون) والعلوم (كل العلوم) لذلك فهي صياغة جديدة لواقعة حياتية تعتمد في انجازها على : التركيز ، الإضافة ، الافتراض وجميعها يرتكزون على محور التعاطف بين الذات والموضوع شرط ان يأتي بشكل جديد ، ويبنى محور الشكل على المضمون اللذان يتكونان أساسا من عناصر درامية وبنية درامية في المسرح ، وبالبنية والعناصر يتكون الشكل ، وبذلك فقد كان عنوان البحث (تطور الشكل في النص المسرحي في الموصل) ، وبغية تحقيق الأهداف المتوخاة من هذه الدراسة فقد تكونت من فصول أربعة : -

الفصل الأول : - الإطار المنهجي وقد اشتمل على مشكلة البحث والحاجة إليه وأهميته وأهدافه وحدوده وتحديد أجرائي للمصطلحات وتمثلت مشكلة البحث بالسؤال التالي : (هل التزم كتاب المسرح في الموصل بالبناء الارسطي في بناء نصوصهم ؟) ، أما أهمية البحث فتتجلى في كونه يسلط الضوء على النص المسرحي في الموصل ويكشف عن مكنونات بناءه الدرامي .

الفصل الثاني : في هذا الفصل أسس الباحث أطارا فكرياً لتطور الشكل في النص المسرح في الموصل عبر تناوله للبنية الدرامية والعناصر الدرامية شارحاً كل عنصر على حدة ، ومن ثم استخلص الباحث في نهاية الفصل الثاني أهم المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري فضلاً عن الدراسات السابقة .

الفصل الثالث : - قام الباحث بإجراءات بحثه محدداً المجتمع والعينة وأداة البحث ومن ثم قام بتحليل عينة البحث المتمثلة بالنصوص المسرحية :

١ - (كلاب سائبة) تأليف (محمد عطا الله)
٢ - (شموكين) تأليف (معد الجبوري)
٣ - (أحلام ممنوعة) تأليف (طارق فاضل)
٤ - (أخر أيام الكبرياء) تأليف (حسن رحيم)

الفصل الرابع : - وقد اشتمل على عرض للنتائج والاستنتاجات التي توصل إليها الباحث وقائمة المصادر والمراجع .

الفصل الأول

١ - مشكلة البحث والحاجة إليه

صممت النصوص المسرحية على بنية درامية وعناصر درامية وضع قوانينها الهندسية (أرسطو) وجعل من هذا القانون امرأ سطع شعاع الحدس عبره إلى عقول القراء للنص (فأرسطو) كان أول من نظر للدراما ولم يكن لأرسطو أن ينظر لولا وجود عقول نيرة غرست بذكاء وحذاقة الأصول الفنية لفن الكتابة المسرحية جاعلاً من هذا الفن وسيطاً فكرياً أنار أروقة الأدب ولملم ثمار الفنون السابقة وجعلها تتآلف وتدخل في خدمته انه الفن المسرحي الذي عرف في بداية ما عرف بفن الكتابة المسرحية ، الذي انشطر إلى شطرين في بناءه الدرامي وعناصره الدرامية التي أعطت لهذا الفن شكلاً أصبح مميزاً عن باقي الفنون المجاورة له فيما بعد هذا الشكل حمل مدلولات وبيانات عدة وبهذه المدلولات والبيانات تطور عبر العصور ليأخذ مكانته في العالم من المكان الذي انطلق منه إلى أروقة أخرى لينغرس في مجتمع غريب عنه لكنه في الوقت نفسه استطاع التآلف معه ليا قلم نفسه مع قوانين المجتمع الذي ولد منه ، ومن هذا المنطلق ولدت مشكلة البحث

لتجيب عن السوال : هل التزم كتاب المسرح في الموصل بقوانين البنية الدرامية الأرسطية في بناء نصوصهم المسرحية ؟ وتنبع الحاجة إلى البحث في انه يفد الدارسين في مجال المسرح (التمثيل والإخراج عموماً والأدب المسرحي خصوصاً)

٢ – أهمية البحث

تنطلق الأهمية للبحث في كونه يسلط الضوء على موضوعة جديدة لم يتم تناولها من قبل ، وبذلك يمكن أن يحقق الفائدة للعاملين في مجال المسرح من مؤلفين ومخرجين ونقاد كما يفيد الدارسين من طلبة التمثيل والإخراج والنقد .

٣ – أهداف البحث

يهدف البحث إلى التعرف على النص المسرحي في الموصل وهل جاءت هذه النصوص وفق معيار خاص بها أم أنها اقتربت من النصوص التي حملت المعايير الأرسطية .

٤ – حدود البحث

١ – الحد الموضوعي : – دراسة الشكل في النص المسرحي في الموصل حصراً.

٢ – الحد المكاني : – النصوص المسرحية التي سطرها مؤلفون موصليون .

٣ – الحد ألزماني : – المدة الزمنية الممتدة من (٩٠ – ٢٠٠٠) .

٥– منهج البحث

أعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي .

٦ – تحديد المصطلحات

الشكل لغة : يقول تعالى بسم الله الرحمن الرحيم ((كل يعمل على شاكلته)) ، أي على طريقته وقالت العرب : – ((أن الشكل بفتح الشين وجمعها أشكال وشكول وشكل الشي صورته المحسوسة وتشكل الشي))[١] ويعرف (جيروم ستولينز) الشكل بأنه" القيمة النفسية للفن والمميزة له "[٢] وعبر كثير من الفنانين والفلاسفة عن رأيهم بان الشكل " هو الجانب الجوهري في الفن ، وان كل ما في هذا العالم مزيج من الشكل والمادة وكلما تغلب الشكل وقلت في الانغماس في المادة زادت درجة الكمال التي يلفها الشكل "[٣]. وقد أرتئ الباحث أن يصوغ تعريفاً إجرائياً للشكل يتفق ومضمون البحث فالشكل : هو الصورة الهيكلية للنص المسرحي المتآلف من عناصر وبنية تجتمع وتتألف لتنتج النص المسرحي المتكامل .

الفصل الثاني

١ – تطور الشكل في تاريخ الأدب المسرحي

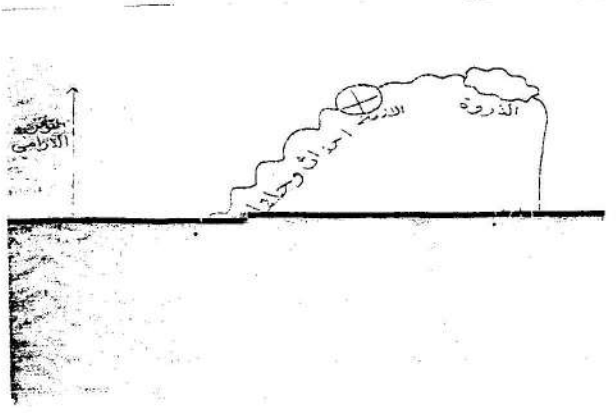
١ – ١ عناصر البناء الدرامي

١ – ١ – ١ : الحبكة : –

قد يكون الشكل هو الغلاف الخارجي المعبر عن المكنون الداخلي للأفعال والذي بدوره يعبر عن ردود الأفعال المنعكسة عن العناصر المحتوية للنص المسرحي فأرسطو يرى أن الشكل كائن في الشي بذاته وهو الذي يطبع الشي بالطابع الذي يجعله منتمياً إلى هذا النوع أو ذاك من أنواع الكائنات وعند سبر أغوار الشكل في الكلاسيكية فان أولى العناصر التي نجدها هي الحبكة باعتبارها عنصراً مهماً من العناصر المكونة للشكل الدرامي . تعد الحبكة العنصر الأول في التراجيديا كأنها الروح بالنسبة للجسد الحي واشترط (أرسطو) في الحبكة أن تعرض فعلاً واحداً تاماً له بداية ووسط ونهاية على أن تترابط أجزاءه العديدة ترابطاً وثيقاً وقد قسمها إلى حبكة بسيطة والتي تحتوي فعلاً واحداً يتغير فيه خط البطل دون حدوث (تحول أو تعرف)[٤] ، وحبكة معدة وفيها يحدث تغير في خط البطل أما عن طريق التحول أو التغير ، ويجب أن يتولد التحول أو التعرف من صميم بناء الحبكة نفسها، ويكون كلاهما نتيجة حتمية أو محتملة لما وقع من أحداث[٥] . تضم الحبكة في خيوطها مراحل ثلاث :

أولها التمهيد (الاستهلال) وتسمى مرحلة تقديم المعلومات – والمرحلة الثانية (الوسط) ، ثم المرحلة الثالثة والأخيرة (النهاية) " ففي التمهيد (الاستهلال) يقدم الكاتب شخصياته ويرمي الخيوط الأولى للحكاية ، وفي الوسط يزج بالشخصيات في لحظة تأزم الصراع

وهنا تأتي العقدة أو أزمة المسرحية ثم الحل "[٦]. أن أولى عمليات نسج خيوط الحبكة في الشكل الارسطي هو وقوع الحادثة باعتبارها الفعل الذي يقع عليه البطل ويترتب عليه مجموعة الحوادث ، فالحادثة لها بداية ووسط ونهاية ، والحادثة كذلك ما يقع على البطل من أشياء وما يصادفه من إثقال تكون سبباً واقعياً وحتمياً لوقوع أحداث عدة تسهم في عملية بناء الشكل . أن كل مأساة حسب (أرسطو) تتكون من حبكة وشخصية ولغة وفكرة ومشهد وغناء ، تكون الحبكة أهمها جميعاً والحبكة المركبة عنده تلك التي تبلغ الذروة بين التعقيد والحل[٧] . أن الشكل الأرسطي يتضمن " ترتيب الأحداث على قانون يعتمد السبب والنتيجة وفي اقتفاء الكاتب لهذا القانون فانه سيضع في البداية كل الشروط الضرورية التي تتوالد منها كل الإحداث اللاحقة كتصارع شخصية ما و مع شخصية أخرى ، والجهود التي تبذل للحيلولة دون وقوع التصادم الدامي بين هاتين الشخصيتين يصنع جوهر المسرحية[٨]. يرى الباحث أن الشكل الأرسطي يمكن أن ينطبق على مسرحية (اوديب) في هذا الشكل الذي تبناه (Robert Benedetti)

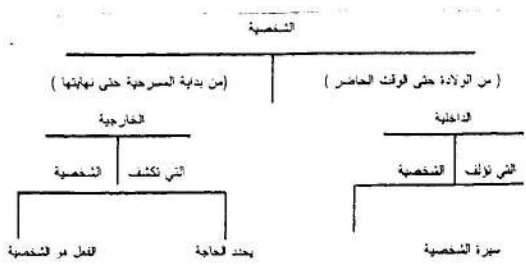


مصمم على التراجيديا الكلاسيكية حصراً ولعل مسرحية (اوديب الملك) لـ (سفوكلس) النموذج الذي تأسس عليه هذا المخطط ، وكما هو معلوم أن الدراما الإغريقية القديمة كانت مبنية على حبكة مصدرها القدر بوصفه محور فلسفة الحضارة الإغريقية القديمة بشكل عام ، ومسرحية (اوديب الملك) كانت قد بدأت زمنياً قبل أن تبدأ المسرحية فلا يشتمل هذا المخطط على تمهيد أو استهلال لاستعراض الشخصيات أو الحوادث ، فالحادثة الحقيقية كانت قد وقعت قبل عشرات السنين وليس ألان والعرض الذي إمامنا هو عبارة عن استرجاع أو تداعي لحوادث قد وقعت في الماضي ونحن ألان نجني النتائج فقط وهذه رؤية مبنية على أساس أن القدر هو الذي يحرك الشخصيات والأفكار والصراع وليس للأشخاص دوراً في إدارة الصراع الدرامي بين مواقف الشخصيات إيجابا أو سلباً " [٩]. يرى الباحث أن عنصر الحبكة أهم العناصر في الشكل الارسطي المحتوى على البنية الدرامية باعتبار الحبكة الموضوع أو القصة في خطوطها العريضة . أن مبدأ (أرسطو) هو وجود حبكة واحدة ، ألا أن مراسيم هذا القانون لم يكن ليسري على (شكسبير) " فلم يلتزم شكسبير بمبدأ الحبكة المنفردة بل استخدم في العديد من مسرحياته حبكتين أحداهما رئيسية والأخرى فرعية واستطاع بمهارة فائقة المزج بينهما – سواء في الماسي أو الملاهي – بحيث تتداخل الحبكتان لتؤكد أحداهما الأخرى كما في مسرحية (الملك لير) ، ف (لير وبناته) حبكة رئيسية أما (كلوستر وأبناءه) حبكة ثانوية " [١٠]. اتصفت الحبكة المسرحية في الكلاسيكية الجديدة بمراعاتها للقوانين الأرسطية بمحاكاتها لقدامى اليونان في مسرحياتهم من حيث الشكل مع وجود بعض الاستثناءات منها " انه من الممكن وجود حبكة ثانوية لكن بشرط أن لا تضعف الحبكة الأساسية ، وتوسيع دائرة وحدة الزمان فلا تشتمل على دورة شمسية واحدة ويمكن أن تمتد إلى ثلاثة أيام وإمكانية امتداد وحدة المكان لتأخذ حدود المدينة اجمعها وأخيرا محافظتها على عظامية الشخصيات " [١١]. أن تميز الشكل الكلاسيكي الجديد بالأحاديث الفردية (المونولوجات) الطويلة الواقعة تحت لائحة الحوار ، جعلتها في بوتقة واحدة مع الكلاسيكية القديمة تحت عنوان تسليتها للخاصة ولكن اختلفت عنها بالشكل ، من حيث الحبكة الثانوية وتوسيع دائرة وحدة الزمان والمكان وإحلال الحب محل القضاء والقدر . وتأسيساً على ما سبق فالحبكة هي الموضوع الذي ينطلق منه

الكاتب المسرحي نحو هدفه المرجو والذي لأجله صمم نصه الدرامي فالحبكة هي المختبر الذي يؤسس ويطور العناصر الدرامية لتولد عبرها الأفعال والحوادث .

١- ١ - ٢ : الشخصية : -

تأتي الشخصية في المرتبة الثانية بعد الحبكة لأهميتها وخصص (أرسطو) خصائصها الدرامية بأن تكون خيرة ومناسبة مع نوعها وصدقها في مماثلة الأصل وتوافر الانسجام المنطقي فيها ، و(أرسطو) يطلب من الشخصيات أن تكون فاضلة أساسا ولعل " التغير لهذا هو أننا حتى إزاء الشخصيات غير الفاضلة فأن ما يثير في نفوسنا الفزع والشفة وبالتالي يجعل مصير هذه الشخصيات تراجيديا إنما هو الجانب الفاضل منها لا الشرير ، وثاني مطالب (أرسطو) بالنسبة للشخصيات هو الملائمة ، فمثلاً لا يمكن أن تصور أمرآة فظة شجاعة غليظة لأن هذه الصفة تلاءم الرجال وثالث مطالب (أرسطو) في الشخصية هو التشابه ، أي أن تكون للشخصية شبيهاً لها في الحياة ما يجعلها مقدمة وهو ما نسميه الإيهام بالواقع والمطلب الرابع هو التناسق وهو أن يصور الكاتب الشخصية متناسقة في أفعالها وتصرفاتها " [١٢]. أن الكاتب المسرحي عليه أن يقرر من هي شخصيته الرئيسية ؟ وحول من تدور مسرحيته ؟ أذا كانت المسرحية تدور حول ثلاثة إخوة تفرقهم امرأة الأب في مسرحية (رغبة تحت شجرة الدر دار)، فأي من هولاء الثلاثة هو الشخصية الرئيسية ؟ " أن حياة الشخصية الرئيسية تمر عبر مرحلتين أساسيتين : حياة (داخلية) وحياة (خارجية) فحياة الشخصية الداخلية تبدأ من الولادة وتنتهي عند اللحظة التي تبدأ فيها المسرحية ، وحياة الشخصية الخارجية تبدأ من اللحظة التي تبدأ فيها المسرحية وتنتهي بخاتمتها إنها العملية التي تكشف الشخصية "[١٣].وهذا المخطط يميز بين معرفة الشخصية والكشف عنها في الكتابة :



يرمز العيب الجسدي إلى جانب مهم من جوانب الشخصية باعتباره تقليداً مسرحياً " يعود إلى زمن طويل كعوق (ريتشارد الثالث " أو مرض السل أو المرض التناسلي الذي تصاب به الشخصيات في مسرحيات أونيل وابسن " [١٤] . فالعوق المتمثل بالثقب في كعب (اوديب) يميزه عن الشخصيات الأخرى وهذا العوق الجسدي يخلق عقبة أمام سير الشخصية إلى هدفها وبهذا فأن الباحث يرى أن الدراما هي صراع وبذلك فأن الكاتب المسرحي حين يوضح حاجة الشخصية يستطيع حينها أن يصنع العقبات أمام حاجة الشخصية وبذلك فهو يدخل في مسرحيته تأزماً ضرورياً في سير العملية الدرامية .

١ - ١ - ٣ : اللغة : أن التعبير عن العواطف أو الأهداف التي تكون قيد الطرح لفكرة ما ، عبر شخصية ما ، تتم عن طريق اللغة التي تحاكي عقول المستلمين لهذه الإشارات الإنسانية .أن فعل اللغة " يتجلى بوصفها عنصراً دراماياً في الحوار وهو الحديث المتبادل بين شخصين أو أكثر ، وتعد اللغة وسيلة الحوار الأساسية للتعبير في الدراما باعتباره المزود الرئيس للمتلقي بالمعلومات ، ويوضح الحقائق ويعبر عن الأفكار والمشاعر المؤثرة ، كما أنه من أهم وسائل الكشف عن أبعاد الشخصيات كافة ، ويشد الحوار الانتباه نحو العناصر المهمة في الحبكة بوصفه عنصراً توكيداً يمكن بواسطته تحديد الصراع والترتيب للحدث المقبل و كما يكشف الجو العام للمسرحية ويعطي الطابع الجدي أو الهزلي الذي تنتمي له المسرحية " [١٥]. يعتمد الحوار على اللغة في أن يوصل " معلومات قصة النص إلى المتلقين ويدفع القصة إلى أمام ويكشف عن الشخصية والصراع بين الشخصيات وعما بداخلها " [١٦]. أذن الحوار الذي يشمل اللغة يقوم بخدمة بقية العناصر من حبكة وشخصية وفكرة ويقدمها بالشكل الذي يبتغيه المؤلف المسرحي باعتبار اللغة الوسيلة التي يوصل بها المؤلف الدراما الى القراء والمتلقين .

١ – ١ – ٤: الفكرة [١٧]: هي الموضوع الأساس الذي تبنى عليه المسرحية وعبرها يظهر سر عظمتها فبقدر اتصالها بالحقائق التي تجعل الحياة الإنسانية أكثر عمقاً وأوسع شمولاً ، ويجرد الكاتب المسرحي الفكرة من ظواهر الحياة بإحساسه وتأمله ثم يعود ليصقلها ويعيد خلقها فنياً فيجسدها في أشخاص يستنبطهم من محيط الحياة ويدخلهم إلى صلب العمل الفني ، وبذلك يضيء سلوكهم ويحلل طبائعهم كاشفاً عن الأسباب التي أدت إلى النتائج كما " تختلف الموضوعات من مسرحية إلى أخرى فمنها العاطفية والاجتماعية ومنها النفسية وقد يلتقي جميعها في عمل مسرحي واحد ، ويتناولها الكاتب من زاوية رؤيته لها فيصف فيها تجاربه من الحياة مصمماً نظاماً خاصاً يعرض عبره إحداث المسرحية " [١٨]. إن عملية عرض الفكرة اختلفت باختلاف العصور والكتاب المسرحين ، ففي العصر الإغريقي " أستخدم الكتاب المسرحيون الجوقة لعرض الفكرة ثم وبتقدم الوقت أستخدم آخرون (المناجاة الداخلية) و (الحوار الجانبي) والى جانب ذلك هناك تقنيات أخرى للتعبير عن المعنى كالرمز والاستعارة ، ففي الاستعارة والحوار تعبر الشخصيات عن أفكار وقيم كالخير والشر والرحمة "[١٩]. والرمز قد يكون شيئاً ملموساً يمتلك أمكانية اقتراح مفهوم ما ، فمثلاً في مسرحية (البطة البرية) لـ (ابسن) لا يمكن أن توجد بطة برية بالمفهوم المعتاد لكن رمز لها (أبسن) بهذه التسمية ملوحاً بخروج هذه الشخصية عن الأعراف والتقاليد المشروعة . استمرت سيادة النظرة الأرسطية على الشكل المسرحي الرومانتيكي . فالشكل في المسرح الرومانتيكي شكل حر وغير مقيد " فالرومانتكية مذهب الانطلاق ، مذهب العاطفة والحرية ، المذهب الذي يطير بأجنحة قوية في عالم الرومانيات غير المحدود وهو بهذا يوجب على الكاتب أن يجعل الرمز أهم أدواته "[٢٠]. إن الفكرة هي العنصر الثالث الأساس في المسرحية والتي تتضمن " أفكار الفعل وحججه ومعناه العام ودلاليته الإجمالية وهو عنصر له حضوره في المسرحيات كافة حتى التي تسمى بمسرحيات العبث فإنها لا تخلو من الفكرة " [٢١]. ويذكر (الزيدي) أن هناك تبايناً مهما بين الفكرة " بصفتها نمطاً من المادة داخل الحبكة ، والفكرة بصفتها إدراكا يسبق المسرحية أو ينتج عنها ومن المهم أن يقوم الكاتب المسرحي بتسليط الضوء على الفكرة في أجزاء المسرحية كلها وذلك بجعلها تسير في خطوط متوازية ومتناغمة مع الحبكة وبدون تقاطع "[٢٢]. فالفكرة أذن هي التعبير عن ما يدور في خلد الشخصيات من أهداف تريد أن تجعلها تبصر النور ، فالمعاني المستخلصة من أية مسرحية إنما تنبع من الأفكار التي تبدأ انطلاقاً من وعي الكاتب لتثبت في وعي القاري أو المتلقي.

١– ٢ : مكونات بنية الشكل الدرامي

١ – ٢ – ١ : الاستهلال : يحوي كل نص مسرحي على مرحلة أولية متخصصة بتقديم المعلومات للقارئ والمتلقي تعينه على تفهم الخطوط العريضة لقصة النص المسرحي ، والأمر كذلك في السيناريو فالصفحات العشر الأولى هي مرحلة الاستهلال وتعادل العشر دقائق الأولى على الشاشة ، ويؤكد النقاد على مدى إتقان نص الفيلم وكونه ناجحاً في ارتباطه بمرحلة الاستهلال اذ تؤكد هذه المرحلة على حمل المتلقي على أدراك ماهية الإحداث ومن هي الشخصية الرئيسة ؟ وأين تدور إحداث الفيلم ؟ ووظيفة هذه المرحلة في المسرح هي تقديم المعلومات عن الحبكة " وتهيئة جو المسرحية وتقديم الشخصيات ، فقد استخدم الكتاب المسرحيون أنواعا متعددة من وسائل تقديم المعلومات في مرحلة الاستهلال ، كالمشاهد الصامتة أو كشف الإسرار ، الرواة والكورس ،الحوارات الجانبية او المونولوجات وجميع انواع الوسائل المرئية من قبيل السلايدات او الصور والخرائط والأفلام السينمائية "[٢٣]. وهناك اختلاف في مسالة الاستهلال بين الكتاب المسرحيين الرومان فالكلاسيكيون يفضلون إدخال التفاصيل العديدة والمعلومات الكثيرة عن الشخصيات وعن أعمالهم إلى المتلقين ، فمثلاً تستهل مسرحية (اوديب) بالبحث عن سبب الوباء الذي حل بالمدينة في حين أن هناك أحداثا حدثت قبل بداية المسرحية كقتل ، اوديب) لأبيه الملك (لايوس) وهو يجهل أن هذا هو أباه وحله اللغز وتزوجه

من الملكة التي هي أمه أصلاً ، والأمر اقل شدة في عملية ضخ المعلومات في المسرح الإليزابيثي ففي مسرحية (هاملت) يستهل النص بظهور الشبح على الحراس ومن ثم يصل الخبر إلى (هاملت) في حين كان من الممكن أن يبدأ (شكسبير) من لحظة التآمر على الملك وقتله على يد آخيه وزوجته ، ألا انه بدا بعد هذه الحادثة . وفي المسرحية الواقعية قد يبدأ الكاتب من قمة الازمة كمسرحية (أبسن) (بيت الدمية) " حيث يبدأ من قمة الازمة وهي عودة (كروجستاد) وتهديده لنورا بإفشاء سر الصك الذي زورته لإنقاذ زوجها من المرض وهو الزوج الذي يطالعنا (أبسن) بمعتقده في أن زوجته (نورا) عديمة المسؤولية لا تصلح حتى لتربية الاطفال فهي مجرد دمية " [٢٤]. يكون الاستهلال واقعياً في المسرح التعبيري لتسهيل عملية الدخول في موضوع المسرحية ففي مسرحية (الامبراطور جونز) لـ (يوجين اونيل) " يكون عامان قد مضيا في تسلط (جونز) على اهل الجزيرة الذين ارادت العناية الإلهية أن تتداركهم اخر الامر "[٢٥]. ومن هنا بدأ (أونيل) مسرحيته فهو لم يبدأ حيث كان (جونز) لا يزال حمالاً للحقائب في محطة قطارات (البولمان) في الولايات المتحدة ، وقد قام بجرائم عدة حيث عمله في المحطة . وجاءت مرحلة (الاستهلال) فالمسرح الملحمي عند (برتولدبرخت) بشكل مغاير حينه عبر فيها الشكل عن لوحة جديدة في عملية التقديم للمعلومات فالتركيز يقوم عبر قيام مجموعة الشخصيات بتعريف أنفسهم باعتبار " أن المتلقين شركاء في الحدث التمثيلي الجاري على الخشبة الممتدة في فضاء المسرح وبذلك جعلت المتلقين يقظين للحدث ، فقد استخدم الكاتب الجوقة والراوي في هذه المرحلة – مرحلة الاستهلال او تقديم المعلومات"[٢٦] أن الاستهلال هو عملية عرض للخط العام للنص المسرحي ليبين نمط المسرحية هل هي تراجيديا ام كوميديا ام مزيج بين الاثنين . ويوضح مذهبها هل هي واقعية ام تعبيرية ام كلاسيكية ام ملحمية . وعلى الكاتب عبرها ان لا يكشف جميع خفايا النص فذلك ادعى ان لا يكون عنصر المفاجاة مغيباً .

١ – ٢ – ٢ : انطلاق الحدث : ينطلق الحدث بعد مرحلة (الاستهلال) ، حيث تبدأ الأحداث بأخذ شكلها وبذلك تمهد لان " تبدأ اللحظة التي يبدأ فيها الحدث الرئيس في المسرحية بالتصادم "[٢٧].

وتكون مرحلة انطلاق الحدث هي المرحلة التي تتخذ فيها الشخصية القرار المصيري الخطير ، فـ(كريون) يجعل الاحداث تنطلق حين يصدر مرسوما يمنع بموجبه دفن جثة (بولونيس) اخ (انتكون) ، جاعلاً من الأخيرة عاصية لتنفيذ هذا الامر . وفي العصر الإليزابيثي تمتع الكاتب بنوع من الحرية في صياغته لانطلاق الحدث وتتجسد هذه اللحظة في مسرحية (تاجر البندقية) لحظة ذهاب كل من (انطونيو وباسانيو) الى (شايلوك) من اجل القرض . اما المسرح الواقعي الحديث فأن انطلاق الحدث فيه تأتي متأخرة نوعاً ما ، فآراء (غاليلو غاليلي) في مسرحية (برخت) حين يؤكد على دوران الأرض حول الشمس ويصطدم رأيه مع رأي الكنيسة الكاثوليكية " فرأي (غاليلو غاليلي) هذا جعل الكنيسة تضغط عليه بالعدول عن هذا الرأي "[٢٨]. إن نقطة انطلاق الحدث هي النقطة التي تبدأ فيها الأحداث الدرامية بالتوهج لتمهد للحدث الكبير الذي يوضح الفكرة ويقود الى التأزم وبالتالي الى الحل .

١ –٢ – ٣ : الصراع : الصراع عملية التنافر بين قوتين متضادتين متكافئتين او غير متكافئتين ، رغبة من أحد تلك القوى السيطرة على زمام الأمور وفي المسرح لا يحدث الصراع ان لم " تتنوع الشخصيات ، فهذا هادئ وذاك عاصف وهذا كريم وذاك بخيل ، وهذا يحب وذاك يكره ، والصراع في المسرحية يشبه النغمات المتباينة في الموسيقى ، فلولا تفاوت ايقاع النغمات لكانت الموسيقى نشازاً تمله الآذان"[٢٩]ولا تظهر ملامح الصراع ما لم تكن هناك شخصيات متصارعة وبالتصارع تتم مقومات ظهور الدراما فلا دراما من غير صراع ، فصراع (اوديب) مع نفسه حين أكتشف انه هو سبب الوباء الذي حل بالمدينة ، وصراع (أنتكون) مع (كريون) عند عزمها على دفن جثة أخيها (بولونيس) . دخل الصراع مرحلة جديدة من العصر الإليزابيثي " فقد

تنفرج فيها العقد والازمات لتتضح الرؤيا وقد أختلفت النهايات باختلاف الشكل المسرحي فالشكل الأرسطي وضع نهاية البناء الدرامي بالمرحلة التي تنفرج فيها العقد أي إنها تأتي بعد مرحلة الحدث الهابط في حين يضع (أبسن) نهاياته مفتوحة فصفعة (نورا) للباب عند خروجها أثارت تساؤلات عدة حول نهاية المسرحية وكذلك الحال في المسرح الملحمي فالنهاية مفتوحة وقيد النقاش .

الدراسات السابقة

لم يجد الباحث دراسة سابقة تناولت موضوع الشكل وتطوره في الفن المسرحي في الموصل غر النزر اليسير من الكتابات في الصحف والانترنيت وكانت بشكل عام تتناول الشكل وتعلقه بالمضمون في حين دراسة الباحث تناولت الشكل من ناحية البنية الدرامية والعناصر الدرامية التي أخذت الشكل العام للنص المسرحي في الموصل وبهذا فان دراسة الباحث تعد الاولى في هذا المضمار .

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

١- يستعرض الكاتب المسرحي الاستهلال ليوضح الخط العام لنصه ويبين نمط المسرحية حاملاً القارئ والمتلقي على ادراك ماهية الاحداث والتعريف بالشخصيات .

٢- تبدأ الاحداث بالتصادم لحظة انطلاق اطراف الصراع في النص المسرحي .

٣- تعتمد تقنية الصراع على خلق التشويق الباعث على أستلام شفرات النص في تسلسل منطقي لمجريات الحدث

٤- يبدأ فعل الازمة عند تعالق الاحداث بعضها ببعض ، لينتج عن هذا الفعل تغيير في مجرى الاحداث .

٥- الذروة مرحلة وسطية بين حدثين ، الاول صاعد ، والاخر هابط تصل فيها الاحداث لحظة الانفجار .

٦- يحمل الحل منظومتين فكريتين احدهما يفصح عن نفسه والاخر يبقى طي الغموض وكلاهما يؤديان الى فك طلاسم العناصر المساهمة في نسج احداث النص وتودي الى انفراج التأزم الدرامي لاغية مدركاً لتاتي بمدرك جديد . ٧- تعد بدايات الحبكة نقطة انطلاق الكاتب في نسجه لموضوعه وهدفه عادا اياها مختبرا يقيس ويطور العناصر الدرامية المتضمنة للافعال والاحداث .

٨- تحمل الشخصية بمفرداتها الداخلية والخارجية وتأزمها الصراع الدرامي الذي يبعث الروح في الدراما ويكشف عن مكنونات النص ليصل الى هدف فكري سامي يبتغيه المؤلف .

٩- تحمل اللغة على عاتقها ترجمة المكنون الدرامي الذي يسعى اليه المؤلف بأعتبارها حلقة الوصل بين المؤلف والناس .

١٠- تتضح عملية التطور في الشكل عبر الفكرة وما تحمله من وعي باعتبارها الجزء الموسس للنص المسرحي فتدخل بمنظوماتها التأسيسية في رسم الصورة المعبرة عن الجانب الانساني في الابداع الادبي .

الفصل الثالث

١ – ١ مجتمع البحث

قام الباحث بإحصاء مجتمع البحث الذي حدد زمانيا في الحدود الزمانية المتماشية مع متطلبات البحث وكما مبين في الملحق .

١ – ٢ عينة البحث

لجأ الباحث إلى الطريقة القصدية في اختيار العينة كون العينات التي تضمنها مجتمع البحث قد ألفت من قبل مؤلفين موصليين حيث وقع الاختيار على :

١- مسرحية (كلاب سائبة) تأليف : محمد عطا الله

٢- مسرحية (شمـــوكـــين) تأليف : معد الجبوري

٣- مسرحية (أحلام ممنوعة) تأليف : طارق فاضل

٤- مسرحية (آخر أيام الكبرياء) تأليف : حسين رحيم

وللأسباب التالية :

١- جاءت العينات متطابقة مع مجتمع البحث

٢- توفر النصوص في متناول يد الباحث

٣- أمكانية أجراء المقابلات الشخصية مع المؤلفين

١ – ٣ أداة البحث

اعتمد الباحث على ما أسفر عنه الإطار النظـــري مـــن مؤشرات وعلى النـــصوص ، والدراســـات والمقـــابلات

الشخصية مع المؤلفين من اجل الوصـــول إلـــى نتـــائج موضوعية يخرج بها كمحصلة نهائية لموضوع بحثه .

١ – تحليل مسرحية (كلاب سائبة)[٣٦]

تأليف : محمد عطا الله[٣٧]

فكرة النص : –

تبدأ المسرحية والوقت في ساعة متأخرة من ليل شتاء بارد والمكان رصيف سوق شعبي ، حيث يحمل ثلاثة رجال جثة رجل ويلقون به ثم يرحلون ، وعلى أثر صوت الرجال الثلاثة ورميهم للجثة ، يهرع إلى المكان كلبان يسحبان الجثة إلى المقبرة بعد اتخاذ هما القرار بإنقاذ حياة الجثة بعد علمهم أن الجثة لا زالت على قيد الحياة ، وتنهض الجثة ونعلم انه (ظافر) فيطلق على الكلب الأول اسم (قطمير) وعلى الثاني (سربروس) ثم يرسل (ظافر) (قطمير) " بمهمة ولدى عودته يخبره بأن الرجلان سيلبيان طلبه ويحضر فعلاً رجلان ليخبرا (ظافر) انه سيكون الرئيس الجديد للمجلس البلدي ، ويغادر الرجال الثلاثة تاركين الكلبين ينسحبان ، وينتقل المشهد إلى مكتب سكرتير رئيس المجلس البلدي حيث تحاك مؤامرة ضد الرئيس البلدي الجديد من قبل سكرتير وأعضاء المجلس البلدي ، ثم مشهد دخول الرئيس الجديد (ظافر) ومحاورته عند الباب للكلبين الذين يطلبان منه الطعام فيرفض ويطردهما ، ويقدم المهنئون للرئيس البلدي هدايا فيحولها إلى خزانة الدولة مما يغيض الأعضاء ومما يزيد حقدهم عليه رفضه لدعوة العشاء التي عرضها عليه احد أعضاء المجلس ، فيتآمرون عليه جميعاً عبر استغلال اعز أصدقاء (ظافر) وهو (سامر) ليخبراه بأن عليه أخبار صديقه بان هناك مؤامرة لقتله من قبل صديقه الأكبر في النضال (الوزير) ليوقعا بينه وبين الوزير ، ويحاول (حيرام) الفراش في المجلس البلدي أن يقدم خدماته إلى (ظافر) الذي يقبل دعوة (حيرام) إلى العشاء في بيته . وبعد ذلك يحاول الكلبان أن يحذروا (ظافر) من أن هناك مؤامرة دنيئة ضده لكن الأخير لا يقتنع بكلامهما فيطردهما ثانية ويأمر الحراس بأن لا يسمحا للكلاب بالدخول إلى المجلس البلدي ، ويصدر أوامره بقتل كل الكلاب السائبة في المدينة وفعلاً يقع هذا الفعل ويقتل جميع الكلاب وتصل فرقة الابادة إلى الكلبين في المقبرة وتحصل المواجهة ، ويتم رمي الرصاص على الكلبين الذين يندمان على انقاذهما حياة (ظافر) الذي أمر بقتلهما ويعترف احدهما انه كان عليهما أن يكونا ذئاباً ويقول انه عاشر ذئبة ويظن انها ستلد جراءً كثيرة واذا وُلد الجراء فإنهم سيعيشون في حضن ذئبة وبذلك فلن أخاف عليهم ، وأخيرا يتحولان إلى جثتين هامدتين .

التحليل : –

يفتتح الكاتب مسرحيته باستهلال لم يكن تقليديا حيث بدأ من لحظة التأزم التي جعلت الرجلين يركلان (ظافر) فيرديانه جثة في أنفاسها الأخيرة ، ولم يبدأ المسرحية من حياة (ظافر) السابقة مثلا لماذا تم الانقضاض عليه؟ ولم حصل هذا الأمر معه بالتحديد ؟ ومن هم زملاءه في هذا التكتل ؟ كل هذه التساؤلات أجاب عليه في السياق اللاحق للنص الدرامي جاعلا القاري يدرك مجريات الحدث وبمعيته عنصر مهم ألا وهو التشويق ، خالقاً تسلسلاً درامياً جاعلا من كل مشهد يمهد للذي يليه ويربط ويجعل الحوادث تسير في خط مستقيم ، فالكاتب قد فرش أرضية الأحداث منذ مرحلة الاستهلال لنعلم أن (ظافر) قد قام وبمعيته رفاق له بعمليات بطولية أسفرت عن انقلاب النظام في الدولة التي أطلق عليها اسماً عائماً لم يحدد معالمه ، ومبرمجاً نسيج حبكته بشخوص غير تقليدية ، كشخصية الكلبين السائبين (قطمير وسير بروس) الذين طورا العناصر الدرامية فطورا الشكل بطريقة غير تقليدية ، ولدى ذهاب الكلب (قطمير) وتسليمه الرسالة من (ظافر) إلى الرجل الأعمى ، وانتظار (ظافر) الرد ليأتي الرجلين ليخبراه بأنه عليه أن يستلم مهام منصبه الجديد كرئيس جديد للمجلس البلدي وفيها تبدأ الإحداث بالانطلاق ، فعملية انتقال هذا المكنون الإنساني الذي تم إنقاذه من مكنونين أخريين كالكلبين (قطمير وسر بروس) من بيئة بعيدة عن وسائل الاتصال البشري ومنطقة مغادرة للروح كالمقبرة إلى منطقة أخرى كالمجلس البلدي العاج بالشخوص المتصارعة من اجل البقاء جعل الإحداث

تنطلق , وينقل الكاتب الصراع ليولده ولادة ليست بعسيرة بل كادت تكون طبيعية في مرحلة دخول هذا الرئيس الجديد للمجلس البلدي بما يحمله من براءة الشارع الشعبي ونقاوة هواء الريف العربي , كالغابة العاجة بالحيوانات المتوحشة لا تسمح للفار المسكين بتدنيس كينونتها , فشخصيات المجلس البلدي التي مثلت الطبقة الرفيعة من المجتمع حملت بداخلها صراعاً سقاه المؤلف ليوصله إلى هدف فكري سام , هذا الهدف بمعية الأهداف الأخرى يخدم , الهدف الرئيس , للنص معتمداً على تقنية التشويق السردي القصصي الباحث عن استلام شفرات النص في تسلسل منطقي لمجريات الحدث , مجملاً العملية السردية بلغة بسيطة حملت على عاتقها ترجمة المكنون الدرامي موكلاً أياها مهمة الوصل بين المؤلف والقارئ , وتسير الأحداث المتتالية لتصل مرحلة أخرى من مراحل البناء الدرامي , فالخطة التصادمية للشخوص ارتسمت بطابع منحاز وبشكل وقتي لجانب كفة رئيس المجلس البلدي , وألانقلاب الذي سطروا له كان عليه ان يبرر بشكل خارجي مغلف ليرسم للهدف وصمة النجاح , فالصراع بين الذي في عينيه غشاوة (ظافر) – وبين أعضاء المجلس البلدي الذين يدسون له في كل فعل محاولين الإيقاع بينه وبين رفاقه , فهذه الشخصيات المتصارعة متفاوتة القوة ولا سيما الصراع الذي يميل لكفة (ظافر) , وهما الكلبين (قطمير وسر بروس) , مما يؤدي إلى خلق فعل ألازمة عبر صد (ظافر) لفعل الكلبين الذي يحاولان جهد طاقتهما إذكاء انجرافه نحو أعضاء المجلس البلدي الحانكين المكايد له وتصل الأحداث مرحلة الذروة عند اقتناع الوزير صاحب (ظافر) بأن لا يمنحه قطعة الأرض التي يريد رئيس المجلس البلدي أن يبني عليها مشروعه الخيري مما يؤكد بذلك الشكوك حوله من قبل (ظافر) فهذا الشك كان ملمحاً لحقد عميق تولد من (ظافر) الذي لم يكن له يد في نشر وسائل الأعلام انه رجل عصامي لم يقبل الهدايا من الأعضاء وتحويله لهذه الهدايا إلى خزانة الدولة وبهذه الطريقة تشظت الأزمة إلى أزمات متتالية إلى أن وصلت إلى الذروة التي انشطرت بدورها إلى شطرين احدهما تمثل في عدم اليقين المتولد لدى (ظافر) من أن عليه التخلص من الكليبين الذين بدا يشكلان مصدر إزعاج وقلق له ولمنصبه الجديد , في حين ان المعادل الموضوعي لفعلهما التحذيري لـ (ظافر) بان عليه أن يحذر كل المحيطين به وخاصة أعضاء المجلس وإزاء فعلهما الذي قاما به حين ارتديا ملابس أنيقة ودخلا مبنى المجلس البلدي فقابلا رئيسها (ظافر) ولكن الأخير وجد أن هذين الكلبين لم يكونا بالمستوى الذي يرقى إليه بعد تسلمه هذا المنصب فينهي هذه المقابلة بطرد الكلبين خارجاً .

ولدى دخول (ظافر) في مشروعه وبدعم من أعضاء المجلس البلدي الذي جعلوه تحت إمرتهم بهذه المساعدة المالية التي قدموها له . والبناء جاء ارسطياً نوعاً ما , فالشخصيات والحوار والمكان والزمان كانا متغيرين , فرسمت تطورا في الشكل أسس للنص الدرامي ورسم الجانب الإنساني ليس في كائن إنساني بل في الجانب الإنساني الداعي للرأفة في شخص الكلبين(قطمير وسر بروس) , فالخيط الأساسي الذي يربط أحداث المسرحية هو نباح الكلاب بعد كل مشهد من مشاهد المسرحية , منذ بدايتها وحتى نهايتها وتكشف المسرحية عن الجوانب الإنسانية التي امتزج فيها الحابل بالنابل ولم يبق مكان للنبل والأفعال الإنسانية فالشخصيات ترمي إلى الانقضاض على كل ما هو سامي , تنافق وتنحني أمام الرئيس وتدوس على كرامتها لتصل إلى مبتغاها بالقضاء على من قبلت يده . وحمل الحل في هذا النص منظومتين فكريتين كشف احدهما عن نفسه وبقى الأخر في استنتاج القاري أو المتلقي أما الذي كشف عن نفسه فقد تمثل بالقرار الذي أصدره (ظافر) بقتل جميع الكلاب السائبة وبالتالي القضاء على كل من كانا لهما الفضل في أن يستمر في الحياة ويعيش أنهما الكلبين (قطمير وسر بروس) والمنظومة التي بقت طي الاستنتاج عند القاري أو المتلقي فهو ما سيؤول إليه حال (ظافر) وسط الذئاب التي سحبته إلى غابتها فهو لم يكن ير إنسان برأس حمار سهل الانقياد والانقضاض

عليه وعبر هاتين المنظومتين الحاويتين على الحل فـك طلاسم العقدة المسرحية .

٢ – تحليل مسرحية (شموكين)

تأليف : معد الجبوري[٣٨][٣٩]

فكرة النص :

(شمش شموكين) أحد أبناء (أسر حدون) أعلن حين توليه منصب ملك بابل , الانفصال عن الدولة الآشورية التي ضمت تحت جناحها , أشور ونينوى ومنطقة الخليج ويبين كيف أن هذا الانفصال جعل الأخ يفترق عن أخيه وألام عن ولدها والزوج عن زوجته مما حدا بالناس إلى التذمر من هذه الفعلة بشكل عام وأفعال (شموكين) الأخرى وأكثر هذا التذمر , جاء من داخل قصره ومن زوجته (كيشار) التي خطفها (شموكين) من حبيبها (إيلاني) , وتبدأ عملية تحرير بابل من (شموكين) باجتماع لأعضاء المعارضة بزعامة (بانيبال) وبجهاز سري مكون من (كنجو ولوكال) وتهرب (كيشار) مع حبيبها (إيلاني) تاركة (شموكين) , وحيداً ويدخل لوكال عليه ويستل سيفه ليرديه صريعا ويدخل بعدها بقية المجاميع بزعامة (بانيبال) ليتم تحرير بابل من هذا الملك الدكتاتور .

التحليل :

يستهل الكاتب نصه المسرحي بظهور متتابع تقريباً أصطبغ على النص , لاعباً دور الراوي الذي يمهد لكل حدث تقريباً قبل حدوثه , ففي بداية المسرحية نجد أن الشاعر (دنجر ادامو) يصف صفات (شموكين) بأنه الملك الذي سار بدرب أسود .... وما صنعه من بطولات , ففي هذا الاستهلال قدم الكاتب معلومات عن بطل المسرحية وصفاته , ويبين بأن نمط المسرحية هو نمط تأريخي جعل القارئ يدرك ماهية الحدث أولا وأضاء جانب الشخصيات التي توالت على لسان الشاعر (الراوي) ثم يأتي الشبح إلى (شموكين) أمرا إياه بالنهوض , مما جعل (شموكين) يعتقد أن هذا الشبح هو شبح أبيه (أسر حدون) فتأسيسه لهذه الأرضية للحدث كشف عن الشخوص التي ألهمت القاري إلى المعرفة الوالجة في دهليز كل شخصية , وظهور الشبح (أسر حدون) فيما يعتقده (شموكين) ادخل الريبة في فؤاد الأخير , حيث ينادي حراسه ويخبرهم بأمر الشبح وبأنه حقيقة وليس من نسج الخيال وتنطلق الأحداث لدى استجواب (شموكين) ل(أنكمدو) الفلاح المسكين فهو في هذه المرحلة بدأت عنده عملية الشك تأخذ أوسع مدياتها مما حدا به في الريبة في كل فرد وهذه الخطوة بالطبع أسست في تأخير الهوة بينه وبين رعيته , ويخطوا الكاتب لينسج خيوط حبكته حين يود أن يتخلص (شموكين) من هرم المعارضة وعلى رأسهم (بنيبال) فيرسم خطة باستدراج (أيلاني)السكير المنبوذ الذي حال به الأمر كذلك بعد أن خطفت حبيبته من بين ذراعيه . ومن يكون ذاك الذي خطفها انه (شموكين) وتبدأ عملية الابتزاز اللامجدي في عرض (شموكين) لـ (أيلاني) , لأنها قد تدعم (شموكين) وتقويه في السلطة فهذه الخطة ستخلصه من معارضيه , ألا وهو (بنيبال) أن فعل الأزمة في هذا الحدث يبرز حين تبدو خيوط سيطرة (شموكين) على زمام الآمر تخرج عن دائرة وعيه , فها هو (إيلاني) يثور عليه مما يجعل الإحداث تتعالق بعضها ببعض وهذا يؤدي إلى تغير في مجرى الحدث وخصوصاً عند ظهور الشاعر (الراوي) في المشهد الثاني ناقلاً الإحداث من قصر (شموكين) إلى وكر يتجمع فيه (بنيبال) ومجموعته , وهنا ضرب الكاتب بوحدتي المكان والزمان عرض الحائط مما حدا بالنص أن لا يكون مؤسساً على توافق مع البناء الارسطي المحافظ على هاتين الوحدتين الأساسيتين , هذا البناء , وبناءً على هذا الخروج عن البناء الارسطي يبدأ الكاتب بأكساء ثوب الحداثة على النص التاريخي حين بدأت أفراد المجموعة تمثيل حادثة استجواب وسجن (أنكمدو) الفلاح الذي أدخل السجن , وهنا استخدم الكاتب تقنية التمثيل داخل التمثيل , فالصراع الدرامي الذي جاءت به الشخصية أوضحه الكاتب بشكل ذكي عبر تبيان مكنونات الشخصية الداخلية والخارجية عبر حوار الراوي الذي يقوم بوصف صفات (إيلاني) وماذا كان قبل بداية المسرحية وكيف بدأ حين بدأت المسرحية فحياته قبل بدء المسرحية هي الحياة الداخلية

وحياته عند بدء المسرحية هي الحياة الخارجية راسما لهاتين المرحلتين مجسات وضحت صورة الشخصية وحملها للحدث والصراع نحو التأزم . وأستخدم الكاتب في هذا النص تقنية المونتاج السينمائي حيث عرض حدثين على المسرح خلقهما في ذهن القارئ في حوار (كيشار) وهي في القصر , وحوار (أيلاني) مما جعل فعل التأزم ينحو منحاً سريعاً نحو الذروة . كما أن فعل اللغة ترجم المكنون الدرامي للأفعال معبرة بلسان حالها عن توصيل الأفعال والعواطف إلى الناس , ويبدأ فعل التأزم على أشده حين تهرب (كيشار) مع (إيلاني) ويصل خبر هروبهما إلى (شموكين) الذي يبدأ بالانهيار مع معرفته بهروب العراف (كنجو) أيضا ,وتزداد حدة التوتر لدى (شموكين) لدى معرفته بمحاصرة أتباع (بنيبال) لقصره , وهنا تبدأ مرحلة أخرى من مراحل البناء الدرامي وهي الذروة والتي تكون في فعلين لحدثين الحدث الأول الأفراد المعارضون لبقاء (شموكين) في سدة الحكم وهم يحاصرون القصر والحدث الثاني يتجسد بالطعنة التي سددتها له زوجته (كيشار) في هروبها مع (إيلاني) ويؤسس الكاتب هنا لفض فتيل الأزمة بفك طلاسم العقدة وحلها ولم يتأسس الحل هنا على منظومتين احتوت أحداهما على كتمان لتكون حلا غير معلوماً والأخر معلوماً بل كانت هي الحل المعلوم الذي ألقى بظلاله في قتل (لوكال) لـ (شموكين) ليحل التأزم الدرامي في النص ولاغياً مدركاً ليأتي بمدرك جديد أن عملية التطور في هذا الشكل المسرحي جاء عبر توليف الصورة المعبرة للجانب التاريخي الإنساني في حياة (شموكين) في اعتلاج البناءين الارسطي والبرختي بعضهما البعض ليأتي بمدرك جمع بين هذين البناءين .

٣ – تحليل مسرحية (أحلام ممنوعة)

تأليف (طارق فاضل)[٤٠]

فكرة النص :

حاكت هذه المسرحية المجسات الإنسانية التي لم تنطلق ألا عبر الأثير الكوني هذا الأثير الحاوي على عذابات عدة تعرض لها المواطن , كاسياً المؤلف نصه بمجلد تعبوي شبه رمزي , حاور فيه الحكومات التي وقفت في وجه شعوبها الشعوب التي ولدت حرة أراد لها من حمل نفسه راعياً عليها أن لا تنوط بأبسط مقومات تكوينها الإنساني , هذه الهيئة الإنسانية التي اتسمت بأنها تشكلت في أحسن تقويم , أن رؤوس هذه الأنظمة حملت شعوبها كل أخطاءها التي وقعت فيها لتتملص من المسؤولية أمام الرأي العام , فشخصية المسرحية الرئيسة هي (فرحان) هذا الإنسان البسيط المربي الجليل الذي جاءته رؤية في المنام تبشره بأنه أصبح ملكا وبموجب ما تؤهله هذه السلطة أمر بتعيين أصدقاءه في مناصب مسئولة في النظام الذي بناه , ولدى تلاوته لتفاصيل رؤيته الحلمية هذه أمام جمع من أصحابه في المقهى تتناقل هذه التلاوة إلى أذان كثيرة ثم إلى ألسن عدة , ترويها روايات كثيرة حتى يجد نفسه أمام محققين يريدون منه أن ينطق باعترافه الذي يخلصه من عذابات سيلاقيها , وتأتي عبر النص شخصيات أخر كشخصية الصوت الذي يحاكي (فرحان) والزوجة التي تحول أن تخفف من أعباء ما لقيه زوجها من ردة فعل على رؤياه ثم تتفرع الأصوات لتصبح صوت رقم (١) و (٢) و (٣) مثلت بشكل رمزي المحققين الذين ينفذون ما تقتضيه منهم المسؤولية تجاه الوطن , ليجد (فرحان) نفسه أمام مدير السجن , الذي يحقق معه بدوره إلى أن يسحب منه اعترافاً بأغلب الكوارث التي وقعت عبر التاريخ كله , ثم يأتي رئيس المجموعة الذي ينفذ حكم الإعدام به وبهذا فأن الجاني يلاقي عقابه ليس لذنب اقترفه ألا انه رأى حلماً في منامه يبشره بأنه اعتلى عرش الملك .

التحليل : –

أستهل الكاتب نصه الدرامي (أحلام ممنوعة) بإعطاء الجو المكاني وصفاً التمس عبره المجال السينوغرافي الذي غطى على الفضاء المسرحي بأعطاءه وصفاً لماهية الحدث والزمان والشخصيات فقد وضح عبر هذا النمط ألوصفي الاستهلالي للسينوغرافيا الخط العام لنصه جاعلاً الأحداث تترتب زمنياً وفق سياق حامل لأنظمة الدراما . لقد وضح الكاتب نظام الحدث في هذا النص

جاعلاً منه أساس الفعل المسرحي ومحور العملية الفنية , فمحاكاة الحياة البشرية لا تتم ألا عبر الحدث الذي تحرك تدريجياً بفعل الصراع بين الشخوص , فقد بدأت الأحداث بالتصادم لحظة كشف (فرحان) لحلمه الذي رآه في منامه , مما سمح بذلك لإطراف الصراع أن تنطلق نحو التصادم , وقد شكلت شخصية (فرحان) الشخصية الرئيسة في المسرحية وأصبحت كمحرك يحرك الشخصيات الأخرى فهذه الشخصية لها ما يضارعها في المجتمع ولم تكن نموذجاً رمزياً أخذا التركيبة المتحركة التي تتميز بها الشخصية الغير نمطية وأصبحت الشخصيات الثانوية المتمثلة بالأصوات ومدير السجن وسيلة لإبراز التناقض بين الشخصية الرئيسة والشخصيات الأخرى , وقد جاءت الشخوص الثانوية ومن ضمنها الشخصية الرئيسية منطقية ومناسبة لرسمها , أما الحوار فقد اتسم بالتناسب مع مستوى الشخصيات وأفكارها , آخذة الصفة الفصحى وناقلة الفكرة بشكل واضح إلى القارىء وموضحاً هوية الشخوص واتسم الحوار أيضا بسمة الحوار الداخلي والعلني " وأحيانا يكون الحوار موجهاً فأحياناً يستعمل الرموز, والشخوص واضحة ولم تكن مغرقة بالرمز والأسلوب في رسم الشخوص أسلوب واقعي يميل إلى توضيح الجانب السيكولوجي في كينونة الشخصية "[٤١] اعتمد الكاتب في نسج خيوط فكرته بتأثره بالجانب السياسي المؤثر على الجانب الاجتماعي فقد حاول أن " يزاوج بين القضية الاجتماعية والسياسية التي اعتبرها الجانب الإلهامي في عملية الإبداع الأدبي "[٤٢]. أن تواتر الأحداث جاء عبر رؤية كوميديا أو (كوميديا سوداء) انزلقت لتؤدي الهدف الإنساني الذي من اجله كتب النص الدرامي , فشخصية (فرحان) شخصية معتدلة إلا أنها باعتدالها اكتسبت الكينونة المتواضعة التي رأت أن تحكي الرؤيا التي رأتها في المنام على الناس ومن هم هؤلاء الناس غير مجموعة خيرة من رفاقه الذين أعطاهم في حلمه مناصب راقية جعل منهم السند الذي يتكئ عليه , ولدى انطلاق الصراع تتولد ألازمة وبشكل مباغت بفعل الصراع المتتالي للإحداث , وبتوالي عمليات التحقيق التي يواجهها (فرحان) فأن فعل الأزمة يزداد احتراقا , فالثقة أصبحت شيئا غير حقيقي في هذا المجتمع الذي ينتمي إليه (فرحان) فكل فعل يجب أن يتولد له رد فعل حتى وان كان هذا الفعل في العالم السرمدي هذا العالم الذي لا ينتمي لأرض الواقع بشي بل أنه هناك في عالم الأحلام تلك الحياة التي لا مناص من أن يعيشها البشر كمرحلة انتقالية للروح البشرية من الكينونة الدنيوية إلى الكينونة الأبدية الباقية , ففي هذه المرحلة أيضا هناك رد فعل يتولد على الإنسان الباقي على هذه الأرض ليتولد من ذلك فواصل تؤدي به أما للهلاك وهو أغلب الظن أو الحياة في أعالي الفردوس , والخيار الأول هو كان من نصيب (فرحان) الحالم لحلم عادي ارتمى عليه وهو لا يدري بسذاجته إلى واقع آخر لم يبخل عليه بنقله إلى عالم السرمد عالم الروحانيات تلك هي النهاية التي وضعها المؤلف أنها نهاية مفتوحة لم يكن للشكل الارسطي أن يتيقن لها بل فسرها البناء البرختي في نظرياته هذه النهاية التي جعلت (فرحان) في عداد الموتى ولكن كم من شاكلة (فرحان) لا يزالون يكلمون وهم أحياء حالمون

٤ – تحليل مسرحية (آخر أيام الكبرياء)

تأليف : حسين رحيم

فكرة النص : –

تضمن نص (آخر أيام الكبرياء) خمسة شخصيات حاكت نسيج إحداث النص هذه الشخصيات الخمس تمثلت بـ (حوذان) وابنه (كافور) والفتاة (أرجوان) و(خنديس) ووالد (أرجوان) , (شبح) , بدأت إحداث النص بوصف المكان الذي كان عبارة عن مقبرة في صحراء وحول هذه المقبرة تسلسلت الإحداث وتبين أن (حوذان) يسكن المقبرة ولا يعلم ما يحدث خارجها فيسأل (أرجوان) عن حال العالم خارج المقبرة وينتظر (حوذان) جثة ابنه المقاتل في سبيل وطنه وبهذا فقد نذر على حفر قبر ابنه بيده , ثم يدخل (خنديس) الذي يبحث عن شخص عجوز , ثم يصف هذا العجوز بأنه شاب , ثم يبدأ باستعراض عضلاته لكن هذا الاستعراض

لا يلقى صدى مريحاً لدى (حوذان) ويحاول (الأخير) أن يضع (خنديس) في القبر ليجد هل أن القبر سيكون ملائماً لابنه الذي هو بحجم (خنديس) , لكن (خنديس) ينام في القبر , ثم تدخل (أرجوان) ويدور حوار بينها وبين (حوذان) يدور حول مقتل أبيها , وبعدها يخرج (خنديس) ويتنكر بدور ابن (حوذان) (كافور) فيحاول أن يستميد عطفها ويدخل قلبها , لكن لا فائدة , ويتنكر بشخصية (كافور) إمام (حوذان) فيدور حوار بينهما ينتهي بصفع (حوذان) لـ (خنديس) فيسقطه في القبر , ثم يظهر شبح أب (أرجوان) قد ظلم (أرجوان) وأخواتها الستة بتفضيل أخيهم الوحيد (المنتظر) عليهم والذي خذله بالتالي , وبعدها تسمع صوت (كافور) يدخل إلى المسرح ويقابل أباه (حوذان) ويتعرف على (أرجوان) , ويطلب (حوذان) يد (أرجوان) لابنه كافور , ويقدم صرة فيها ذهب حصل عليها مقابل جرة ماء , من (المنتظر) أخ (أرجوان) , ويخرج الجميع ويبقى شبح الأب ينادي ابنته ويتحدث (خنديس) في قبره بأنه سرق خلود ابن (حوذان) .

التحليل : -

أستهل (الكاتب) نصه الدرامي بعرض مكان الأحداث الذي غاب عنه تحديد الزمان , فبدت الشخصيات مهمشة غاب عنها التحديد السيكولوجي والفسلجي , ولمح وبشكل مقتضب عن الجانب السوسيولوجي لا غير , فلم يجعل القارئ يدرك ماهية الأحداث . وبما أن الحدث أساس الفعل المسرحي ومحور العملية الفنية وهو محاكاة للحياة البشرية , ألا أن الإحداث لم تتصادم فالحدث لم يتحرك بفعل الصراع او تغيره بين الشخوص فيما لو استثنينا الصراع الدائر بين (حوذان) و (خنديس) وهذا افقد الوحدة العضوية للعمل الفني , فالحدث الرئيس هو انتظار (حوذان) لابنه (كافور) مما استدعى إلى تقسيم الحدث الرئيس الى أحداث فرعية تجسدت عبر تهشيم الفواصل السيسولوجية للشخصية فاعتماد الكاتب هنا على صنع الصراع لم يخلق التشويق الباعث على استلام شفرات النص في تسلسل منطقي لمجريات الحدث فبدت الأحداث مملة رغم محاولته نسج خيوط حبكته هادفاً لتطوير العناصر الدرامية , أن فعل الأزمة لم يبصر النور فالإحداث لم تتعالق بعضها ببعض مما استدعى عدم حضور فعل الذروة في هذا النص ان فعل الحبكة التي نسجها الكاتب لم تكن مقنعة ومترابطة لأنها نبعت من عدم اهتمام الشخوص بالترابط مع بعضهم البعض , وشخصية (أرجوان) لم تقنعنا بوقع الظلم الذي وقع عليها هي وأخواتها الستة من قبل أبيهم حين فضل (المنتظر) على البنات والأحداث لم ترتب ترتيباً زمنياً ففعل الانتظار وظهور الشبح ثم دخول (كافور) في نهاية المسرحية . أن الموقف الذي اثار المتعة في نفس القارئ كان في لطافة (خنديس) وخشونته في أن واحد التي أظهرها مع (أرجوان) و (حوذان) ألا أن الموقف الممل جاء في تقبل (أرجوان) (لكافور) بهذه السرعة الصاروخية وبهذا جاءت النهاية غير منسجمة مع تطور الأحداث وجاء الأسلوب الذي اتبعه الكاتب في رسم الشخوص جدي بيد ان الجو اخذ صبغة السخرية فتدخل الكاتب في حركة الشخوص او حديثها جاء مبالغا فيه مما جعل الهوة كبيرة بين الأحداث والحبكة وحركة الشخوص وحيويتها وان الشخصية الرئيسة المتمثلة (بحوذان) لم تجد من يخدمها في تطوير نسيج الحبكة من الشخصيات الأخرى فوجدت الشخصيات هنا ما يضارعها من أفراد حقيقيين في المجتمع فتحركت هذه الشخصيات بنمطية ولم تسهم الشخصيات الثانوية بتوضيح شخصية البطل فانتفت أقوالها وأعمالها من المنطق وجاء الحوار بمستوى لا يليق بالشخوص وأفكارها ألا أن اعتماد الكاتب على اللغة الفصيحة جعل نقل الفكرة نوعاً ما واضحاً موضحاً هوية الشخوص فالحوار هنا علني ونبراته واحدة . لقد حملت اللغة هنا على عاتقها ترجمة المكنون الدرامي الذي رمى أليه المؤلف كونها حلقة اتصال بين المؤلف والقاري وجاءت عملية تطور الشكل من وعي تأسيسي للكاتب لرسم الصورة المعبرة عن الجانب الإنساني في الإبداع الأدبي وقد جمع هنا الكاتب المنظومتين الفكريتين للحل أحدى هاتين المنظومتين أفصح عن نفسه بلقاء

(كافور) بأبيه (حوذان) ومحاولة الأخير احتواء العملية التشويقية عبر غلق منافذها عند طلبه من (أرجوان) الاقتران بولده وظهور شبح اب (أرجوان) نادماً على تفضيله لابنه (المنتظر) على بناته السبعة وما أل اليه هذا الفعل من رد فعل معاكس جعل الاب يحمل كينونة عبرت عن الندم الذي جاءت من هذا الفعل ، واما المنظومة الثانية فتمثلت بخروج (حنديس) من قبره واعترافه بأنه سلب حق الخلود من (كافور) ابن (حوذان) هذا الخلود الذي منحه (حوذان) لابنه (كافور) ان عملية التطور في الشكل جاءت غير مكتملة في هذا النص لافتقاره لأسس النص الدرامي المتكامل والمحتوي على الاسس الفلسفية التي بنى عليها الشكل منظوماته التأسيسية من عناصر وبنية ودرامية مرتبة ترتيباً واعياً واخذا عنصر الزمن بعين الاعتبار ، فجاءت الشخوص والأحداث غير منسقة والمكان بدأ معزولا ومهمشاً وغير واضح الملامح مما اثر تأثيرا سلبياً على وضوح تطور الشكل في النص المسرحي

الفصل الرابع

أولا : النتائج

١- وضح المؤلفون في (كلاب سائبة) ، (شموكين) (أخر أيام الكبرياء) الخط العام للنص الأدبي عبر التقديمة الاستهلالية حاملين القاري على أدراك ماهية الأحداث في حين ان الاستهلال في نص (أحلام ممنوعة) أثار جواً ضبابياً حول عملية التعريف بالشخصيات.

٢- انطلقت الأحداث لحظة انطلاق أطراف الصراع في (كلاب سائبة) و (شموكين) و (أحلام ممنوعة) في حين تكونت فجوة بين هاتين النقطتين في نص (أخر أيام الكبرياء) .

٣- اعتمدت النصوص (كلاب سائبة) و (شموكين) و (أحلام ممنوعة) على تقنية صنع الصراع عبر تشويق الفعل المسرحي الجاري وفق تسلسل منطقي للحدث في حين أنها أخذت إيقاعا بطيئاً في صنع الصراع في نص (أخر أيام الكبرياء) .

٤- حملت النهاية (الحل) في (كلاب سائبة) ، (شموكين) المنظومة التي كشفت عن نفسها في حين أنها في (أحلام ممنوعة) و (أخر أيام الكبرياء) اعتلجت طي الكتمان في استخلاص النهاية .

ثانياً : الاستنتاجات

١- جاءت الذروة في النصوص الأربعة في مرحلة وسطية بين الحدث الصاعد والحدث الهابط ممهدة للحل

٢- عدت الحبكة بداية نسج الكاتب لموضوعه الفكري في النصوص الأربعة جاعلين منها المختبر المطور للعناصر الدرامية .

٣- حملت الشخصيات في النصوص الأربعة تأزم الفعل الداخلي والخارجي الباعث على كشف مكنونات النص التي توصل الهدف الفكري الذي يرمي اليه المؤلف .

٤- ترجمت اللغة في النصوص الأربعة العلائقية الدرامية بين المؤلف والقاري .

الهوامش

١- الرازي ، محمد بن أبي بكر ، مختار الصحاح الكويت : المركز الثقافي للعلوم ، ص ٨٥٧

٢- ستولينز ، جيروم ، النقد الفني ، ترجمة : فؤاد زكريا (بيروت ، ١٩٧٩) ص٧٤ .

٣- الصباح ، د . رمضان ، عناصر العمل الفني (القاهرة و ١٩٩٩) ص٣٩

٤- التحول والتعرف من الأجزاء الاساسية في الحبكة ويعني (أرسطو) بالتحول هو تغيير مجرى الفعل على عكس اتجاهه على أن يتفق مع قاعدة الاحتمال والحتمية و التعرف هو الانتقال من الجهل الى المعرفة مما يودي إلى المحبة أو الكراهية بين الأشخاص الذين قدرت عليهم السعادة أو الشقاء . للاستزادة ينظر أرسطو ، فن الشعر ، ترجمة : إبراهيم حمادة ، (القاهرة : ١٩٨٢ ، مكتبة الانجلو المصرية) ص٩٨ .

٥- ينظر : أرسطو ، فن الشعر و مصدر سابق ، ص ٩٦ ـ ١٢٢

٦- بلبل ، د . فرحان ، النص المسرحي (الكلمة والفعل) ، (دمشق : ٢٠٠٣ ، اتحاد الكتاب العرب) ، ص٢٣

٧- ينظر : ديل ، إليزابيث ، الحبكة ، ترجمة : د . عبد الواحد لؤلؤة ، (بغداد : ١٩٨١ ، دار الرشيد للطباعة) ص٢٤ ، ٢٨

٨- Benedetti . Robert , The actor Work , (London : ١٩٦٠ , the Cambridge press) p . ١٧٧ .

٩- الزيدي , د . عبد المرسل , محاضرات في نظرية الدراما , (بغداد : ٢٠٠٢) كلية الفنون الجميلة , محاضرة للفنيين في قاعة جعفر السعدي للدراسات العليا .

١٠- الزيدي , مرسل , مصدر سابق .

١١- خشبة , دريني , اشهر المذاهب المسرحية (القاهرة : ١٩٧٩ , مكتبة الانجلو) , ص٧١ .

١٢- بشار , رشدي , الدراما من أرسطو إلى ألان (القاهرة : ١٩٧٩ , مكتبة الانجلو المصرية) , ص٣٧

١٣- فيلد , سد , السيناريو , تر : سامي محمد , (بغداد : ١٩٨٩ , دار المأمون) ص٣٩

١٤- فيلد , سد , السيناريو , ص٤٢

15- Brocket , Oscar , G , The theatre , (London : 1965) , p . 33

١٦- فيلد , سد , السيناريو , مصدر سابق , ص٤٣

١٧- أثارت هذه الكلمة اختلافات عدة بين النقاد والباحثين فقد واجه هذه الكلمة مصطلحات عدة اقتربت منها و(الثيمة Theme) والموضوع (Subject) والموتيف (الدافع Motif) , وقد تطرق (أرسطو) في كتاب (فن الشعر) إلى مصطلح الفكرة معتبراً إياها الشيء العام المراد عرضه أو عدم عرضه في العمل المسرحي . إما مصطلح (Theme) الثيمة فهو إغريقي الأصل ويدل على وضع شي في مكانه ويقول (Martin Gray) ان كلمة (Theme) تعني في اليونانية الفرضية Proposition أو الموضوع المجرد لعمل ما , أو فكرته أو أفكاره المركزية . أما مصطلح الفكرة Thought يعتبر النقطة المركزية التي يتم التطرق أليها وإيجاد الحلول لها فمثلاً موضوع (الأشباح) لـ (ابسن) أن الآثام التي يفعلها الكبار (الإباء) تنتقل إلى الأبناء للاستزادة ينظر :

EPPS, Perston , The Poetic of Aristotle , champer conce dictionary (London : 1989 , Cambridge University press) p 1032 .

١٨- الخليل و سمير , الأدب , (بغداد : ٢٠٠٤) ص٩٠

19- Kernane , Alvin , History of drama , (London : 1969) , p. 740 .

٢٠- خشبة , دريني و مصدر سابق , ص٩٨ .

21- Brocket , Oscar , P . 33 .

٢٢- الزيدي , د . عبد المرسل , مصدر سابق

٢٣- ماركس , ملتون , المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها , تر: فريد مدور (بيروت : ١٩٦٥ , دار الكتاب العربي) ص٢٧٥

٢٤- رشدي , رشاد , مصدر سابق , ص١٥ .

٢٥- خشبة , دريني , أشهر المذاهب المسرحية , مصدر سابق , ص٢١٦ .

26- Williams , Raymond's , Drama from Ibsen to Brecht , (London : 1971 , chatut press) , -P . 220 .

27- J . A . A . dictionary Literary terms (London : 1979) P . 520 .

٢٨- كريفش , ستيوارت , صناعة المسرحية , تر : د . عبد الله الدباغ (بغداد : ١٩٨٦ , دار المأمون) ص٢٣ . ٢٩- عبد الرحيم , محمد , المسرحية بين النظرية والتطبيق , (القاهرة : ١٩٦٦ , الدار القومية للنشر) ص١٦٩

٣٠- الزيدي , د . عبد المرسل , مصدر سابق .

٣١- الزيدي , د . عبد المرسل , مصدر سابق .

٣٢- اكري , لايرس , فن كتابة المسرحية , تر : دريني خشبة , (القاهرة : ١٩٥٦ , مكتبة الانجلو المصرية) ص ٣٧٩ .

٣٣- كريفش , ستيوارت , صناعة المسرحية , مصدر سابق , ص٢٨ .

٣٤- كريفش , ستيوارت , صناعة المسرحية , مصدر سابق , ص٢٩ .

٣٥- بعلبكي , منير , قاموس المورد , (بيروت : ١٩٧٩ , دار الملايين) , ص٥٩ / ٦ / ٧٨ .

٣٦- عطا الله , محمد , (بغداد : ١٩٩٤ , دار الشؤون الثقافية العامة)

٣٧- (١٩٢٣ -) مؤلف مسرحي موصلي له مسرحيات عدة منها (المقبرة) و (حكماء الملك زرزور) و (المؤلف والبطل)

٣٨- الجبوري , معد , شموكين , (بغداد : ١٩٨٠ , دار الحرية للطباعة) .

٣٩- (١٩٤٥ -) شاعر ومؤلف مسرحي له نصوص عدة منها (أدابا) التي كتبها عام (١٩٧٩) و (ناي مكسور) عام (١٩٩٤) ومسرحيات اخرى منها (الشرارة) و (السيف والبطل)

٤٠- (١٩٤٥ -) مؤلف موصلي ومخرج تلفزيوني , له اعمال مسرحية عدة

٤١- مقابلة أجراها الباحث مع المؤلف , في منزله , بتاريخ ٣ / ٣ / ٢٠٠٦ الساعة الرابعة عصراً .

٤٢- مصدر سابق .

ملحق مجتمع البحث

ببلوغرافيا النصوص المسرحية في الموصل بين عام (١٩٨٠ – ٢٠٠٠)

	اسم المسرحية	المؤلف	السنة
١	شموكين	معد الجبوري	١٩٨٠
٢	دم فوق الامونيدا	امجد محمد سعيد	١٩٨١
٣	حرامي الصندوق	نجم الخياط	١٩٨٥
٤	إمبراطور للبيع	محمد عطا الله	١٩٨٦
٥	الأسياد	ميسر الخشاب	١٩٨٦
٦	يوميات مصور	طارق فاضل	١٩٨٨
٧	ناي مكسور	معد الجبوري	١٩٨٨
٨	لا غبار لا أحد	رعد فاضل	١٩٨٨
٩	كلاب سائبة	محمد عطا الله	١٩٨٨
١٠	السيف والطبل	معد الجبوري	١٩٨٨
١١	السيف	حيدر محمود	١٩٨٨
١٢	جان والمجنون	بيات مرعي	١٩٩٠
١٣	الجمجمة	حسين رحيم	١٩٩٠
١٤	المتحف	كرم الاعرجي	١٩٩٠
١٥	حصار الموصل والسيف	د . حميد محمود	١٩٩٢
١٦	أخر أيام الكبرياء	حسين رحيم	١٩٩٢
١٧	اشتباك	ناهض الرمضاني	١٩٩٣
١٨	هذيانات معطف	حسين رحيم	١٩٩٤
١٩	فضيحة اضطهاد الدجاج الأمريكي	محمد عطا الله	١٩٩٤
٢٠	لؤلؤة الصحراء	معد الجبوري	١٩٩٤
٢١	الأخوة ياسين	معد الجبوري	١٩٩٥
٢٢	الحب	طلال وديع	١٩٩٥
٢٣	فنران ومطابع	د . جلال جميل	١٩٩٦
٢٤	الظل	د . جلال جميل	١٩٩٦
٢٥	السكون	د . جلال جميل	١٩٩٦
٢٦	البيضة	د . جلال جميل	١٩٩٦
٢٧	حلم الأرض	طلال وديع	١٩٩٧
٢٨	الحب	طلال وديع	١٩٩٧
٢٩	حنين في ضيافة الملك الحزين	عبد الله جدعان	١٩٩٧
٣٠	الأميرة والببغاء	إبراهيم يوحنا	١٩٩٨
٣١	ومن...ممن....ولماذا	رعد فاضل	١٩٩٨
٣٢	شعر مستعار	مروان ياسين	١٩٩٨
٣٣	اشتار	طلال حسن	١٩٩٨
٣٤	أحلام ممنوعة	طارق فاضل	١٩٩٩
٣٥	أوقفوا العالم أني أترجل	كرم الاعرجي	١٩٩٩
٣٦	الإعدام	حسين رحيم	١٩٩٩
٣٧	النوارس تحلق عاليا	فلاح عبد حمدون	٢٠٠٠
٣٨	الضباب يقضا	بيات مرعي	٢٠٠٠
٣٩	امادو	ناهض الرمضاني	٢٠٠٠
٤٠	ابن العلي	سالم الخباز	