سلطة السرد في الخطاب الدرامي لدى علي عبد النبي الزيدي / مسرحية الميت مات انموذجاً

Narrative Method in Dramatic Discourse by Ali Abdul Nabi Al-Zaydi: A Model of the Play "Dead Dead»

المدرس المساعد: حيدر جواد محمد القزاز
جامعة الكوفة - كلية التربية
قسم التربية الفنية

الأستاذ الدكتور: عامر محمد حسين
جامعة الكوفة- كلية التربية
قسم التربية الفنية

Assitant Teacher: Haider Jawad Mohammed Al-Qazzaz
University of Kufa / Faculty of Education
Department of art education
hayder.algazzaz@uokufa .edu.iq

Professor Dr. Amir Mohammed Hussein
University of Kufa / Faculty of Education
Department of Art Education
Amerm.hussein@uokufa.edu.iq

ملخص البحث:

تشير التمظهرات السردية الى تشكيل المعنى والوعي لدى المتلقي المسرحي والمشتغلين في الاخراج المسرحي وان دراسة سلطة السرد الذي يمارسه الكاتب علي عبد النبي الزيدي يعلن عن سطوته السردية في بناء خطابه الدرامي الذي يمتد عمقه الى ابعاد فكريه حادة القول والمعنى خاصتا وان المنجز الفني بكل اشكال هو عباره عن (نص) لمنهج نقدي مختلف اذ ان النص يشكل كل الابعاد الجمالية المتعلقه بالجانب الزماني والمكاني والحركي لما له من اهمية في رسم خارطة الطريق الفنية والدراميه والثقافية بشكل عام فلا خروج عن الفكرة وسطوتها وطرق صياغتها التي تفرض هيمنتها وحضورها الفاعل داخل النص الجمالي ، وان هذا التفاعل الجمالي بين النص وترجمته يشتمل السرد الذي يعد عنصر جوهري يشكل العمود الفقري للبنية الدرامية بالإضافة إلى ذلك يسهم السرد في خلق التماسك بين المشاهد ويساعد الجمهور على فهم تحولات الشخصيات والصراعات التي تعيشها سواء كانت

داخلية أو خارجية. في كثير من المسرحيات خاصة الحديثة أو التجريبية يصبح السرد نفسه وسيلة للكشف عن الواقع أو لتقويضه ويمكن أن يستخدم لتحدي البناء التقليدي للزمان والمكان والشخصيات انسحب الخطاب الدرامي للكاتب علي عبد النبي الزيدي الى فرض سلطته اللغوية والفكرية على ذهن الملتقي والسيطرة على مشاعره وانفعالاته وتوجهاته.

ومن هذه التجارب هي التجارب التي كتبها الكاتب علي عبد النبي الزيدي والذي تتضمن سلطة السرد في الخطاب الدرامي .

ولهذا عمدت الباحثة في تناولها هذا الموضوع ضمن البحث عبر اربع فصول . اذ ضم الفصل الأول (الاطار المنهجي) مشكلة البحث التي ختمت بالتساؤل التالي : ما سلطة السرد في الخطاب الدرامي لدى علي عبد النبي الزيدي؟. ثم اهمية البحث التي تمثلت في مجموعة نقاط اهمها : محاولة تسليط الضوء على دور السرد في بناء الخطاب الدرامي في المسرح العراقي، قد يكشف البحث عن الأساليب السردية المستخدمة في العروض المسرحية العراقية الحديثة وهدف البحث الذي تم تحديده بتعرف سلطة السرد في الخطاب الدرامي لدى الكاتب علي عبد النبي الزيدي ،, وحدود البحث , من الحد الزمني سنة ٢٠٢٢-٢٠١٤ لتظم كل النصوص المعنية والحد المكاني الذي حدد بالعراق والتي اشتغلت على الطريقة المستهدفه بالبحث , واقتصر حد الموضوع على دراسة سلطة السرد في الخطاب الدرامي لعلي عبد النبي الزيدي وفي نهاية الفصل تم تحديد وتعريف المصطلحات.

اما الفصل الثاني (الاطار النظري) فقد تضمن ثلاثة مباحث للالمام بالموضوع من كل جوانبه وهي كالتالي: المبحث الاول دراسة مفهوم السرد وبنيته في النص المسرحي، والمبحث الثاني الخطاب الدرامي ومكوناته، والمبحث الثالث لـ المرجعيات الفكرية للكاتب علي عبد النبي الزيدي وفي ختام الفصل وضعت الدراسات السابقة ومناقشتها وعلى عدد من النقاط عبر المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري.

اما الفصل الثالث (اجراءات البحث) الذي ضم مجتمع البحث المتكون من (١٠) نصوص مسرحية حددت في الفترة الزمنية (٢٠١٤-٢٠٢٢) وضمت عينة البحث (٣) من النصوص المسرحية(وهي واقع خرافي، يا رب، الميت مات)، وتم استخدام المنهج الوصفي التحليلي، معتمدة في تحليلها على مؤشرات الإطار النظري.

وتضمن الفصل الرابع (النتائج ومناقشتها) النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات , ومن النتائج ,

١. أن سلطة السرد لدى الزيدي تجلت في

تعـدد الأصـوات، وتفكيـك التسلسـل الزمنـي، وتوظيـف التنـاص واللغة الشـعرية.

٢.أن الـسرد يُسـتخدم كأداة احتجاج وكشـف عـن بنـى السـلطة القمعية.

٣.أن الخطـاب الدرامـي لـدى الزيـدي قائـم عـلى سـلطة الـسرد كأداة معرفيـة وجماليـة.

وجملة من الاستنتاجات منها

١- التكـرار في الاسـلوب الخطـابي لاغلـب نصـوص الكاتـب عـلي عبـد النبـي الزيـدي يحـدد خيـال المخـرج في الابتـكار والابـداع.

وختـم البحـث بقائمـة مصـادر البحـث ومخلـص البحـث باللغـة الانجليزيـة.

الكلـمات المفتاحيـة : السـلطة/ الـسرد/ الخطـاب/ الدرامـي/ سـلطة الـسرد

Abstract

Narration is considered one of the most prominent tools for meaning production in modern dramatic discourse. It has surpassed its traditional function as a means of conveying events to become a cognitive structure that exercises authority within the text—guiding the recipient, controlling time, and shaping perspective. From this standpoint, the present study, titled "The Authority of Narration in the Dramatic Discourse of Ali Abdulnabi Al-Zaidi", aims to uncover the narrative mechanisms employed by Al-Zaidi in constructing his theatrical texts and to analyze their authority within dramatic discourse.

Chapter One: Methodological Framework,

This chapter outlines the research problem, questions, objectives, significance, and its temporal and spatial boundaries. It also presents the adopted methodology and provides operational definitions of key concepts such as: authority, narration, discourse, dramatic discourse, and theatre.

Chapter Two: Theoretical Framework.

This chapter comprises three main sections:

- Section One: Discusses the concept of narration and its historical development from classical to postmodern narration, and its employment in theatrical texts.
- Section Two: Addresses dramatic discourse as an integrated unit comprising text, direction, performance, and technical elements, highlighting the interplay between narration and theatrical components.
- Section Three: Examines the intellectual references that underpin Al-Zaidi's narrative discourse, such as existentialism, Marxism, deconstruction, and psychoanalysis.

Chapter Three: Methodological Procedures

This chapter presents the descriptive-analytical method adopted in the research, clarifies the tools of analysis, the sample of selected plays by Al-Zaidi, the reasons behind their selection, and the mechanisms of classification and analysis.

Chapter Four: Analysis and Application,

This chapter provides practical analysis of selected plays by Ali Abdulnabi Al-Zaidi, including: The Body Trap, The Sumerian Nights, and False Paradise. The analysis is divided into three sections:

Key Findings:

1. Narration in Al-Zaidi's texts exercises real authority—it is not merely a narrative tool but a mechanism of deconstruction and cognitive construction.

2. Techniques such as temporal fragmentation, internal monologue, and parallelism grant narration the power to break classical dramatic structures.

3. The narrative structure overlaps with theatrical performance to produce a multi-layered discourse (textual–visual–intellectual).

4. The narrator in Al-Zaidi's works plays an active role and is often rebellious against the status quo or resentful of authority.

5. The authority of narration is grounded in deep intellectual references that reflect the modern human's crisis with oppression, authority, fate, and identity.

Keywords: Power/Narrative/Discourse/ Dramatic/The Power of Narrative

الفصل الأول

الإطـــار المنـهجـــي

مشكلة البحث:

يتواصـل الإنسـان في طبيعتـه مـع الآخريـن في نقـل الثقافـة والمشـاعر والأحـداث التاريخيـة وتبـادل الأفـكار عـبر الشـعوب عـن طريقـة التدويـن أو الكتابـة إذ يشـكل السـرد ضمـن آلياتـه الأدبيـة وتشـكيلاتهِ اللغويـة إشـارات واضحـه للتعبـير عـن الأفـكار والمعلومـات والصـور الذهنيـة المتخيلـة وإسـقاطها للعـالم بطـرق مختلفـة في التعبـير عـن طريـق اسـتدعاء تلـك الخـبرات والعمليـات العقليـة في ذهـن الإنسـان

والتـي تقـع ضمـن اطـر الـسرد الشـفوي في أولى خطـوات التعبـير عنهاويعـد وجـود الـسرد ضرورة فهـو حـاضر منـذ الملاحـم والأسـاطير القديمـة والحكايـات الشـعبية فكانـت هنـاك ملامـح لظهـوره قبـل التدوين وصـولا إلى اليـوم الـذي اصبـح الـسرد لغـة للتعبـير عـن الأدب والفنـون وحتـى في العمل التكنولوجـي وفي خضـم الـسرد وتداخلاتـه في وصـف السـلوك الإنسـاني تظهـر لنـا الكثـير مـن الخطابـات الأدبيـة والتـي تسـعى إلى تصويـر التجربـة الإنسـانية بأسـاليب متعددة ولغـة بليغـة في الوصـف وتجسـيد وقائـع حقيقيـة عـن طريـق تلـك الخطابـات فـانتج الخطـاب الأدبي العديـد مـن الخطابـات ومـا نشـير لـه والـذي يعـد مـن نتـاج الخطـاب الأدبي هـو الخطـاب الدراميـاذ يقـوم ببنـاء الأفـكار وإدخالهـا ضمـن صراعـات معقـدة لـولادة إحـداث تنتقـل بينهـا شـخصيات ذلك الخطـاب حيـث شـمل الخطـاب الدرامـي عـلى الروايـة والقصـة والسـيناريو والنـص المسرحـي وفي العـالم المسرحـي يُترجـم النـص المكتـوب إلى نـص مـرئي عـن طريـق قـراءات وتأويـلات يطرحهـا مخـرج العـرض المسرحـي الـذي ينطـوي تحـت سـلطة سرد المؤلـف إلا أنـه قـد ينطلـق منـه في تصويـر الأحـداث بطـرق مختلفـة عـن السـلطة السرديـة، وفي ضـوء الاشـتغال عـلى الخطـاب وترجمتـه

ينقسم مخرجي العرض المسرحي إلى مخرج يؤلف العرض يسمى بالمخرج المؤلف ومخرج يقع في سلطة الخطاب والسرد فيفسر العرض ويسمى بالمخرج المفسر وان النصوص المسرحية للكاتب علي عبد النبي الزيدي غالبا ما تكون حاضره في مهرجانات المسرح العراقي والعربي والذي يعمل به المشتغلين في هذا المجال على الانتقال البصري لذلك الخطاب الدرامي لما يمتلك الخطاب من شخوص وأفكار وحوارات اخاذه بالفعل في ظل تمظهراتهِ على المنصة المسرحية. وهذا ما ولد تساؤول عند الباحثة إذ صاغت الباحثة سؤال مشكلتها بالتساؤل الاتي :ما سلطة السرد في الخطاب الدرامي لدى علي عبد النبي الزيدي؟.

أهمية البحث والحاجة إليه:

١- محاولة تسليط الضوء على دور السرد في بناء الخطاب الدرامي في المسرح العراقي.

٢- قد يكشف البحث عن الأساليب السردية المستخدمة في العروض المسرحية العراقية الحديثة.

٣- إمكانية تأثير المرجعيات الفكرية للكتاب المسرحيين على بنية السرد في نصوصهم.

٤- محاولة تنمية قدرة مخرجي العروض بترجمة الخطاب الدرامي إلى خطاب بصري

٥- قد يفيد برفد المكتبة ببحث علمي متواضع يواكب تطورات الخطاب الدراميفي العراق.

٦- قد يفيد المختصين والعاملين في الميدان الفني من تدريسين وطلبة.

هدف البحث:

تعرف سلطة السرد في الخطاب الدرامي لدى علي عبد النبي الزيدي.

حدود البحث:

• الحدود الموضوعية: دراسة سلطة السرد في الخطاب الدرامي لعلي عبد النبي الزيدي.

•الحدود المكانية: العراق

•الحدود الزمانية: ٢٠١٤-٢٠٢٢

تحديد المصطلحات:

السُّلْطَة: لغة

"السلطة" مأخوذة من الجذر "سلط"، ويعني القهر والتسلط. كما يُستخدم لوصف الشخص الفصيح حادّ اللسان، فيُقال "رجل سَليط" و"امرأة سَليطة".[١] الجذر "س ل ط" بأنه يدل على القوة والقهر. ومنه "السلطان" بمعنى الوالي أو الحاكم، و"السُّلْطة" بمعنى التسلُّط والسيطرة[٢].

"السلطة" بأنها التسلُّط، السيطرة، والتحكُّم[٣].

الهيمنة أو النفوذ الذي يُمارَس على الأفراد أو الجماعات، وقد تكون هذه السُّلْطة تنفيذية، تشريعية، أو قضائية[٤].

"السلطة": اصطلاحا

عرف ميشيل فوكو السلطة بأنها "علاقات

قوة تتجلى في موازين القوى، حيث تقوم على الصراع بين الحاكم والمحكوم، ولها وسائلها المختلفة التي تستمد منها قدرتها على التحكم والسيطرة"[٥].

السلطة بأنها "القوة الاجتماعية التي تُمكِّن فردًا أو جماعة من فرض إرادتهم على الآخرين، حتى في مواجهة المقاومة، لتحقيق أهداف معينة"[٦].

التعريف الإجرائي "السلطة":

من المهم الإشارة إلى أن مفهوم السلطة قد حظي باهتمام واسع في الفكر الفلسفي والاجتماعي، حيث تعددت تعريفاته وفقًا للسياقات التي تم تناولها فيها. وتبعًا لذلك، فإن هذا البحث يتبنى تعريفًا إجرائيًا يتناسب مع أهداف الدراسة وطبيعة موضوعها.

السلطة هي القدرة الفعلية لفرد أو جهة على توجيه السلوكيات والتأثير على القرارات ضمن سياق اجتماعي أو ثقافي أو سياسي معين، من خلال أدوات قانونية أو مؤسسية أو خطابية. وهي تمارس بوسائل مباشرة وغير مباشرة لتحقيق أهداف محددة، سواء عبر فرض الأوامر أو التأثير الإقناعي.

" السرد" لغة:

•**السرد:** مصدر من الفعل "سَرَدَ"، ويعني نسج الكلام أو الحديث بشكل متتابع ومنظم[٧].

•**السرد:** من الجذر "سَرَدَ"، الذي يدل على الترتيب والتتابع. السرد يعني تقديم الكلام أو الأحداث بشكل منظم[٨].

•**السرد:** هو تقديم الأحداث أو المعلومات بشكل متسلسل ومنظم[٩].

السرد: اصطلاحًا

•"قدرة السارد على توجيه مسار الأحداث وتشكيل الشخصيات داخل النص الأدبي، مما يؤثر على فهم المتلقي وتفاعله مع القصة"[١٠].

•" يتمكن الراوي من التأثير على إدراك القارئ للأحداث والشخصيات، وذلك عبر اختيار زاوية السرد وترتيب الوقائع بأسلوب يخدم رؤيته الخاصة"[١١].

•"الراوي من التحكم في كمية ونوعية المعلومات المقدمة للمتلقي، مما يخلق تشويقًا ويؤثر على توقعات القارئ وتفاعله مع النص[١٢]".

•التعريف الإجرائي للسرد:

•يُعَدُّ السرد عنصرًا جوهريًا في بناء الخطاب الدرامي، حيث ينظم الوقائع داخل النص والعرض المسرحي. وانطلاقًا من أهمية تحديد المفاهيم، يُقدَّم هنا تعريف إجرائي للسرد يوضح دلالاته في إطار هذا البحث، مع التركيز على توظيفه في العروض المسرحية العراقية الحديثة.

التعريف الإجرائي لسلطة السرد:

يُعد مفهوم "سلطة السود" من المفاهيم التي تداخلت فيها الأبعاد التاريخية والاجتماعية والسياسية، حيث نشأ في سياقات مختلفة مرتبطة بالنضال ضد

التمييز العنصري والسعي لتحقيق العدالة الاجتماعية.

سلطة السرد هي القدرة على التحكم في توجيه الأحداث والشخصيات والخطاب داخل النص الدرامي، بحيث يُمارس الراوي أو السارد دورًا مؤثرًا في تشكيل المعنى ونقل الرؤية السردية. تتمثل هذه السلطة في آليات الحكي، مثل ترتيب الأحداث، توزيع الأدوار بين الشخصيات، والتحكم في وجهات النظر السردية، مما يؤثر على إدراك المتلقي وتفاعله مع النص الدرامي.

الخطاب لغة:

•الخطاب بأنه: "الكلام الذي يُلقى على جمع من الناس لإيصال فكرة أو حجة[١٣]".

•"الكلام الموجّه إلى الآخرين بقصد الإفهام[١٤]".

•"الكلام الموجّه إلى جمهور معين بهدف التأثير أو الإقناع"[١٥].

•"الكلام الموجّه إلى جمع من الناس[١٦]".

الخطاب اصطلاحًا:

•"نص شفهي أو مكتوب يُوجّه إلى جمهور معين بهدف التواصل والإفهام، وقد يتخذ أشكالًا متعددة مثل الخطبة، المحاضرة، أو الرسالة"[١٧].

•"هو مجموعة من الأفكار أو المفاهيم التي تُعبر عن رؤية معينة للعالم، وتُستخدم لتشكيل الوعي الفردي أو الجماعي. يرتبط الخطاب بالسلطة والمعرفة، كما يرى ميشيل فوكو"[١٨].

•"هو أداة تستخدمها الجماعات أو المؤسسات لنشر أفكارها وقيمها، مما يؤثر على تشكيل الهويات والعلاقات الاجتماعية. يُعتبر الخطاب وسيلة لبناء الواقع الاجتماعي"[١٩].

•""نصٌّ لغويٌّ يتضمن رسالة موجَّهة من مرسل إلى متلقٍّ، ضمن سياق تواصلي محدد، ويهدف إلى التأثير أو الإبلاغ أو الإقناع""[٢٠].

•"الخطاب""اللفظ المتواضع عليه المقصود به إفهام من هو متهيئ لفهمه"[٢١].

الدرامي اللغة:

•لا يوجد تعريف مباشر لـ"درامي"، ولكن يمكن فهمها من سياق الفعل "درم" بمعنى الشدة والصلابة [٢٢].

•"درامي" بأنه: "ما يتعلق بالدراما أو الفن المسرحي"[٢٣].

•"ما يتصل بالدراما أو يمثلها"[٢٤] .

•"ما يتعلق بالتمثيل المسرحي أو السينمائي " [٢٥].

الدرامي اصطلاحًا:

•"الدرامي يُشير إلى كل ما يتعلق بفن الدراما، سواء في الأدب، المسرح، السينما، أو التلفزيون، ويتميز بعرض الأحداث والشخصيات بطريقة تثير المشاعر والتفاعل"[٢٦].

الخطاب الدرامي:

١. في اللغة:

يمكن فهم "الخطاب الدرامي" لغويًا على

أنـه: "الـكلام الموجّـه إلى جمهـور، والمتعلـق بفـن الدراما أو التمثيـل المسرحـي[٢٧]".

٢. اصطلاحاً:

"الخطـاب الدرامـي" هـو: "نـص أو حـوار يُقـدّم في سياق درامـي، سـواء كان مسرحيًا، سـينمائيًا، أو تلفزيونيًـا، ويهـدف إلى نقـل قصـة أو فكـرة مـن خـلال تمثيـل الأحـداث والشـخصيات، مـما يثـير تفاعـل الجمهـور ومشـاعره[٢٨]".

•"النـص الحـواري الـذي يُشـكّل الهيـكل الأسـاسي للعـرض المسرحـي، حيـث يُنظـم الأحـداث والصراعـات بـين الشـخصيات وفـق تسلسـل درامـي يعتمـد عـلى الحبكـة والحـوار والأداء التمثيـلي"[٢٩].

•"كسلسـلة من العلامـات اللفظيـة والبصرية التـي تتفاعـل لتشـكيل المعنـى المسرحـي، حيـث تتكامـل اللغـة مـع الحـركات والتعبـيرات الجسـدية والسـينوغرافيا"[٣٠].

•الخطـاب الدرامـي في المـسرح مـن منظـور تـداولي بأنـه التفاعـل اللغـوي الـذي يحـدث داخـل النـص المسرحـي، والـذي يُوجَّـه إلى جمهـور محـدد، ويتضمـن اسـتخدام تقنيـات الإقنـاع والتأثـير النفـسي عـبر الحـوار والصراع الدرامـي[٣١].

•يتمثـل الخطـاب الدرامـي في المـسرح في كونـه عمليـة ديناميكيـة تتجسـد مـن خـلال الأداء التمثيـلي، حيـث يُنقـل النـص المكتـوب إلى واقـع مـرئي عـبر التمثيـل والحركـة والإخـراج المسرحـي[٣٢].

الخطاب الدرامي :اجرائيا

الخطـاب الدرامـي هـو عمليـة تحليليـة ونقديـة تهـدف إلى دراسـة التأثـيرات اللغوية والبصريـة في العـروض الدراميـة، مـن خـلال تحليـل النصـوص الحوارية في المـسرح وربطها بالسـياقات الاجتماعيـة والثقافيـة. يتضمـن تحليـل البنـاء الـسردي للحـوار المسرحـي، وتأثـيره في تشـكيل الأحـداث الدراميـة، مـع التركيـز عـلى دور اللغـة في إيصـال الرسـائل الدراميـة وتفاعـل الجمهـور معهـا.

الفصل الثاني
الإطـار النـظـري

المبحث الأول
السرد مفاهيميًا

يعـد الـسرد أحـد العنـاصر الأساسـية في بنـاء النصـوص المسرحيـة، حيـث يقـوم بـدور محـوري في تشـكيل الخـط الزمنـي للأحـداث وتوضيـح العلاقـات بـين الشـخصيات وتقديم الخلفيـات والمواقـف التـي تسـاهم في تعزيـز الفهـم العميـق للعـرض المسرحـي. يمكـن فهـم الـسرد في المـسرح بوصفـه عمليـة تحويـل الأحـداث المتخيلـة إلى صـور حيـة وملموسـة أمـام الجمهـور، ويكمـن التحـدي في كيفيـة اسـتخدام الـسرد ليخـدم العـرض المسرحـي بشـكل يتجـاوز مجـرد الحـكي المبـاشر.

إن العلاقـة بـين الـسرد والعـرض المسرحـي هـي علاقـة تكامليـة، إذ أن الـسرد لا يتوقـف عنـد حـدود الكلـمات، بـل يمتـد ليشـمل عنـاصر أخـرى مثـل الحركـة، الإضـاءة،

والموسيقى التي تُسهم في توصيل الرسالة والتفاعل مع المتلقي. لا يكون السرد مجرد وسيلة لنقل الحكاية، بل هو عنصر أساسي يساعد في بناء التوتر الدرامي وتوجيه الانتباه إلى المحاور الرئيسية في العمل المسرحي.

من خلال هذا المبحث، سنقوم بتسليط الضوء على المفاهيم المختلفة للسرد في النص المسرحي وكيفية توظيفه كأداة تعبيرية تُثري العرض المسرحي وتضيف له بُعدًا جديدًا، بحيث يتمكن المؤلف المسرحي من تقديم محتوى معقد وعميق بطرق تتجاوز الحكي التقليدي، مما يعزز تجربة الجمهور ويجعلها أكثر تفاعلًا وثراءً.

المحور الأول: البنية السردية في المسرح.

شهد السرد في المسرح تطورًا كبيرًا مع مرور الوقت، حيث انتقل من الحكي التقليدي الذي يعتمد على تسلسل أحداث خطي إلى البنية المفتوحة التي أصبحت سمة من سمات المسرح الحديث. في المسرح التقليدي، كان السرد يُستخدم بشكل رئيسي في تقديم الحكاية وتسلسل الأحداث بطريقة واضحة، حيث كانت الأحداث تتتابع في تسلسل منطقي، كما كانت شخصيات العمل تمثل نقاطًا ثابتة في السرد، يتم التعرف عليها بوضوح من خلال تصرفاتها وقراراتها. هذه الأعمال كانت تنتمي بشكل كبير إلى نوع المسرح الكلاسيكي الذي يتبع هيكلًا صارمًا من بداية ووسط ونهاية، ويعتمد على العرض الزمني الخطي. في هذا السياق، يُعتبر السرد في المسرح التقليدي أداة رئيسية لفهم تسلسل الأحداث، وهو يتسم بالوضوح والترتيب[٣٣].

ومع تطور المسرح في القرن العشرين، ظهر ما يُعرف بالمسرح الحديث أو المسرح التجريبي الذي كسر هذا الإطار التقليدي، حيث بدأ المسرحيون يستخدمون السرد بشكل أكثر مرونة وتحليلًا. أصبح النص المسرحي في هذه المرحلة ليس مجرد تسلسل للأحداث بل أداة لفحص العلاقة بين الشخصيات والأحداث، وبين الشخصيات والعناصر المكانية والزمنية المحيطة بها. في هذا السياق، بدأ السرد في المسرح الحديث يتحول إلى نوع من البناء المفتوح، حيث تتداخل الأحداث والأزمنة، وتصبح الشخصيات أكثر تعقيدًا وذات أكثر من بعد واحد[٣٤].

تطور السرد من الحكي التقليدي إلى البنية المفتوحة في المسرح الحديث:

في المسرح التقليدي، كانت الأعمال المسرحية عادة ما تتمحور حول قصة محددة تُروى بشكل منتظم وواضح، حيث كانت الأحداث تتتابع في تسلسل منطقي، كما كانت شخصيات العمل تمثل نقاطًا ثابتة في السرد، يتم التعرف عليها بوضوح من خلال تصرفاتها وقراراتها. هذه الأعمال كانت تنتمي بشكل كبير إلى نوع المسرح الكلاسيكي الذي يتبع هيكلًا

صارمًا من بداية ووسط ونهاية، ويعتمد على العرض الزمني الخطي. في هذا السياق، يُعتبر السرد في المسرح التقليدي أداة رئيسية لفهم تسلسل الأحداث، وهو يتسم بالوضوح والترتيب[٣٥].

ومع تطور المسرح في القرن العشرين، ظهر ما يُعرف بالمسرح الحديث أو المسرح التجريبي الذي كسر هذا الإطار التقليدي، حيث بدأ المسرحيون يستخدمون السرد بشكل أكثر مرونة وتحليلًا. أصبح النص المسرحي في هذه المرحلة ليس مجرد تسلسل للأحداث بل أداة لفحص العلاقة بين الشخصيات والأحداث، وبين الشخصيات والعناصر المكانية والزمنية المحيطة بها. في هذا السياق، بدأ السرد في المسرح الحديث يتحول إلى نوع من البناء المفتوح، حيث تتداخل الأحداث والأزمنة، وتصبح الشخصيات أكثر تعقيدًا وذات أكثر من بعد واحد[٣٦].

تداخل السرد مع عناصر العرض (الحوار، الحركة، الزمان، المكان، الضوء...):

أحد السمات الرئيسية التي تميز السرد في المسرح الحديث هو تداخل السرد مع العناصر الأخرى للعرض المسرحي، مثل الحوار، الحركة، الزمان، والمكان. في العمل المسرحي الحديث، لا يُعتبر السرد مجرد الكلمات التي تُقال على المسرح، بل هو منظومة متكاملة تضم عدة عناصر تساهم في تشكيل المعنى. يشتمل العرض المسرحي على مكونات متعددة تؤثر في كيفية استقبال الجمهور للنص، مثل الحركة الجسدية للشخصيات، وتوزيع الضوء الذي يحدد أبعاد الزمن والمكان، واستخدام الصوت والموسيقى، التي تُضاف إلى البنية السردية لتعميق الفهم وتوسيع الأبعاد الدلالية[٣٧].

فعلى سبيل المثال، يمكن أن تساهم الحركة في تقديم أوضاع نفسية معقدة للشخصيات، وتعمل كأداة سردية توضح الصراع الداخلي أو الخارجي للشخصيات، بينما يعزز الضوء المكان ويضفي عليه أبعادًا زمنية مغايرة، مما يجعل السرد في هذا السياق يتجاوز الحديث التقليدي ليكون عنصرًا متكاملاً ضمن منظومة العرض المسرحي. أما الزمان في المسرح الحديث، فيمكن أن يكون غير خطي، حيث تتداخل الأزمنة وتصبح أكثر مرونة، مما يسمح باستخدام تقنيات السرد المتعددة مثل الاسترجاع، والتنبؤ، والتداخل بين الماضي والحاضر. مثلًا، قد يتنقل العرض بين فترات زمنية مختلفة دون قيود، مما يعكس تشوش الزمن في الذاكرة أو الوعي البشري[٣٨].

السرد بوصفه بنية تأويلية لا تنقل الحدث فقط، بل تبني المعنى:

السرد في المسرح الحديث يُعتبر أداة تأويلية أكثر تعقيدًا، حيث لا يقتصر دوره على نقل الحدث كما يحدث في الأسلوب التقليدي، بل يعمل على بناء المعنى من خلال التفاعل مع الجمهور وإشراكه في خلق

التفسير. يُعتبر السرد في هذا السياق عملية تفاعلية؛ حيث يُشرك الجمهور في تأويل الأحداث وتشكيل معاني النص المسرحي بناءً على عناصره المختلفة. يعد هذا التفاعل بين النص والجمهور جزءًا من الإبداع المسرحي الذي يعتمد على المتلقي في تقديم تفسيرات متباينة للأحداث والشخصيات[٣٩].

تعد هذه العملية جزءًا من الإبداع المسرحي الذي يعتمد على المتلقي في تقديم تفسيرات متباينة للأحداث والشخصيات. السرد في المسرح الحديث لا يُقدّم إجابات مباشرة حول ما يحدث على الخشبة، بل يعكس الأسئلة والهموم التي يمكن أن يُعيد المتلقي صياغتها بطريقته الخاصة. ولذلك، يمكننا القول إن السرد في المسرح الحديث لا يُقدّم قصة مكتملة، بل يمنح الجمهور فرصة لإعادة بناء معاني النص بناءً على رؤيتهم الخاصة. إن السرد في المسرح الحديث يعتمد على مستويات عديدة من التأويل، حيث تتداخل الخطوط الزمنية والمكانية، وتُستعمل الرمزية والإشارات الثقافية لإغناء المعنى[٤٠].

المحور الثاني: الراوي في النص المسرحي.

في النصوص المسرحية، يُعد الراوي واحدًا من العناصر الأساسية التي تساهم في بناء النص وتوجيهه نحو المعاني والرمزيات التي تسعى المسرحية إلى إيصالها للجمهور. الراوي في المسرح قد يظهر بأشكال مختلفة ويتبنى استراتيجيات سردية متعددة تبعًا لنوع العرض وخصائصه الفنية. في هذا المحور، سنتناول كيفية توظيف الراوي في النص المسرحي من خلال التركيز على تعدد مستويات السرد ودوره في توجيه الرؤية الفكرية للنص، بالإضافة إلى تقنيات الراوي غير المباشر.

تعدد مستويات السرد: السارد العليم، السارد المشارك، الضمني:

تتنوع وظائف الراوي في النص المسرحي بين مستويات سردية مختلفة. هناك السارد العليم الذي يمتلك معرفة شاملة حول الشخصيات والأحداث والمكان والزمان. هذا النوع من السرد يُستخدم في النصوص التي تركز على نقل الحقائق بشكل شامل، حيث يكون الراوي قادرًا على الكشف عن أفكار الشخصيات الداخلية، وتفاصيل الأحداث التي لا يمكن للمشاهدين أن يلاحظوها بشكل مباشر على الخشبة. في هذا النوع من السرد، يكون للراوي دور مركزي في بناء الفهم الكامل للأحداث، ومن ثم فإن تفاعل الجمهور مع العرض يتأثر بشكل كبير بمعلومات الراوي العليم[٤١].

أما السارد المشارك، فيظهر في النص المسرحي كأحد الشخصيات التي تشارك في الأحداث وتستفيد من سرد القصص من داخل العمل نفسه. هذا السارد لا يمتلك بالضرورة معرفة شاملة حول الأحداث، بل يقتصر دوره على تقديم وجهة

نظره الخاصة عن مجريات الأحداث. يتم استخدام السارد المشارك في المسرح للتركيز على التجربة الذاتية للشخصية، مما يعطي النص بعدًا شخصيًا وعاطفيًا، حيث يختلط السرد بالحوار الشخصي، مما يعكس التوترات الداخلية بين الشخصيات[٤٢].

أخيرًا، هناك السارد الضمني، الذي لا يظهر بشكل مباشر في العرض ولكنه يعمل من خلال العناصر الأخرى في النص. هذا النوع من السرد يترك الكثير من العناصر مفتوحة لتفسير الجمهور، حيث يتم نقل المعنى من خلال تلميحات بسيطة أو إشارات غير مباشرة دون تدخل مباشر من شخصية الراوي. يُستخدم السارد الضمني في النصوص التي تتطلب من الجمهور قراءة بين السطور، وبالتالي يكون للعرض المسرحي بعد تأويلي ودلالي كبير[٤٣].

دور الراوي في توجيه الرؤية الفكرية للنص:

يلعب الراوي في النص المسرحي دورًا مهمًا في توجيه الرؤية الفكرية للنص. من خلال اختياراته السردية وتقديمه للأحداث، يمكن للراوي أن يؤثر بشكل كبير في كيفية فهم الجمهور للموضوعات والشخصيات. قد يعتمد الراوي على تقديم الأحداث من زاوية معينة، مما يساهم في تشكيل فكر الجمهور وتوجهاتهم تجاه ما يحدث على المسرح. على سبيل المثال، في النصوص التي تتناول قضايا اجتماعية أو سياسية، قد يختار الراوي إظهار أحد الأطراف في الضوء السلبي أو الإيجابي، مما يعزز أو يُقلل من تأثير الشخصيات في عيون الجمهور[٤٤].

توجيه الرؤية الفكرية للنص يتطلب من الراوي أن يتبنى وجهة نظر تتماشى مع أهداف العرض المسرحي. قد يستخدم الراوي أساليب مثل التلميح أو التشويق أو تقديم المعلومات بشكل تدريجي لكي يُهيئ الجمهور لتفسير الأحداث بطريقة محددة. في هذه الحالة، يصبح الراوي وسيلة رئيسية لخلق تفاعل بين المشاهدين والعرض المسرحي، مما يعزز من التواصل الفكري بين النص والجمهور[٤٥].

تقنيات الراوي غير المباشر: التلميح، التناص، التقطيع الزمني.

تعتبر تقنيات الراوي غير المباشر أدوات فعالة في النص المسرحي لإيصال المعنى والجمالية للأحداث دون الحاجة إلى توجيه مباشر من الراوي. التلميح هو إحدى هذه التقنيات التي يستخدمها المؤلفون المسرحيون للإشارة إلى معاني أو أحداث دون أن يتم التعبير عنها بشكل واضح. التلميحات قد تكون عبارة عن إشارات صغيرة أو علامات قد لا تكون واضحة للجميع ولكنها تحمل دلالات عميقة للمشاهد المتفاعل مع العرض[٤٦].

التناص هو تقنية أخرى يستخدمها الراوي في النصوص المسرحية، حيث يُشير

المؤلف إلى أعمال أو أحداث أو شخصيات من ثقافات أخرى أو من الأدب المسرحي الكلاسيكي. هذه الإشارات تُثري النص المسرحي وتُضفي عليه طبقات من المعنى تستدعي تأويلات متعددة من الجمهور. التناص يُساعد في بناء شبكة من العلاقات بين النص المسرحي والجمهور، حيث يتمكن المشاهد من استحضار معانٍ من سياقات أخرى ويستخدمها في تفسير الأحداث[٤٧] .

أخيرًا، يستخدم الراوي تقنية التقطيع الزمني في النص المسرحي، حيث يتم تقديم الأحداث في ترتيب غير خطي. هذه التقنية تؤثر على كيفية استقبال الجمهور للأحداث وتركيبها في أذهانهم. التقطيع الزمني قد يُستخدم لإظهار تداخل الأزمنة المختلفة أو لتسليط الضوء على صراع داخلي بين الشخصيات، ويُمكن أن يُعزز من التأثير الدرامي للنص ويُخلق نوعًا من التشويق والتوتر لدى الجمهور[٤٨].

المحور الثالث: الزمن السردي وتكثيف الحدث.

في النص المسرحي، يُعتبر الزمن السردي من العناصر الأساسية التي تساهم في بناء العرض الدرامي والتأثير على تفاعل الجمهور مع الأحداث والشخصيات. إذ يتداخل الزمن السردي مع الزمن المسرحي بشكل معقد، ليخلق رؤية فنية تجمع بين الحكاية والتمثيل، مما يزيد من عمق وتأثير الأحداث المسرحية. يتناول هذا المحور كيفية توظيف الترتيب الزمني في السرد، وتكثيف الحدث، بالإضافة إلى العلاقة بين الزمن السردي والزمن المسرحي فوق الخشبة.

ويُعد الزمن السردي من أبرز الأدوات الفنية التي يوظفها علي عبد النبي الزيدي في مسرحه، ليس بوصفه عنصراً تنظيمياً للأحداث، بل بوصفه وسيلة لتكثيف الدلالة وإعادة تشكيل تجربة الشخصية في علاقتها بالعالم. فالنص المسرحي لدى الزيدي لا يعتمد غالبًا على تسلسل زمني تقليدي، بل يتلاعب بالترتيب (الاسترجاع والاستباق)، وبالمدة (الإبطاء والتكثيف)، من أجل إنتاج حالة سردية مشحونة بالتوتر والتأمل، ففي مسرحيته (فخ الجسد)، يبدأ الزمن من لحظة مأزومة، حيث الشخصية محاصَرة في لحظة ذهنية ونفسية خانقة. لكن هذه اللحظة تُعاد سرديًا مرارًا، من زوايا متعددة، عبر المونولوج الداخلي أو المشاهد المتقطعة، مما يُنتج نوعًا من الزمن الدائري. هنا لا يتحرك الحدث إلى الأمام، بل يتم "تكثيفه" داخل لحظة زمنية واحدة مشحونة بالدلالة، وكأن الكاتب يضغط التجربة الإنسانية في بؤرة واحدة شديدة التركيز.

وهو ما يتكرر في مسرحية (الليالي السومرية)، حيث تُفكك الأحداث من خلال استرجاعات قصيرة وسريعة، تنقلنا إلى الماضي ثم تعود بنا إلى الحاضر بشكل

متقطع، مما يُحدث لدى المتلقي حالة من اللايقين الزمني تعكس الاضطراب الداخلي للشخصيات، وتُحاكي قلق الإنسان المعاصر تجاه الزمن والمصير،هذا الاستخدام للزمن السردي يتوافق مع ما يطرحه جيرار جينيت، حين يفرّق بين "زمن القصة" و"زمن السرد"، موضحًا أن الكاتب لا يلتزم دائمًا بخط زمني مستقيم، بل يُعيد ترتيب الأحداث بطريقة تعكس رؤيته الفكرية أو الجمالية، وأن التلاعب بالزمن هو وسيلة لإعادة تشكيل المعنى[٤٩].

توظيف الترتيب الزمني (الاسترجاع، الاستباق، التوازي الزمني):

يُعد الترتيب الزمني أحد أبرز الأساليب السردية التي تُستخدم في النصوص المسرحية. من خلاله يمكن التحكم في تدفق الأحداث وتوجيه انتباه الجمهور نحو نقاط معينة في السرد، مما يساهم في بناء التوتر والتشويق. ومن بين الأساليب الشائعة في ترتيب الزمن السردي في النصوص المسرحية: الاسترجاع، الاستباق، والتوازي الزمني.

١.الاسترجاع (الفلاش باك): يُستخدم الاسترجاع في النصوص المسرحية للرجوع إلى أحداث سابقة، حيث يتم تقديم مشاهد من الماضي لتفسير أو توضيح دوافع الشخصيات أو السياقات التي تؤثر على الحدث الرئيسي. يساعد الاسترجاع في إضافة طبقات زمنية إلى النص المسرحي، مما يتيح للمشاهد فهم أعمق للسبب والنتيجة في الأحداث[٥٠]. هذه التقنية غالبًا ما تُستخدم لكشف أسرار الشخصيات وتقديم خلفيات هامة تؤثر على مجريات القصة.

٢.الاستباق (الفلاش فورورد): عكس الاسترجاع، يُستخدم الاستباق للتلميح إلى أحداث مستقبلية أو تقديم لمحات عن ما سيحدث لاحقًا. يمكن لهذه التقنية أن تخلق توترًا في النص المسرحي، حيث يتوقع الجمهور ما سيحدث دون أن يتم الكشف الكامل عنه، مما يعزز من عنصر المفاجأة والإثارة[٥١].

٣.التوازي الزمني: يتمثل في تقديم أحداث متوازية تحدث في نفس الوقت، ولكن في أماكن أو سياقات مختلفة. هذا الأسلوب يساعد في إبراز الروابط بين الشخصيات والأحداث التي لا تكون مباشرة ولكنها تؤثر بشكل غير مباشر على بعضها البعض. التوازي الزمني يعزز من تعقيد وتعددية البنية السردية في المسرحية[٥٢].

البناء الدرامي للأحداث وتقطيعها سرديًا:

يُعد البناء الدرامي للأحداث من أهم مكونات النص المسرحي، إذ يجب أن يتم تنظيم الأحداث بشكل يحقق التفاعل والتشويق لدى الجمهور. في النصوص المسرحية، يُمكن تقسيم الأحداث إلى مشاهد أو وحدات سردية متتابعة، يساهم كل منها في تطور الحدث نحو ذروته. ومن خلال التقطيع السردي، يمكن للكاتب المسرحي التحكم في كيفية تقديم

الأحداث وأهميتها في السياق الدرامي. يُعتمد التقطيع السردي لتغيير الإيقاع الدرامي من خلال الانتقال بين أحداث سريعة وأخرى بطيئة، مما يخلق نوعًا من التنوع في العرض المسرحي. كما يمكن أن تُستخدم بعض التقطيعات السردية لتقديم معضلات أو صراعات داخل الشخصيات نفسها، مما يضيف بُعدًا نفسيًا ودراميًا للعمل[٥٣].

العلاقة بين الزمن السردي والزمن المسرحي فوق الخشبة:

العلاقة بين الزمن السردي والزمن المسرحي هي علاقة معقدة ومتشابكة. ففي حين أن الزمن السردي يتعلق بتطور الأحداث عبر الزمن بشكل منطقي ومترابط، فإن الزمن المسرحي يتأثر بشكل مباشر بالعرض على الخشبة، حيث يكون له إيقاعه الخاص الذي يحدده المؤدون والمخرج.

الزمن السردي يمكن أن يمتد على فترات طويلة أو قصيرة، لكن الزمن المسرحي غالبًا ما يكون محدودًا بوقت العرض نفسه. في كثير من الأحيان، يُظهر الزمن السردي تطورًا غير خطي، لكن هذا لا يتوافق دائمًا مع الزمن المسرحي الذي يتم تقديمه في سياق زمن معين، مما قد يتطلب استخدام تقنيات مثل التقطيع الزمني أو الاسترجاع لتسريع أو إبطاء الأحداث[٥٤] .

على سبيل المثال، قد يكون الزمن السردي في المسرحية يتنقل بين أزمنة مختلفة، بينما يتم عرض الأحداث في الزمن المسرحي في لحظة واحدة أو ضمن وحدة زمنية محددة. هذا التضارب بين الزمنين يمكن أن يؤدي إلى خلق توتر درامي، حيث تتداخل الأحداث والأزمان بطريقة تُعزز من تعقيد الفهم لدى الجمهور.

المحور الرابع: البنية السردية في مسرح عبد النبي الزيدي.

يعد مسرح عبد النبي الزيدي من أبرز التجارب المسرحية التي تتميز بتوظيف السرد بشكل مبتكر، حيث استطاع الكاتب أن يعبر من خلاله عن رؤى فلسفية وفكرية معقدة، مؤكداً على أهمية السرد كأداة لنقل المعنى والرؤية، متجاوزاً السرد التقليدي في المسرح. يتسم عمل الزيدي بتوظيف أساليب سردية تساهم في تفكيك الحكاية التقليدية، وتنقل الأحداث في فضاءات مفتوحة، مما يعكس تأثير السرد في بناء الشخصيات والأحداث على الخشبة. لا يستخدم علي عبد النبي الزيدي السرد في نصوصه المسرحية لمجرد تحريك الأحداث، بل يتخذه وسيلة للتأمل وطرح رؤى فلسفية تجاه الإنسان والوجود. فمثلاً في مسرحيته (الليالي السومرية)، يتداخل صوت الراوي مع أفكار الشخصيات، ليطرح تساؤلات حول الهوية، الموت، ومآلات الإنسان تحت سلطة القهر والعنف. وهنا يتحول السرد إلى أداة

فكرية تعبّر عن قلق وجودي يعيشه الإنسان المعاصر، وليس مجرد تسلسل زمني للأحداث، ويؤكد جيرار جينيت وآخرون أن "الفعل السردي يتجاوز كونه وسيلة تقنية، ليصبح تمثيلاً لفكر المؤلف ووجهة نظره حول العالم" (٥٥)

خصائص السرد في كتاباته المسرحية:

تتسم الكتابات المسرحية لعبد النبي الزيدي بتعدد مستويات السرد واستخدام تقنيات متقدمة تؤدي إلى تقديم سرد غير تقليدي، يتجاوز الحكاية المباشرة. فهو يستخدم تنقلات زمنية معقدة، وتداخل بين السرد والحوار، مما يؤدي إلى إنتاج نصوص مسرحية تتسم بالغموض والتعقيد، وتفتح المجال لتأويلات مختلفة. الزيدي يُحسن استخدام أسلوب السرد الغير خطي، حيث تتداخل الأحداث وتُعرض في فترات زمنية غير مترابطة، مما يساهم في تحفيز عقل المشاهد وتحفيز التفكير النقدي(٥٦).

يتّسم السرد في مسرحيات علي عبد النبي الزيدي بخصوصية فنية وجمالية تخرجه من النمط التقليدي، وتدفع به نحو فضاء تعبيري يعكس رؤيته الوجودية والسياسية. ويمكن تحديد أبرز خصائص السرد في نصوصه المسرحية فيما يلي:

١.التكثيف الدرامي للأحداث: لا يعتمد الزيدي على السرد الممتد أو التفصيلي، بل يميل إلى سرد مكثف، يحصر الأحداث في لحظات متوترة ومشحونة.

٢.الراوي الداخلي والمونولوج: الشخصيات كثيراً ما تتحول إلى رواة لذواتهم عبر المونولوج الداخلي أو خطاب الذات للذات.

٣.تفكيك التتابع الزمني: يستخدم تقنيات مثل الاسترجاع (فلاش باك) أو الاستباق، بحيث لا يسير الزمن بشكل خطي تقليدي.

٤.الرمزية السردية: الزيدي غالبًا ما يستخدم رموزًا بدل الكلام المباشر، مثل أن يعبّر عن التعب بحلم أو صورة رمزية.

٥.اللغة السردية الشعرية: الجمل السردية عنده فيها مجاز وتشبيه واستعارات، وكأنك تقرأ شعرًا داخل المسرحية.

في مسرحية (الليالي السومرية)، يُلاحظ كيف تتحول لحظات السرد إلى مشاهد داخلية، حيث تروي الشخصية تجربتها النفسية عبر مونولوج مشحون بلغة شعرية وصور رمزية، ما يُجسّد الخصائص السردية التي يعتمدها الزيدي(٥٧).

كيفية بناء الحكاية وانكسارها أو تفكيكها :

في أعمال الزيدي، نجد أن الحكاية لا تُقدّم بشكل مستمر أو ثابت، بل تتعرض للانكسار والتفكيك. يتلاعب الزيدي بالتركيب التقليدي للحكاية، مما يجعل النص المسرحي يتنقل بين الذاكرة والتجربة والواقع، فالماضي والحاضر يتداخلان، مما يعكس حالة من الارتباك

الزمني والتشويش على الجمهور. الحكاية هنا ليست ثابتة بل هي في حالة من التطور المستمر، وتُقدّم عبر أدوات سردية غير تقليدية مثل التقطيع الزمني، الاسترجاع، والتوازي الزمني، مما يفتح المجال أمام الجمهور للبحث عن الروابط بين الأحداث المبعثرة[٥٨].

السرد كأداة لتقديم موقف فكري أو رؤية فلسفية:

من أبرز سمات المسرح عند الزيدي هو استخدام السرد كأداة لتقديم موقف فكري أو رؤية فلسفية. لا يقتصر السرد في أعماله على نقل الأحداث، بل يهدف إلى تقديم أفكار ورؤى حول قضايا اجتماعية أو إنسانية، من خلال استحضار المواقف الفكرية التي تشكل ثقل النص. السرد هنا يُستخدم كوسيلة للتعبير عن تجارب فردية وجماعية، مما يجعله أداة فعالة لاستكشاف المواقف المعقدة والتفاعل مع القضايا الإنسانية[٥٩]

المبحث الثاني

الخطاب الدرامي في العرض المسرحي

١. مكونات الخطاب الدرامي في العرض المسرحي:

الخطاب الدرامي في العرض المسرحي يشمل مجموعة من المكونات التي تشكل معًا منظومة معقدة من التأثيرات التي تتناغم لإنتاج الدلالة الجمالية والفكرية. وهذه المكونات تساهم بشكل أساسي في تكوين المعنى الذي يقدمه العرض المسرحي لجمهوره.

•النص المسرحي (الخطاب اللغوي):

النص المسرحي هو اللب الأساسي الذي يعتمد عليه العرض المسرحي. فهو يشمل الحوارات، السرد، والمونولوجات التي تحمل الرسائل الجوهرية للعرض. في "فن الشعر" لأرسطو، يعتبر النص بمثابة العمود الفقري للدراما، حيث يتشكل من خلاله البناء الدرامي الذي يتضمن الصراع والتوتر وحل العقدة. في هذه السياق، يرى أرسطو أن الحبكة هي المحرك الأساسي للأحداث[٦٠] .

باتريس بافيس في "معجم المسرح" يرى أن النص المسرحي ليس مجرد كلمات محكية، بل هو بمثابة الخريطة الإرشادية التي توجه المخرجين والممثلين في خلق واقع فني. ويعد النص في المسرح الحديث أكثر من مجرد أدب مكتوب، فهو يصبح نقطة انطلاق تتيح للمبدعين الفرصة لإضافة أبعاد جديدة من خلال التفسير الفني[٦١] .

•الإخراج المسرحي (الخطاب البصري):

يعد الإخراج المسرحي من أكثر العناصر تأثيرًا في العرض المسرحي، فهو يحول النص المكتوب إلى عرض مرئي ومعاش. المخرج يشكل الرؤية البصرية للعرض عبر عدة جوانب منها:

-**الحركة المسرحية (البلوكينغ):** تنظيم الممثلين في الفضاء المسرحي وتوجيه حركاتهم بما يتناسب مع النص والأحداث.

ويعد الإخراج في هذا السياق أداة لإيصال المعنى بشكل أكثر تعبيرًا.

-**التنظيم الضوئي والصوتي:** الإضاءة والمؤثرات الصوتية تعد من الأدوات الأساسية التي تساهم في خلق الأجواء المطلوبة، كما تعمل على إظهار أو إخفاء تفاصيل معينة من العرض تتيح للجمهور الإحساس بالمواقف والمشاعر التي يعايشها الشخصيات.

-**الفضاء المسرحي:** الفضاء المسرحي ليس مجرد مكان للتمثيل، بل هو عنصر أساسي في العرض، حيث يتم استغلاله لتحويل النص إلى تجربة مادية. المخرج يحدد كيفية تفاعل الممثلين مع البيئة المحيطة بهم، مما يضيف أبعادًا إضافية للأحداث.

قسطنطين ستانيسلافسكي في "إعداد الممثل" يوضح أن الإخراج المسرحي ليس فقط عملية تحويل النص إلى صور وحركات، بل هو أيضًا فعل تفسير يشمل العمل العاطفي والفكري الذي يبذله المخرج ليجسد الشخصيات على خشبة المسرح[٦٢] .

•الأداء التمثيلي (الخطاب الجسدي):

يُعد الأداء التمثيلي أحد أعمق أشكال الخطاب الدرامي، حيث يعتمد على لغة الجسد والتعبيرات الوجهية لتوصيل المشاعر والأفكار. في "مسرح القسوة"، يعتبر أنطونين أرتو أن الجسد هو أداة أساسية للتعبير عن اللاوعي والمشاعر المعقدة التي قد تكون مستعصية على الكلمات. ولذا، فإن الجسد قد يحمل أكثر مما تحمله الكلمات في بعض العروض المسرحية، خاصة في المسارح التجريبية التي تسعى إلى إلغاء الحواجز بين العرض والمشاهد[٦٣] .

أيضًا، إيف مونتان في كتابه "المسرح وتفسير الذات" يعتبر أن الأداء الجسدي هو الطريقة المثلى لنقل أعمق المعاني، حيث يمكن للجسد وحده أن ينقل مشاعر غير مرئية أو أفكار غير مفهومة بالكلمات، لذلك يكون الأداء الجسدي عاملاً محوريًا في فهم العرض المسرحي[٦٤] .

•التقنيات المسرحية (الديكور، الأزياء، المؤثرات):

تعتبر هذه العناصر من العناصر غير اللغوية التي تساهم بشكل مباشر في الخطاب الدرامي، حيث تخلق تناغمًا بصريًا مع النص والأداء. فالديكور يمثل البيئة التي تُقَدم فيها الأحداث، كما أن الأزياء تضيف بُعدًا آخر من المعنى للشخصيات، وتعزز الفهم البصري للمشاهد.

جوردن كريج في "عن الفن المسرحي" يوضح أن الديكور لا يُعتبر مجرد خلفية جمالية، بل هو عنصر يعكس الروح الدرامية ويُسهم في تطوير سرد الأحداث. فإذا كان النص هو القصة، فإن الديكور هو المكان الذي تتكشف فيه تلك القصة،

مـما يخلـق معنـاه الخـاص[٦٥] .

٢. وظائف الخطاب الدرامي:

•التواصـل مـع الجمهور:الخطـاب الدرامـي في المـسرح يهـدف أولاً وأخـيرًا إلى خلـق اتصـال فنـي مـع الجمهـور. وهـذا الاتصـال ليـس مبـاشرًا دائمًـا، بـل قـد يعتمـد عـلى تقديـم طبقـات متعـددة مـن المعـاني التـي تجـذب انتبـاه المتلقـي. أمبرتـو إيكـو في "القـارئ في الحكايـة" يشـير إلى أن المعنـى ليـس ثابتًـا، بـل هـو في تطـور دائـم مـع تفاعـل الجمهـور مع العـرض. هـذه التجربة التفاعليـة تجعـل الجمهـور شريـكًا في خلـق المعنـى النهـائي[٦٦] .

•بنـاء المعنـى الرمزي:الخطـاب الدرامـي يتضمـن عـددًا مـن الرمـوز التـي تتجـاوز المعنـى الظاهـري للنـص. ففـي العديـد مـن المسرحيـات الرمزيـة أو الحداثيـة، يتـم اسـتخدام هـذه الرمـوز لتوصيـل رسـائل ذات أبعـاد اجتماعيـة أو فلسـفية تتعلـق بمشـاكل الإنسـان أو المجتمـع. جـيرزي غروتوفسـكي في "المـسرح الفقـير" يعتـبر أن المـسرح يجـب أن يفتـح البـاب لتفسـيرات متعـددة ويـترك المجـال للجمهـور لفهـم العمـل بشـكل شـخصي[٦٧] .

•خلـق التجربـة الجماليـة:المـسرح هـو شـكل فنـي يجمـع بـين البـصر والسـمع والحركـة لخلـق تجربـة جماليـة متكاملـة. يُسـتخدم الخطـاب الدرامـي لدمـج هذه العناصر بشـكل منسـجم، مما يـؤدي إلى تجربة حسـية وفكرية عميقـة. إن هـذه العنـاصر تتحـول مـن مجـرد أدوات مسـاعدة إلى عنـاصر أساسـية تُحـرك الحـواس وتُثـير المشـاعر لـدى الجمهـور[٦٨].

٣. تأثـير الخطـاب الدرامـي في تلقـي العـرض المسرحي:

تلقـي العـرض المسرحـي يعتمـد بشـكل كبـير عـلى كيفيـة تفاعـل المتلقـي مـع الخطـاب الدرامـي. قـد يتبايـن فهـم العـرض بنـاءً عـلى خلفيـة كل متلقـي الثقافيـة، التعليميـة، والوجدانيـة. في "المـسرح الفقـير"، جـيرزي غروتوفسـكي يؤكـد عـلى أن جوهـر المـسرح يكمـن في التفاعـل الحـي بـين الممثـل والجمهـور، حيـث يعتـبر كل عـرض بمثابـة حـدث فريـد تتشـكل فيـه المعـاني عـبر التواصـل بـين المبدعـين والمتفرجـين[٦٩] . إيكـو في "القـارئ في الحكايـة" يتنـاول أيضًـا تأثـير الخلفيـة الثقافيـة عـلى تفسـير النـص، موضحًـا أن كل متلقـي يضيـف إلى النـص طبقـات مـن التفسـير الشـخصي بنـاءً عـلى تجاربـه السـابقة ومعرفتـه. هـذا يعنـي أن أي عـرض مسرحـي يمكـن أن يُفهـم بطـرق متعـددة، حسـب تفاعـل الجمهـور مـع الخطـاب الدرامـي[٧٠].

٤. العلاقة بين الخطاب الدرامي والمجتمع:

الخطـاب الدرامـي ليـس مجـرد وسـيلة للتعبـير عـن أفـكار وأحاسـيس فرديـة فحسـب، بـل هـو أيضًـا أداة قويـة للتواصـل مـع القضايـا الاجتماعيـة والسياسـية. مـن خـلال العـروض المسرحيـة، يمكـن للمؤلفـين والمخرجـين تسـليط الضـوء عـلى المشـاكل التـي يواجههـا المجتمـع، مثـل القضايـا

الاقتصادية، السياسية، والإنسانية، مما يجعل العرض المسرحي منصة للمراجعة والنقد الاجتماعي.

على سبيل المثال، في مسرحيات إدوارد بوند، مثل "المذبحة"، استخدم الخطاب الدرامي ليعرض تأثيرات الحروب والصراعات على الأفراد، إضافة إلى محاولات المجتمع التعامل مع العنف والتدمير. عبر الحوار والتمثيل، أظهر بوند كيف أن الشخصيات تتأثر بهذه الحروب بطرق نفسية وجسدية، ما يثير تفكير الجمهور حول مسؤولية المجتمعات في حل هذه القضايا. بوند في "المذبحة" يرى أن الفن لا ينبغي أن يكون مجرد انعكاس للواقع، بل أداة لتحدي الواقع وتحفيز الفكر النقدي تجاهه[٧١] .

إن مثل هذه الأعمال تشير إلى أن الخطاب الدرامي في المسرح لا يعمل فقط على تفصيل الأحداث والقصص، بل يتعمق في إعادة تشكيل الفهم الاجتماعي والسياسي للمشاهد.

٥. تأثير المدارس المسرحية المختلفة على الخطاب الدرامي:

مع تطور المسرح، ظهرت مدارس مختلفة كانت لها تأثيرات ضخمة على الخطاب الدرامي. إن فهم هذه المدارس ضروري لدراسة تطور النصوص والعروض المسرحية بشكل عام.

•المسرح الوجودي: في هذا النوع من المسرح، الذي ازدهر في النصف الأول من القرن العشرين، يتم تقديم أسئلة فلسفية حول الحياة والموت والوجود. الكاتب المسرحي صموئيل بيكيت في مسرحيته الشهيرة "في انتظار غودو" قدّم خطابات درامية تعكس الإحساس بالانتظار العميق والعبثية الوجودية. بيكيت لم يستخدم فقط الكلمات بل استخدم كل عنصر من عناصر العرض المسرحي لخلق إحساس بالقلق والتوتر، مما جعل الخطاب الدرامي في هذه المسرحية معتمدًا بشكل كبير على الغموض وإثارة تساؤلات الجمهور عن معنى الحياة والوجود[٧٢].

•المسرح الملحمي: قدم برتراند بريخت هذا النوع من المسرح في إطار تعليمي نقدي، حيث كان هدفه أن يجعل الجمهور يفكر بوعي في القضايا الاجتماعية. في المسرح الملحمي، يتم تقديم الأحداث من منظور نقدي، ما يتيح للمشاهد أن يبقى في حالة من الوعي والتمعن في ما يحدث بدلاً من الانغماس العاطفي الكامل. استخدم بريخت تقنيات مثل الفاصل الزمني والكشف عن أدوات الإنتاج المسرحي ليتفاعل الجمهور مع النص بشكل فكري[٧٣].

•المسرح التجريبي: من أبرز سماته كسر الجدار الرابع بين الجمهور والممثلين. في المسرح التجريبي، لا يكون العرض مجرد حكاية تُروى، بل يصبح فعلًا تفاعليًا بين الممثل والجمهور. هنري ميلر في مسرحيته "الحمام" على سبيل المثال، استخدم أسلوبًا

مبتكرًا حيث كان الجمهور يشارك في أجزاء من المشهد، مما أثار التساؤلات حول مفهوم الحدود بين الواقع والعرض[٧٤].

٦. التفاعل بين الممثل والجمهور وتأثيره على الخطاب الدرامي:

في كثير من الأحيان، يكون الخطاب الدرامي في المسرح عملية تفاعلية بين الممثل والجمهور. على عكس بعض أشكال الفن الأخرى التي تقتصر على تلقي المحتوى، يتطلب المسرح تفاعلًا حيًا. في العديد من العروض، خصوصًا في المسرح التفاعلي، يتغير النص بحسب استجابة الجمهور.

تعتبر العروض التي تعتمد على التحفيز التفاعلي مثل تلك التي يقوم بها مسرح الحافة من الأمثلة الممتازة على استخدام التفاعل مع الجمهور. في هذا النوع من العروض، يمكن للجمهور أن يغير مجرى الأحداث، وتصبح المسرحية أكثر ارتباطًا بالجمهور الذي يشعر أنه جزء من التجربة[٧٥] .

يعتقد جيرزي غروتوفسكي في مفهوم "المسرح الفقير"، حيث أن المسرح لا يعتمد على العناصر التقنية مثل الديكور والإضاءة، بل على العلاقة الحية بين الممثلين والجمهور. هنا، يصبح الخطاب الدرامي حوارًا مباشرًا مع المتلقي، يهدف إلى إثارة التأمل والنقد الاجتماعي، بعيدًا عن التأثيرات البصرية المبالغ فيها[٧٦].

٧. تقنيات جديدة في الخطاب الدرامي المعاصر:

في العصر الحالي، لم يعد المسرح مقتصرًا على الأشكال التقليدية. تقنيات جديدة مثل الوسائط المتعددة (Multimedia) أصبحت تلعب دورًا متزايدًا في خلق خطابات درامية معاصرة. هذه التقنيات، التي تشمل الفيديوهات، الرسوم المتحركة، والموسيقى الرقمية، تقدم إضافة غير مسبوقة لعناصر العرض المسرحي التقليدية.

- **المسرح الرقمي:** في هذا النوع من المسرح، لا يقتصر العرض على الأداء البشري فقط، بل يتم دمج تقنيات الفيديو والأنيميشن لخلق بيئة غير تقليدية. كما في عروض مسرح ليزر، حيث يتم استخدام الضوء والظلال بطريقة تفاعلية لتقديم حكايات تتداخل مع الواقع الرقمي[٧٧].
- **الديجيتال أرت:** يعتمد على استخدام أجهزة الكمبيوتر لإنشاء صور بصرية ترافق النصوص المسرحية. هذه الفكرة أصبح لها حضور كبير في العروض المسرحية الحديثة، مثل تلك التي يقدمها مسرح نو الذي دمج الوسائط المتعددة مع الأداء الحي ليخلق تجربة درامية تفاعلية وجديدة[٧٨].

٨. تأثير العوامل الثقافية والتاريخية على الخطاب الدرامي:

الخطاب الدرامي في المسرح ليس محض انعكاس فني مجرد، بل هو في صميمه نتاج ثقافي وتاريخي يتأثر بالأحداث

الاجتماعية والسياسية التي يعيشها المجتمع في وقت العرض. يمكن للظروف الثقافية والسياسية أن تحدد طبيعة الموضوعات التي يتم معالجتها، بالإضافة إلى الأساليب المسرحية المتبعة[٧٩].

•تأثير البيئة الثقافية على النص المسرحي:

الثقافة المحلية والدولية لها تأثير كبير على نوعية النصوص المسرحية والمحتوى الذي يتم معالجته. في المسرح الغربي، على سبيل المثال، يمكن أن نتتبع تطور الخطاب الدرامي بدءًا من المسرح اليوناني القديم وصولاً إلى المسرح المعاصر. في العصور القديمة، كانت المواضيع تتعلق بالصراع الإنساني مع الآلهة، بينما في العصور الحديثة أصبحت المسرحيات تميل إلى تناول قضايا مثل الوجودية والعزلة الإنسانية، وهو ما يمكن ملاحظته في أعمال صموئيل بيكيت وإدوارد ألبي.

من جهة أخرى، في ثقافات أخرى مثل الثقافة العربية، كان الخطاب الدرامي في المسرح يعتمد في الغالب على الرمزية والتقاليد الشعبية. على سبيل المثال، في المسرح المصري الحديث، كانت الأعمال المسرحية مثل "مدرسة المشاغبين" و "العيال كبرت" تستخدم الفكاهة والدراما الاجتماعية للتفاعل مع قضايا اجتماعية وسياسية معاصرة، مثل العلاقات الأسرية والتحولات الثقافية التي حدثت في المجتمع المصري في السبعينات والثمانينات[٨٠].

•المسرح كأداة احتجاج سياسي واجتماعي:

المسرح لم يكن يومًا مساحة صامتة، ولا مجرد عرض مؤقت ينساه الجمهور بعد أن تُطفأ الأنوار. على العكس، كان وما زال صوتًا حيًّا للناس، خاصة حين تختنق الكلمات في الشوارع وتُقمع الحريات. في لحظات كثيرة من التاريخ، صار المسرح ملاذًا لمن لا صوت لهم، ومتنفسًا للغضب المكبوت، وساحة مواجهة ناعمة بين الشعوب والسلطات، في أوروبا، استخدم كتّاب مثل برتولد بريخت المسرح لطرح أسئلة مؤلمة عن الظلم والحرب والطبقية، رافضين أن يبقى الجمهور متفرجًا سلبيًا، بل جعلوه جزءًا من اللعبة المسرحية، شاهدًا ومشاركًا. وفي أمريكا اللاتينية، حين خنقت الأنظمة الديكتاتورية حرية التعبير، ظهرت مسرحيات تُعرض في الشوارع والأحياء الفقيرة، لا لتسلي الناس، بل لتُعلّمهم كيف يواجهون القمع، كما فعل أوغستو بوال حين جعل من المتفرجين ممثلين في "مسرح المقهورين"، مؤمنًا بأن الفن يمكن أن يوقظ الوعي ويصنع التغيير، المسرح هنا لم يكن ترفًا، بل ضرورة. وسيلة لقول الحقيقة حين يصبح قولها جريمة. طريقة للبوح والاحتجاج، حين يغيب الأمان، ويصبح الكلام وحده مخاطرة[٨١].

•الخطاب الدرامي والمجتمع المعاصر:

في عالمنا المعاصر، أصبح الخطاب الدرامي أداة قوية لاختبار المفاهيم الثقافية

والتاريخية الجديدة. الممثلين والمخرجين الآن ليسوا مجرد وسطاء للقصص، بل أصبحوا مساهمين نشطين في النقاشات المجتمعية التي تشمل الهويات الاجتماعية والعرقية، والتمييز الطبقي، وحقوق الإنسان.

على سبيل المثال، في المسرح المعاصر، نجد أن هناك تزايدًا في معالجة القضايا المتعلقة بالجنسانية والهويات المزدوجة، مثل تلك التي تناولها توني كوشنر في مسرحيته الشهيرة "الملائكة في أمريكا"، التي تبحث في تأثير الإيدز على المثليين في الثمانينات وتتناول قضايا مثل العنصرية والطبقية في الولايات المتحدة.

تأثير التقنيات الحديثة في معالجة القضايا الثقافية:

ظهرت تقنيات حديثة في الآونة الأخيرة تؤثر على الخطاب الدرامي، مثل استخدام وسائل التواصل الاجتماعي، والواقع المعزز (AR)، والواقع الافتراضي (VR) في العروض المسرحية. هذه التقنيات سمحت للمسرحيين بالتفاعل مع الجمهور بطريقة لم تكن ممكنة من قبل، مما سمح لهم بتقديم قضايا ثقافية معاصرة من خلال أساليب عرض غير تقليدية.

إحدى التجارب الحديثة التي تميزت بهذا التوجه هي مسرحية "المستقبل المفقود"، التي تم إنتاجها باستخدام تقنيات الواقع الافتراضي بحيث يختبر الجمهور الأحداث من خلال بيئة ثلاثية الأبعاد، مما يعمق التفاعل مع القضايا التي تناقشها المسرحية، مثل تأثير التكنولوجيات الحديثة على الهوية الثقافية[٨٢].

إضافةً إلى الدور الجمالي والتعبيري للخطاب الدرامي، من المهم أن نلاحظ تأثيراته العميقة في الثقافة والمجتمع. لا يقتصر المسرح على تقديم مواقف إنسانية، بل يصبح مرآة تعكس الأوضاع الاجتماعية والسياسية في لحظة معينة من الزمن. من خلال تحليل الخطاب الدرامي في مختلف سياقاته الثقافية والاجتماعية، يمكننا فهم كيفية تأثيره في تشكيل مفاهيم جديدة وحل القضايا المجتمعية المعقدة.

٩. العلاقة بين الخطاب الدرامي والأنماط الثقافية عبر الزمن:

من المهم أيضًا أن نركز على كيفية تطور الخطاب الدرامي عبر الزمن في سياق التغيرات الثقافية والتاريخية المختلفة. هذه العلاقة بين الخطاب الدرامي والمجتمع تظهر بوضوح في المسرحيات التي تتعامل مع قضايا اجتماعية وسياسية وفقًا للمرحلة التاريخية التي تُعرض فيها.

- **تطور الخطاب الدرامي في العصور القديمة والوسطى:**

في العصور القديمة، كان الخطاب الدرامي جزءًا من طقوس دينية وكان يتم تقديمه في معظم الأحيان في سياقات اجتماعية ودينية. كما هو الحال في المسرح الإغريقي القديم حيث كانت العروض المسرحية مكرسة للآلهة وتناقش قضايا

المجتمع عبر أساطير كانت تمثل أعمق القيم الثقافية في تلك الفترة. تتجسد هذه المفاهيم في أعمال سوفوكليس ويوربيديس، اللذين استخدما الخطاب الدرامي لطرح أسئلة حول مصير الإنسان والعلاقة مع الآلهة[٨٣] .

أما في العصور الوسطى، فقد كان المسرح أداة رئيسية لنقل القصص الدينية والتعليمية، وكان يُستخدم في الأديرة والكنائس لتمثيل قصة الخلاص والشر، مستخدمًا الرمزية الدينية كجزء من الخطاب الدرامي. في هذه الفترة، كان الخطاب الدرامي يقتصر على المواضيع الدينية والنصوص المعترف بها من قبل الكنيسة، ويمثل الوعظ والتوجيه الأخلاقي للمجتمع[٨٤] .

● **الخطاب الدرامي في العصر الحديث: تحول إلى النقد الاجتماعي والسياسي:**

مع بداية العصر الحديث وظهور الأنماط الفكرية مثل الحداثة والوجودية في القرنين التاسع عشر والعشرين، بدأ الخطاب الدرامي في التحول ليكون أداة نقد اجتماعي وسياسي. في مسرحيات هنري إيغلتون وإدوارد ألبي، أصبح المسرح يعكس التوترات النفسية والاجتماعية للأفراد في عالم مضطرب، حيث بدأ الفن المسرحي يبتعد عن الموضوعات الدينية والتاريخية ليغطي قضايا مثل الاغتراب الاجتماعي، الحروب، الحقوق المدنية، القضايا النسائية، وغيرها من الموضوعات التي تشغل المجتمعات المعاصرة[٨٥].

● **المسرح المعاصر وتعدد الخطابات الثقافية:**

في عصرنا الحالي، نعيش في عالم تتعدد فيه الثقافات واللغات، وهو ما ينعكس على الخطاب الدرامي الذي أصبح أكثر تنوعًا ومرونة. المسرح المعاصر يشتمل على العديد من الأنماط الثقافية المختلفة، إذ يتجاوز المعايير الغربية التقليدية ويشمل قضايا مثل الهويات المزدوجة، التمثيل الجندري، التعدد الثقافي، والتمييز العنصري[٨٦].

مسرحيات مثل "الملائكة في أمريكا" و "التنوع الاجتماعي والسياسي" تقدم قراءة معاصرة للواقع الاجتماعي وتطرح أسئلة حول التقدم البشري من خلال تنوع الثقافات والفئات الاجتماعية[٨٧].

● **المسرح وتفاعله مع الثورات الثقافية والتقنية:**

المسرح لم يظل محصورًا في النصوص والأداء المسرحي التقليدي، بل أصبح جزءًا من الحوار العالمي مع التكنولوجيات الجديدة. مع ثورة الإنترنت وتقنيات المعلومات، بدأ المسرح يدخل في نطاق المسرح الرقمي والمسرح التفاعلي، الذي يتم فيه إشراك الجمهور بشكل أكبر في تشكيل وتوجيه الأحداث. يمكن للمشاهدين الآن المشاركة في أحداث المسرحية عبر منصات الإنترنت أو عبر تطبيقات الواقع الافتراضي، حيث يمكنهم اختيار مسارات مختلفة

تتأثر بما يراه المشاهد من خلال تفاعلهم مع العرض[٨٨].

● **تأثير الترجمة والعولمة على الخطاب الدرامي:**

منذ بداية القرن العشرين، بدأ المسرح يعبر الحدود الجغرافية والثقافية عبر عملية الترجمة، مما ساعد على توسيع الأفق الثقافي للمسرحيين والجمهور على حد سواء. ومن هنا نجد أن الترجمة لعبت دورًا كبيرًا في تطور الخطاب الدرامي، حيث أن بعض المسرحيات التي كانت مرتبطة بالثقافة المحلية أصبح لها تأثير عالمي بعد أن تم ترجمتها[٨٩].

على سبيل المثال، "هاملت" لـ شكسبير، التي تعتبر واحدة من أعظم الأعمال الدرامية في العالم، تم ترجمتها إلى العديد من اللغات وأصبحت مرجعًا ثقافيًا في المسرح العالمي. كما أن حركة العولمة والتأثيرات الثقافية المتبادلة بين الشرق والغرب قد أثرت أيضًا على أنماط العرض المسرحي وأساليب الخطاب الدرامي[٩٠].

في هذا السياق، يمكن القول إن العولمة قد أضافت بعدًا جديدًا للخطاب الدرامي، حيث أصبح المسرح عالمياً يتمتع بحوار بين الثقافات المختلفة، مما سمح بظهور مسرحيات تتمحور حول قضايا عالمية مثل البيئة، العدالة الاجتماعية، وحقوق الإنسان[٩١].

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري:

١.يشكل السرد علاقة تكاملية مع العرض كونه يتفاعل مع عناصره الاخرى، الاضاءة ، الموسيقى، الديكور.

٢.يكمن دور السرد في تقديم الحكاية وتسلسل الأحداث بطريقة واضحة.

٣.يسهم في تعدد الاصوات والرؤى داخل العرض المسرحي لما يحمله من اشارات فلسفية جمالية.

٤.يساعد السرد في اظهار شخصية الراوي داخل العرض المسرحي اذ يكون الراوي قادرا على ايضاح الانفعالات الداخلية للشخصيات المسرحية التي لايمكن للمشاهدين ان يلاحظوها على خشبة المسرح.

٥.يجسد السرد علاقه معقدة بين زمن الخطاب الدرامي وزمن العرض المسرحي حيث تتداخل الأحداث والأزمان بطريقة تُعزز من تعقيد الفهم لدى الجمهور.

٦.يستخدم السرد كأداة لتقديم موقف فكري أو رؤية فلسفية من خلال توليد الافكار التي تعطي ثقلا للخطاب الدرامي عبر السرد المباشر.

٧.يؤكد باتريس بافيس ان الخطاب الدرامي خريطة ارشادية توجه المخرجين والممثلين في خلق واقع فني.

٨.يؤكد امبرتو ايكو ان المتلقي يضيف تفسيره الخاص للخطاب الدرامي وفق رؤيتهِ الثقافية.

٩.يشكل السرد نقطة انطلاق لمخرج

العرض المسرحي عبر بوابتهِ الدرامية في تشكيل الفضاء البصري.

١٠.ينتقل السرد في المسرح الحديث من المحكي الى التقني ليشكل خطاب درامي تقني ومن انواعه المسرح الرقمي.

١١.تعدد الترجمات ودخول العولمة اثرت في انتشار الخطاب الدرامي، حيث وسعت افاق المسرح ليعالج قضايا كونية مثل البيئة وحقوق الإنسان.

١٢.تعد الفلسفة الوجودية منطلق لكتابات علي عبد النبي الزيدي عبر صراعات قائمه بين بين الأمل واليأس و بين الحرية والوجود.

١٣.للمناهج النقدية اثر في بناء العالم الخاص للكاتب علي عبد النبي الزيدي عبر خطابه الدرامي.

١٤.تسهم المرجعيات الفكرية في تحقيق اساليب السرد ومنطلقاتها عبر بوصلة الكاتب علي عبد النبي الزيدي وخلفيتهِ الثقافية .

الفصل الثالث

اجراءات البحث

مجتمع البحث:

احتوى مجتمع البحث على (١٠) عروض مسرحية التي قدمت في عدة محافظات عراقية وللفترة الزمنية (٢٠٢٢-٢٠١٤)

اسم المسرحية	اسم المؤلف	اسم المخرج	سنة الإنتاج
مسرحية واقع خرافي	علي عبد النبي الزيدي	جواد الساعدي	٢٠١٤
مسرحية تحوير	علي عبد النبي الزيدي	علي صبيح	٢٠١٤
مسرحية افتراض ما حدث فعلا	علي عبد النبي الزيدي	لطفي بن سبع	٢٠١٤
مسرحية ابن الخايبة	علي عبد النبي الزيدي	أحمد موسى	٢٠١٤
مسرحية إطفاء ثيوس	علي عبد النبي الزيدي	جواد الساعدي	٢٠١٥
مسرحية مطر صيف	علي عبد النبي الزيدي	كاظم نصار	٢٠١٥
مسرحية يارب	علي عبد النبي الزيدي	مصطفى الركابي	٢٠١٦
مسرحية ثامن أيام الأسبوع	علي عبد النبي الزيدي	محمد الجراح	٢٠١٦
مسرحية فلك اسود	علي عبد النبي الزيدي	رياض شهيد	٢٠٢٠
مسرحية الميت مات	علي عبد النبي الزيدي	علي عبد النبي الزيدي	٢٠٢٢

عينة البحث:

اختار الباحث عينة (الميت مات) انموذجاً.

اسم المسرحية	اسم المؤلف	اسم المخرج	سنة الإنتاج
مسرحية الميت مات	علي عبد النبي الزيدي	علي عبد النبي الزيدي	2022

وتم اختيارها وفق للمسوغات التالية:

١.تمثل مجتمع البحث خير تمثيل.

٢.فيها تظهر سلطة السرد بشكل واضح وجلي.

٣.امكانية اللقاء بالمخرج والممثلين والمؤلف والكادر الفني للعروض.

٤.نسبةً لمشاهدة بعض العينات والتي تناسب موضوع البحث.

منهج البحث:

اعتمد الباحث على المنهج الوصفي (التحليلي) في تحليل العينة.

أداة البحث:

اعتمد الباحث على ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات في تحليل العينة.

تحليل العينة

مسرحية (الميت مات)

تكمن الاحداث حول شخصيات تعيش في مكان مغلق يرمز إلى عالم الموتى أو مكان ما بعد الموت، حيث يجدون أنفسهم في مواجهة حقيقة موتهم. لكن المفارقة أن أحدهم، والذي يُفترض أنه "الميت"، لا يريد أن يعترف بأنه مات، ويحاول بكل وسيلة أن يقنع الآخرين أنه لا يزال حيًّا، أو أنه لم يمت بعد.

يبدأ العرض المسرحي ، بانسياب موسيقى ترقب توحي بانتظار وقوع احداث معينة ، ثم تفصح الإضاءة عن المشهد ، الذي يتناغم وصفيا مع ما جاء في خطاب النص المسرحي ، بوجود شخصيتين تجلسان على مصطبتين بينهما مسافةتقترب من متر أو مترين ، ويبدو منظرهما على انهما جلسا لمدة زمنية طويلة .

وهنا يتم التحول البنائي الجديد على محتوى الخطاب النصي من خلال الرؤية الاخراجية.

اذ عمدالدراماتورج ، الى إضافة شخصية جديدة غير موجودة في النص ، وهي شخصية رجل يحمل جهازا لنفخ الاتربة المتراكمة في المكان ، وعن ثياب الشخصيتين ، ثم يغادر المكان.

يبدو جليا أن المؤلف قد افترض منطلقا فنيا ، وهو المقاربة بين فكرتين متداولتين ، لكل منهما ميدانها وعمقها الفكري والدلالي .

إن فكرة انتظار غودو، قد طرحت في مسرحية بنفس الاسم للكاتب (صموئيل بيكيت) وتتحدث عن شخصيتين ينتظران (غودو) الذي لا يأتي ، ويستمران في الانتظار . وقد تناولت التحليلات والدراسات تلك الفكرة ، وان تلك الدراسات لم تتفق على تفسير ، أو تأويل محدد . ولكن يمكن تأويلها بصورة تقريبية بانه المخلص الذي يمكن ان ينتظره الانسان ، أي إنسان.

في المقابل طرح المؤلف ، فكرة دينيةتمثل نسقا إيمانيًا ، يتعلق بانتظار المخلص أيضا ، ولكن المؤلف وبحنكة فنية اطلق عليه (مولاي) بما تأخذه هذه الكلمة من مدلولات متعددة تتسع لمديات تأويلية متنوعةربما تتقاطع أحيانًا.

ولكن المنطلق التداولي في تحليل

الخطاب يقود الى تتبع البنى اللغوية والمعجميةوالسيميائية ، التي تذهب باتجاه تحول ذلك الخطاب الى وسيلة اتصال ، ذات غايات تأثيرية في المتلقي . لذلك يمكن قراءة المدلول الإحالي لتلك الكلمة كونها تمثل المنقذ الذي تنتظره ، الفئة المستهدفة بالخطاب النصي ، وما يتعلق بذلك من مرجعيات ثقافية ، واعتقادية ، قد تتفق أو لا تتفق في ماهية ومغزى ذلك الانتظار ، او حتى شخصية ذلك (المنتظر) الذي قد تومئ اليه كلمة (مولاي) . ولكن المؤلف وبمغايرة فنية ، يضع حدا لتلك التأويلات ، عندما تقرر الشخصيتان المنتظرتان الموت

هو ١ : والآن ؟

هو٢ : نغادر لنا اليه ..

هو١ : لنا اليه ؟ .... نموت ؟

هو٢ : (مؤكدا) نموت ..

هو١ : ونترك البشرية تنتظر ..... موتى !

هو٢ : أن تنتظر ميتا لألف سنة واكثر يعني ان العدالة ..

هو١ : (يقاطعه ، يتوجع قلبه)وماذا نفعل بعدالة يا مولاي وهي تأتي في لحظة متأخرة من اعمارنا ؟

ان تحليل بنية الخطاب النصي ، في الحوار أعلاهتسهم الى حد كبير في انفتاح ذلك الخطاب ، وانزياحه من مجرد كونه قالب نصي ذو مرموزات لفظية ، الى نص مفتوح لإمكانية التفسير والتأويل .

وبذلك تتكون العلاقة بين الخطاب النصي والقارئ ، علاقةتفاعلية إيجابيةاذ يبحر القارئ في مرافئ النص ، ويستنطق حيثياته الظاهرة والمضمرة ، على وفق سياقات متعددة، التي تغطي المعنى الإجمالي لفكرة المؤلف ، أو الراوي العليم .

ما جاء به عرض (ميت مات) قلب الموازين ، واطاح بفكرة (ضع كل شي على خشبة المسرح ، تضمن كل شي) ما رأيناه أو سمعناه - على نحو أدق- اختزال وتكثيف بليغ ، وكأنه جملة شعرية , ,عميقة الدلالة والاثر ، وان الايقاع يكاد يكون علامة أو دليل المشتغلين في الحقلما ظهر من عرض (ميت مات) زمان أحادي على مكان أحادي ، زمان الالفاظ على مكان الحدث/ مساطب المتحف ! خطان احاديان ينجذبان مرة ويبتعدان مرة أخرى ،مكونة فعلا ايقاعيا افقيا، لم يشفع للعرض التطور العمودي الذي يمثل جوهر الايقاع المسرحي ، بل أتقن العرض الايقاع الأفقي - مغامرة غير مضمونة النتائج - جعلت المتلقي ينجذب للكلام وينسى الصورة ، نتج عنه اهتمام بالأداء وتجاوز أو نسيان الاخراج ، ولهذا قال المؤلف أنه دراماتورج وليس مخرجا ، لأنه يلاحق المعنى في المرسلة الصوتية ، وشرط وصولها إلىالصواب ، تأكيد الكلام ، اهتمام باللفظ ومعناه ، جعلت من الممثلين -،طاقة صوتية تقترب من الإذاعة أكثر من المسرح ! الذي ينتمي للمسرح فعلا وأداء.

وأن السرد في مسرحية "الميت مات" سلطة مضادة للتقليد، تميل إلى الهدم والتشظي واللعب والعبث، وتفتح المجال أمام المتلقي ليشارك في بناء النص وتأويله، مما يجعلها سلطة سردية متحولة ومرنة وغير مركزية.

الفصل الرابع

النتائج ومناقشتها:

١.يدعو الخطاب النصي لدى علي عبد النبي الزيدي الى انفتاح ذو حد كبير لانزياحه من مجرد كونه قالب نصي ذو مرموزات لفظيةالى نص مفتوح لإمكانية التفسير والتأويل وهذا ما اشار له في نموذج مسرحية الميت مات حين تعددت تفسيرات الانتظار.

٢.تتأسس العلاقة بين الخطاب النصي والقارئ على أساس تفاعل إيجابي، حيث ينخرط القارئ في تحليل النص واستنطاق دلالاته الظاهرة والمضمرة، من خلال سياقات متعددة تتيح له مقاربة المعنى الكلي للفكرة التي يطرحها المؤلف أو الراوي العليم وهذا ما وجدناه في مسرحية الميت مات.

٣.يؤسس الكاتب علي عبد النبي الزيدي في خطابة الدرامي الى تقدم الالفاظ على حساب الحدث وهذا ماتحقق في مسرحية الميت مات اذ جعل المتلقي ينجذب للكلام وينسى الصورة بالطبع،

الاستنتاجات:

١- يعتمد مخرجي نصوص الكاتب علي عبد النبي الزيدي على المبالغة في استخدام القطع الديكورية والموسيقية لسد الثغرات الاخراجية التي يهمين عليها السرد في طبيعته

٢- التكرار في الاسلوب الخطابي لاغلب نصوص الكاتب علي عبد النبي الزيدي يحدد خيال المخرج في الابتكار والابداع

٣- يفرض الكاتب علي الزيدي في نصوصه اثار مرجعياته الفكرية في متن نصوصه المسرحية وبهيمنه سردية

٤- لا يشترط لنصوص علي عبد النبي الزيدي ان تكون مسرحا ارسطيا او ملحميا بل تسمح نصوصه بالاشتغال في اغلب المذاهب والمدارس المسرحية

٥- ان المهاره في صياغة النص المسرحي لدى الكاتب علي عبد النبي تؤثر في كسب عاطفة وتفاعل القارئ والمتلقي

٦-يشير السرد في نصوص علي عبد النبي الزيدي الى التعدديه في القراءة وولادة افكار جديدة لكتابة نص مسرحي اخر يكون تناصا او هجينا

٧- اعطت نصوص علي عبد النبي الزيدي دور للمؤلف في خلق البيئة الدرامية داخل العرض المسرحي وانتاجاتهِ الجمالية

٨-يؤكد الكاتب علي عبد النبي الزيدي من خلال السلطة السردية على العودة الى النص مشيرا الى ان التطور الرقمي ليس كل شيئ داخل الخطاب البصري.

٩- يتناول الخطاب الدرامي لدى الكاتب علي عبد النبي الزيدي تنوع الانقلابات المعاصره التي تتعلق بالبيئة السياسية والاجتماعية والاقتصادية.

الهوامش:

١- ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم. لسان العرب، ج٧. ط١، دار صادر، بيروت، ١٩٩٠، ص. ٣٩٩.

٢- ابن فارس، أحمد بن فارس بن زكريا. معجم مقاييس اللغة، ج٣. ط١، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٩، ص٩٥.

٣- مجمع اللغة العربية بالقاهرة ، المعجم الوسيط، الجزء ١، القاهرة: دار الدعوة، الطبعة الرابعة، ٢٠٠٤، ص٤٦٣.

٤- مجموعة من اللغويين والخبراء، معجم المعاني الشامل، ط١، دار المعاني للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠٢٠، www.almaany.com، تاريخ الوصول: ٤ أبريل ٢٠٢٥.

٥- طلبه، إبراهيم، مفهوم السلطة في فلسفة ميشيل فوكو، مجلة البحوث - كلية الآداب، القاهرة، العدد ١٠٦، ١٩٩٠، ص١١٢١.

٦- زواوي، نوال، المداخل النظرية لتحليل مفهوم السلطة، المجلة الجزائرية للأمن الإنساني، ع٣، ٢٠٢١، ص٦٥.

٧- ابن منظور، لسان العرب، مادة (س، ر، د)، ج٣، مصدر سابق ص ٢١٠.

٨- ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، مادة (س، ر، د)، ج ٣، مصدر سابق، ص ١٢٠.

٩- مجمع اللغة العربية بالقاهرة، المعجم الوسيط، مادة (س ر د)، مصدر سابق، ص ٤٠٠.

١٠- لعنزي، عنود عبد الجبار كريدي، السرد في الأدب العربي الحديث (دراسة تحليلية نقدية)، المجلة الدولية لنشر البحوث والدراسات، العراق، المجلد ٥، العدد ٦٠، ٢٠٢٤، ص٧.

١١- مرتاض، عبد الملك، تحليل الخطاب السردي، ط١، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩٥،

ص٢١١.

١٢- مفاهيم أدبية: السرد القصصي والروائي، شبكة النبأ المعلوماتية، ٠٢١.

١٣-ابن منظور، لسان العرب ، مصدر سابق، ص١٢٥.

١٤- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مصدر سابق، ص٣٢٥.

١٥- عمر، أحمد مختار، معجم اللغة العربية المعاصرة، مصدر سابق، ص٢١١.

١٦- مجموعة من اللغويين والخبراء، معجم المعاني الشامل، مصدر سابق، ص ٥٥.

١٧- بدوي، عبد الرحمن، موسوعة الفلسفة المؤسسة العربية للدراسات، بيروت- لبنان، ١٩٩٨، ص٧٥.

١٨- فوكو، ميشيل، السلطة والمعرفة، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، ط٢، دار النشر المغربية، بيروت، لبنان، ٢٠٠٥، ص. ٨٩.

١٩- دايك، فان، الخطاب والمجتمع، ترجمة: سعيد حسن بحيري، ط١، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ٢٠١٠ ص ١٠٢

٢٠- بنيني، زهرة. جمالية الخطاب الأدبي على ضوء الدراسات النقدية الحديثة. ط١، دار هومة، الجزائر، ٢٠١٨، ص ٦-٧.

٢١- سعدية، نعيمة، مفهوم الخطاب، في تحليل الخطاب والإجراء العربي. ط١، دار هومة، الجزائر، ٢٠١٥، ص. ٧٦.

٢٢- العشماوي، محمد زكي، الدراما والمسرح. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢، ص ٢٧٨.

٢٣- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مصدر سابق، ص ٢٠٤.

٢٤- عمر، أحمد مختار، مصدر سابق، ص٢٩٤.

٢٥- المعجم الشامل، معجم المعاني، مصدر سابق، ص٢٨٨.

٢٦- العشماوي، محمد زكي، الدراما والمسرح ، مصدر سابق، ص٦٧.

٢٧- ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، ص٣١٢.

٢٨- نوفل، يوسف، تحليل الخطاب الأدبي، دار الفكر العربي، القاهرة، ٢٠١٥، ص٨٩.

٢٩- عبدالمجيد، سامي، البناء الدرامي في المسرح. دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ٢٠١٠، ص ٤٥-٥٣.

٣٠- الطاهر، محمود، السيميائيات والخطاب المسرحي. دار النشر الجامعية، مصر، ٢٠١٤، ص ١٢٠-١٣٠.

٣١- النجار، حسين، التحليل التداولي للخطاب المسرحي. الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٧، ص٨٥-٩٢.

٣٢- السعدي، كمال، الأداء المسرحي والخطاب الدرامي، جامعة بغداد، بغداد، العراق، ٢٠١٥، ص ١٥٠-١٦٠.

٣٣-طه، أحمد، نظرية السرد في الأدب المسرحي، دار النشر المصرية، القاهرة: ٢٠١٨، ص ١٢٢.

٣٤-العزاوي، سامي، المسرح الحديث: تطور السرد والدراما، دار الفكر العربي، بيروت: ٢٠٢٠، ص ٩٤.

٣٥-بافيس، باتريس، «المسرح الحديث: دراسة نقدية»، دار الساقي، بيروت، ٢٠٠١م، ص ٢٢-٢٤.

٣٦-عبد الله، سعيد، المسرح والعناصر التعبيرية: دراسة في بنية العرض المسرحي، دار الكتب الأردنية، عمان: ٢٠١٧، ص ٢٠٥.

٣٧-الجابري، محمد، السرد في المسرح العربي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة: ٢٠٢١، ص ٨٠.

٣٨-الشامي، رائد، المسرح وأبعاد السرد المتعددة: دراسة مقارنة، دار الطليعة للنشر، بيروت: ٢٠٢٢، ص ١٦٧.
٣٩-التميمي، عادل، النقد المسرحي والمفاهيم السردية الحديثة. دار الكتب العلمية، ٢٠١٢، ص ٢٣٣.
٤٠-القيسي، فاطمة، الدراما السردية: تقنيات وأبعاد، دار الفكر العربي، بغداد: ٢٠١٩، ص ١٢٠.
٤١-طه، أحمد، السرد في النص المسرحي، مصدر سابق، ص ١١٢.
٤٢-العزاوي، سامي، تقنيات السرد في المسرح المعاصر، مصدر سابق، ص ١٤٥.
٤٣-ستانيسلافسكي، «العمل المسرحي: مقدمة في تقنيات المسرح»، دار الشروق، القاهرة، ١٩٨٥م، ص ١١٢-١١٥.
٤٤-عبد الله، سعيد، الرؤية الفكرية في المسرح الحديث ، مصدر سابق ، ص ٩٦.
٤٥-الجابري، محمد، السرد والتوجيه الفكري في النصوص المسرحية، مصدر سابق، ص ٥٥.
٤٦-الشامي، رائد، التلميح والتناص في النص المسرحي، مصدر سابق، ص ٨٩.
٤٧-التميمي، عادل، التناص في الأدب والمسرح، مصدر سابق، ص ٢١٤.
٤٨-نظرية السرد: من وجهة النظر إلى التبئير، جيرار جينيت وآخرون، ترجمة: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٨٩، ص٥٥
٤٩-القيسي، فاطمة، التقطيع الزمني في المسرح الحديث، مصدر سابق، ص ١٠٤.
٥٠-سعيد، يوسف، الزمن في السرد المسرحي، مصدر سابق ، ص ٤٥.
٥١-التميمي، سامي، مصدر سابق، ص ١٣٢.
٥٢-الجابري، محمد، التوازي الزمني وتأثيره في المسرح المعاصر، مصدر سابق ، ص ٧٦.
٥٣-العزاوي، فاطمة، التقطيع السردي في البناء الدرامي، مصدر سابق ، ص ١٠٤.
٥٤-أرسطو، «فن الشعر»، ترجمة: د. أحمد زكي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٥م، ص ٨٥
٥٥-جينيت وآخرون، ، نظرية السرد: من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط١، ١٩٨٩، ص ٤٥
٥٦-بروك، بيتر، «المسرح والفن التفاعلي»، دار الفكر، دمشق، ٢٠٠٣م، ص ٥٥-٥٨.
٥٧-ينظر: جينيت، جيرار. نظرية السرد: من وجهة النظر إلى التبئير. ترجمة: ناجي مصطفى. منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٨٩، ص٦١.
٥٨-الخطيب، فاطمة، تفكيك السرد في المسرح العربي، مصدر سابق ، ص ١١٢.
٥٩-التميمي، سامي، السرد والفكر في المسرح العراقي، مصدر سابق ، ص ١٤٥.
٦٠-أرسطو، فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الشروق، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ٩٥.
٦١-بافيس، باتريس، معجم المسرح، ترجمة محمود عبد الحميد، دار البيضاء، المغرب، ١٩٩٥، ص ٢١١.
٦٢-ستانيسلافسكي، قسطنطين، إعداد الممثل، ترجمة يوسف محمد، دار المدى، دمشق، سوريا، ١٩٩٨، ص ١١٠.
٦٣-أرتو، أنطونين، مسرح القسوة، ترجمة إبراهيم عبد المجيد، دار الأدب المسرحي، القاهرة، مصر ٢٠٠١، ص ٥٤.
٦٤-مونتان، إيف، المسرح وتفسير الذات، دار

الساقي، بيروت لبنان، ١٩٩٧، ص ٤٠.
٦٥-كريج، جوردن، عن الفن المسرحي، دار المعارف، القاهرة- مصر، ٢٠٠٠، ص ١٨٠.
٦٦-إيكو، أمبرتو، القارئ في الحكاية، ترجمة حسن الزيان، دار الفكر، دمشق، سوريا، ١٩٩٩، ص ٧٠.
٦٧-غروتوفسكي، جيرزي، المسرح الفقير، ترجمة لطيفة الزيات، دار الأهرام، القاهرة- مصر، ١٩٩٧، ص ١٢٣.
٦٨-ستانيسلافسكي، قسطنطين، إعداد الممثل، مصدر سابق، ص ١٤٣.
٦٩-غروتوفسكي، جيرزي، المسرح الفقير، مصدر سابق، ص ٢٠٠.
٧٠-إيكو، أمبرتو، القارئ في الحكاية، مصدر سابق، ص ١٠٥.
٧١-بوند، إدوارد، المذبحة، ترجمة فاطمة عبد اللطيف، دار نشر الجمل، كولنيا، ألمانيا/ بيروت لبنان، ١٩٩٢، ص٤٥.
٧٢-بيكيت، صموئيل، في انتظار غودو، ترجمة أحمد طه، دار الشروق، القاهرة- مصر، ١٩٩٩، ص ٣٢.
٧٣-بريخت، برتراند، المسرح الملحمي: النظرية والتطبيق، ترجمة مصطفى ماهر، دار النشر الجامعي، القاهرة- مصر، ٢٠٠٠، ص٧٨.
٧٤-ميلر، هنري، الحمام، دار المدى، دمشق- سوريا، ٢٠١٥، ص ٢٢.
٧٥-مسرح الحافة، التفاعل المباشر في المسرح المعاصر، ترجمة جمال فهمي، دار المدى، دمشق- سوريا، ٢٠١٧، ص ٥٠.
٧٦-غروتوفسكي، جيرزي، المسرح الفقير، مصدر سابق، ص ١١٤.
٧٧-سميث، جيمس، المسرح الرقمي: من التقليدي إلى المعاصر، ترجمة أحمد يوسف، دار الفكر، دمشق- سوريا، ٢٠١٤، ص ٦٥.
٧٨-مسرح نو، التجارب الرقمية في المسرح المعاصر»، ترجمة عماد صالح، دار نشر فنون، الرياض- السعودية، ٢٠٢٠، ص ١٢٠.
٧٩-كوشنر، توني، الملائكة في أمريكا، ترجمة أحمد عبد المجيد، دار الفنون المسرحية، القاهر- مصر، ١٩٩٧، ص ١٢٢.
٨٠-المسرح السوفييتي، الفن والسياسة في المسرح السوفييتي، ترجمة محمود فوزي، دار الثقافة الجماهيرية، القاهرة- مصر، ١٩٧٨، ص ٩٠.
٨١-بوال، أوغستو. المسرح والمقهورون. ترجمة: هشام خضير. دار الفارابي، بيروت، الطبعة الثالثة، ٢٠١٦، ص٣٣
٨٢-يوسف ، محمد ، مسرح الواقع الافتراضي، مصدر سابق، ص٩٠.
٨٣-سوفوكليس، أوديب الملك، ترجمة: الدكتور محمد عبد الله، دار نشر الثقافة، بيروت- لبنان، ١٩٩٨، ص ٤٥.
٨٤-يوربيديس، ميديا، ترجمة: سعيد عقل، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، ١٩٩٠، ص ١١٢.
٨٥-إيغلتون، هنري، المسرح والثقافة في القرن العشرين، دار الطليعة، بيروت- لبنان، ٢٠٠٢، ص ١٤٥.
٨٦-ألبي، إدوارد، منزل الزهور، ترجمة د، صلاح الزهراني، دار السينما، الرياض- السعودية، ١٩٩٠، ص ٨٠.
٨٧-باستيان، جورج، المسرح المعاصر: تأثير الثورة الفكرية، مجلة المسرح العالمي، الكويت، ٢٠٠٥، ص ٥٦.
٨٨-بريك، هنري، المسرح الرقمي والتفاعلي، دار

الحوار، اللاذقية، سوريا، ٢٠١٤، ص ١٥٠.

٨٩-شكسبير، ويليام، هاملت، ترجمة سمير الفيل، دار نشر الثقافة، بيروت- لبنان، ٢٠٠٤، ص ٢١٢.

٩٠-دوماس، ألكسندر، المسرح والعدالة الاجتماعية، دار الفنون، بيروت- لبنان، ٢٠٠٨، ص ٩٧.

٩١-غروتوفسكي، جيرزي، المسرح الفقير: التفكير في الخطاب الدرامي المعاصر، مصدر سابق، ص ٢٣٤.

المصادر والمراجع

_ القرآن الكريم

(١) ابن خلدون، عبد الرحمن، مقدمة ابن خلدون، دار الفكر، بيروت: ١٣٧٧ هـ

(٢) ابن فارس، أحمد بن فارس بن زكريا. معجم مقاييس اللغة، ج٣. ط١، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٩، ص٩٥.

(٣) ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم. لسان العرب، ج٧. ط١، دار صادر، بيروت، ١٩٩٠.

(٤) أرتو، أنطونين، مسرح القسوة، ترجمة إبراهيم عبد المجيد، دار الأدب المسرحي، القاهرة، مصر ٢٠٠١، ص ٥٤.

(٥) أرسطو، «فن الشعر»، ترجمة: د. أحمد زكي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٥م.

(٦) أرسطو، فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الشروق، القاهرة، ٢٠٠٠.

(٧) ألبي، إدوارد، منزل الزهور، ترجمة د، صلاح الزهراني، دار السينما، الرياض- السعودية، ١٩٩٠، ص ٨٠.

(٨) أنجلز، فريدريك، «أصل العائلة والملكية الخاصة والدولة»، دار نشر الأنغلو- ألمانية، لندن: ١٨٨٤.

(٩) إيغلتون، هنري، المسرح والثقافة في القرن العشرين، دار الطليعة، بيروت- لبنان، ٢٠٠٢.

(١٠) إيكو، أمبرتو، القارئ في الحكاية، ترجمة حسن الزيان، دار الفكر، دمشق، سوريا، ١٩٩٩.

(١١) باستيان، جورج، المسرح المعاصر: تأثير الثورة الفكرية، مجلة المسرح العالمي، الكويت، ٢٠٠٥.

(١٢) بافيس، باتريس، معجم المسرح، ترجمة محمود عبد الحميد، دار البيضاء، المغرب، ١٩٩٥.

(١٣) بدوي، عبد الرحمن، موسوعة الفلسفة المؤسسة العربية للدراسات، بيروت- لبنان، ١٩٩٨.

(١٤) برغسون، هنري، الزمان والوجود، دار الفكر، باريس: ١٨٩٦.

(١٥) بروك، بيتر ، «المسرح والفن التفاعلي»، دار الفكر، دمشق، ٢٠٠٣م.

(١٦) بريخت، برتراند، المسرح الملحمي: النظرية والتطبيق، ترجمة مصطفى ماهر، دار النشر الجامعي، القاهرة- مصر، ٢٠٠٠.

(١٧) بريخت، برتولد. الأعمال النظرية في المسرح، ترجمة: سعد أردش، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥.

(١٨) بريك، هنري، المسرح الرقمي والتفاعلي، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ٢٠١٤.

(١٩) بنيني، زهرة. جمالية الخطاب الأدبي على ضوء الدراسات النقدية الحديثة. ط١، دار

هومة، الجزائر، ٢٠١٨.
(٢٠) بوال، أوغستو. المسرح والمقهورون. ترجمة: هشام خضير. دار الفارابي، بيروت، الطبعة الثالثة، ٢٠١٦.
(٢١) بوند، إدوارد، المذبحة، ترجمة فاطمة عبد اللطيف، دار نشر الجمل، كولنيا، ألمانيا/ بيروت لبنان، ١٩٩٢.
(٢٢) بيكيت، صمويل. في انتظار غودو. ترجمة: صلاح القصب. دار الشؤون الثقافية، بغداد، ٢٠٠١.
(٢٣) التميمي، عادل، النقد المسرحي والمفاهيم السردية الحديثة. دار الكتب العلمية، ٢٠١٢.
(٢٤) تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة: جورج زيناتي، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٤.
(٢٥) جابر، عادل، الأدب والنقد الاجتماعي، دار العلوم، القاهرة: ١٩٩٨.
(٢٦) الجابري، محمد، السرد في المسرح العربي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة: ٢٠٢١.
(٢٧) الجاحظ، علي بن محمد، الحيوان، دار التراث، بيروت: ١٩٦٢.
(٢٨) جورج، مالك، الاستبداد والحرية، دار النشر، بيروت: ٢٠١٠.
(٢٩) جينيت وآخرون، ، نظرية السرد: من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط١، ١٩٨٩.
(٣٠) حافظ، علي، الأدب في مواجهة الاضطهاد السياسي، دار الحرف، بيروت: ٢٠٠١.
(٣١) حسن، حسن، الهوية والتحديث في الفكر العربي المعاصر، دار الثقافة، القاهرة: ٢٠٠٣.
(٣٢) حسين، طه، في الشعر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة: ١٩٣٣.
(٣٣) دايك، فان، الخطاب والمجتمع، ترجمة: سعيد حسن بحيري، ط١، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ٢٠١٠ .
(٣٤) دوركهايم، إميل، قواعد المنهج السوسيولوجي، دار سوسيو، باريس: ١٨٩٥.
(٣٥) دوماس، ألكسندر، المسرح والعدالة الاجتماعية، دار الفنون، بيروت- لبنان، ٢٠٠٨.
(٣٦) ديريدا، جاك، كتابة الاختلاف، دار فلسفة، باريس: ١٩٦٧.
(٣٧) روسو، جان جاك، العقد الاجتماعي، دار النشر، باريس: ١٧٦٢.
(٣٨) زواوي، نوال، المداخل النظرية لتحليل مفهوم السلطة، المجلة الجزائرية للأمن الإنساني، ع٣، ٢٠٢١.
(٣٩) سارتر، جان بول، الوجود والعدم، دار فيلبين، باريس: ١٩٤٣.
(٤٠) ستانيسلافسكي، قسطنطين، إعداد الممثل، ترجمة يوسف محمد، دار المدى، دمشق، سوريا، ١٩٩٨.
(٤١) السعدي، كمال، الأداء المسرحي والخطاب الدرامي، جامعة بغداد، بغداد، العراق، ٢٠١٥.
(٤٢) سعدية، نعيمة، مفهوم الخطاب، في تحليل الخطاب والإجراء العربي. ط١، دار هومة، الجزائر، ٢٠١٥.
(٤٣) سميث، جيمس، المسرح الرقمي: من التقليدي إلى المعاصر، ترجمة أحمد يوسف، دار الفكر، دمشق- سوريا، ٢٠١٤.
(٤٤) سوفوكليس، أوديب الملك، ترجمة:

الدكتـور محمـد عبـد اللـه، دار نـشر الثقافـة، بـيروت- لبنـان، ١٩٩٨.
(٤٥) شـاتوبريان، فرانسـوا، الجنّـة المفقـودة، دار غاليـمار، باريـس: ١٨٢٧.
(٤٦) شـاخت، جـاك، فلسـفة الفكـر العـربي، دار علـم، بـيروت: ٢٠٠١.
(٤٧) الشـامي، رائـد، المـسرح وأبعـاد الـسرد المتعـددة: دراسـة مقارنـة، دار الطليعـة للنـشر، بـيروت: ٢٠٢٢.
(٤٨) شكسـبير، ويليـام، هاملـت، ترجمـة سـمير الفيـل، دار نـشر الثقافـة، بـيروت- لبنـان، ٢٠٠٤.
(٤٩) شـيللي، بـيرسي، أدب الرومانسـية: الحرية والإبـداع، دار الفنـون، لنـدن: ١٨١٨.
(٥٠) الطاهـر، محمـود، السـيميائيات والخطـاب المسرحـي. دار النـشر الجامعيـة، مـصر، ٢٠١٤.
(٥١) طرابيـشي، جـورج، نقـد الحداثـة، دار الفـارابي، بـيروت: ٢٠٠٠.
(٥٢) طلبـه، إبراهيـم، مفهـوم السـلطة في فلسـفة ميشـيل فوكـو، مجلـة البحـوث - كليـة الآداب، القاهـرة، العـدد ١٠٦، ١٩٩٠.
(٥٣) طـه، أحمـد، نظريـة الـسرد في الأدب المسرحـي، دار النـشر المصريـة، القاهـرة: ٢٠١٨.
(٥٤) الطـوسي، محمـد بـن حسـن، العـدد في الفكـر العـربي الإسـلامي، دار الشـؤون الثقافيـة، بغـداد: ١٩٩٠.
(٥٥) عبـد اللـه، سـعيد، المـسرح والعنـاصر التعبيريـة: دراسـة في بنيـة العـرض المسرحـي، دار الكتـب الأردنيـة، عـمان: ٢٠١٧.
(٥٦) عبـد اللـه، محمـد، نقـد الـسرد الاجتماعـي في الأدب العـربي، دار الأمـل، القاهـرة: ٢٠٠٨، ص ٥٦.
(٥٧) عبدالمجيـد، سـامي، البنـاء الدرامـي في المسرح. دار الفكـر العـربي، القاهـرة، مـصر، ٢٠١٠.
(٥٨) العـزاوي، سـامي، المـسرح الحديـث: تطـور الـسرد والدراما، دار الفكـر العـربي، بـيروت: ٢٠٢٠.
(٥٩) العشـماوي، محمـد زكي، الدرامـا والمـسرح. الهيئـة المصريـة العامـة للكتـاب، القاهـرة، ٢٠٠٢.
(٦٠) عمـر، أحمـد مختـار، معجـم اللغـة العربيـة المعـاصرة، مـادة «سرد»، عـالم الكتـب، القاهـرة.
(٦١) غروتوفسـكي، جـيرزي، المـسرح الفقـير: التفكـير في الخطـاب الدرامـي المعـاصر.
(٦٢) الفـارابي، أبـو نـصر، آراء أهـل المدينـة الفاضلـة، دار الفكـر، دمشـق: ١٩٩٨.
(٦٣) فتحـي، إبراهيـم، معجـم المصطلحـات الأدبيـة، ط١، دار الشـؤون الثقافيـة العامـة، بغـداد، ١٩٩٠.
(٦٤) فوكـو، ميشـيل، السـلطة والمعرفـة، ترجمـة: عبـد السـلام بنعبـد العـالي، ط٢، دار النـشر المغربيـة، بـيروت، لبنـان، ٢٠٠٥.
(٦٥) القيـسي، فاطمـة، الدرامـا السرديـة: تقنيـات وأبعـاد، دار الفكـر العـربي، بغـداد: ٢٠١٩.
(٦٦) كامـو، ألـبر، الإنسـان المتمـرد، دار غاليـمار، باريـس: ١٩٥١.
(٦٧) كريـج، جـوردن، عـن الفـن المسرحـي، دار المعـارف، القاهـرة- مـصر، ٢٠٠٠.
(٦٨) كوشـنر، تـوني، الملائكـة في أمريـكا، ترجمـة أحمـد عبـد المجيـد، دار الفنـون المسرحيـة، القاهـر- مـصر، ١٩٩٧.
(٦٩) كيركجـارد، سـورين، الوجـود والقلـق، :

دار النشر الفلسفية، كوبنهاجن ١٨٤٤.
(٧٠) لعنزي، عنود عبد الجبار كريدي، السرد في الأدب العربي الحديث (دراسة تحليلية نقدية)، المجلة الدولية لنشر البحوث والدراسات، العراق، المجلد ٥، العدد ٦٠، ٢٠٢٤.
(٧١) لوك، جون، رسالة في حكومة، دار فينيان، لندن: ١٦٨٩.
(٧٢) لوي، جان، الفكر الماركسي ومفهوم الصراع الطبقي، دار الفكر، باريس: ١٩٨٥.
(٧٣) ماركس، كارل، «رأس المال»، دار نشر ماركس، برلين: ١٨٦٧.
(٧٤) ماكس فيبر، الاقتصاد والمجتمع، دار فايرن، ميونيخ: ١٩٢٢.
(٧٥) مجمع اللغة العربية بالقاهرة ، المعجم الوسيط، الجزء ١، القاهرة: دار الدعوة، الطبعة الرابعة، ٢٠٠٤.
(٧٦) مجموعة من اللغوين والخبراء، معجم المعاني الشامل، ط١، دار المعاني للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠٢٠.
(٧٧) محمود، عبد الله، تراث الأدب العربي المعاصر، القاهرة: دار الثقافة، ٢٠٠٤.
(٧٨) مرتاض، عبد الملك، تحليل الخطاب السردي، ط١، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩٥.
(٧٩) مسرح الحافة، التفاعل المباشر في المسرح المعاصر، ترجمة جمال فهمي، دار المدى، دمشق- سوريا، ٢٠١٧.
(٨٠) المسرح السوفييتي، الفن والسياسة في المسرح السوفييتي، ترجمة محمود فوزي، دار الثقافة الجماهيرية، القاهرة- مصر، ١٩٧٨.
(٨١) مسرح نو، التجارب الرقمية في المسرح المعاصر»، ترجمة عماد صالح، دار نشر فنون، الرياض- السعودية، ٢٠٢٠.
(٨٢) مصطفى، عبد الوهاب، الأدب والمجتمع، دار الجمل، بيروت: ٢٠٠٧.
(٨٣) مونتان، إيف، المسرح وتفسير الذات، دار الساقي، بيروت لبنان، ١٩٩٧
(٨٤) ميلر، هنري، الحمام، دار المدى، دمشق- سوريا، ٢٠١٥.
(٨٥) النجار، حسين، التحليل التداولي للخطاب المسرحي. الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٧.
(٨٦) نظرية السرد: من وجهة النظر إلى التبئير، جيرار جينيت وآخرون، ترجمة: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٨٩.
(٨٧) نوفل، يوسف، تحليل الخطاب الأدبي، دار الفكر العربي، القاهرة، ٢٠١٥.
(٨٨) هوبز، توماس، الإنسان والدولة، دار النشر السياسية، لندن: ١٦٥١.
(٨٩) هوغو، فيكتور، البؤساء، دار غاليمار، باريس: ١٨٦٢.
(٩٠) هيدغر، مارتن، الوجود والزمن، دار وايلي، نيويورك: ١٩٢٧.
(٩١) يوربيديس، ميديا، ترجمة: سعيد عقل، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، ١٩٩٠.
(٩٢) https://search.mandumah.com/Record/٧٧٨٠٤٤