ISSN: 1817-6798 (Print)
Journal of Tikrit University for Humanities
available online at: http://www.jtuh.tu.edu.iq

Dramatic event drift in yousaf AL-aany (the play Too Late as model)

Assistant professor
dr.jabbar khamat hasan
ا
University of Baghdad - College of Fine Arts - Department of theatrical arts.

* *Corresponding author: E-mail* :
dr.jabbarkhamat@gmail.com

Keywords:
Ensaq,
the dramatic event,
the plays of Youssef Al-Ani,

ARTICLE INFO

Article history:
Received 7 Feb. 2021
Accepted 2 Mar 2021
Available online 20 Apr 2021
E-mail
journal.of.tikrit.university.of.humanities@tu.edu.i
E-mail : adxxxx@tu.edu.iq

A B S T R A C T

Arts and literature are creative manifestations that can only be found in the presence of a creative person, and the creator does not show signs of creativity and distinction except in the presence of an artistic treatment he mastered, Iraqi theater, his artistic treatments developed with the mediation of distinguished creative names in Iraqi theater, such as the writer and theater artist (Youssef Al-Ani), who left creative dramatic productions Locality of the subject, the human form, communicates with the other with ease and artistic attractiveness, as he linked the social to the aesthetic, realizing the equation of the reluctant easy in dramatic writing, as his dramatic text is distinguished by the local realism with the aesthetic construction tight in its plot and its personalities that make its aesthetic distance as if it lives with you in here and now.Youssef Al-Ani created for us plots, heroes, and dramatic events rooted in the memory and conscience of Iraqi creativity, and for this the researcher found a study of a text that had not been subjected to analysis before, starting from the study of the coordination of the dramatic event in the play (After it is too late) to get acquainted with the product of the writer (Youssef Al-Ani) from within The text, mediated by the following question: What is the consistency of the dramatic event in the play With Too Late? Written by Youssef Al-Ani in 1963 between Baghdad and Beirut? Therefore, the researcher started from the methodological framework, including the research problem, its objectives, its importance, its objective, temporal, and spatial limits, and the definition of terminology, then moved to the theoretical framework that ended with the indicators that will be an analysis tool for the sample model represented by the play (too late) an intentional sample that has undergone scientific analysis

© 2021 JTUH, College of Education for Human Sciences, Tikrit University

DOI: http://dx.doi.org/10.25130/jtuh.28.4.1.2021.24

أنساق الحدث الدرامي في نصوص يوسف العاني (بعد فوات الأوان أنموذجا)

ا. م. د. جبار خماط حسن/ جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة– قسم الفنون المسرحية

الخلاصة:

تعد الفنون والآداب مظاهر إبداعية لا تكون إلا بوجود مبدع، والمبدع لا تظهر علامات إبداعه وتميزه إلا بوجود معالجة فنية يتقنها , المسرح العراقي , تطورت معالجاته الفنية بوساطة إسماء إبداعية فارقة في المسرح العراقي، كالكاتب والفنان المسرحي (يوسف العاني) ، الذي ترك نتاجات درامية ابداعية ، محلية الموضوع إنسانية الشكل تتواصل مع الآخر بيسر وجاذبية فنية ، إذ ربط الاجتماعي بالجمالي محققاً معادلة السهل الممتنع في الكتابة الدرامية، فالنص الدرامي لديه يمتاز بالواقعية المحلية ذات البناء

الجمالي المحكم في حبكته وشخصياته التي تصنع مسافتها الجمالية وكأنها تعيش معك في الهنا والآن.

إنَّ يوسف العاني أوجد لنا حبكات وأبطال وأحداث درامية راسخة في ذاكرة ووجدان الإبداع العراقي، ولهذا وجد الباحث دراسة نص لم يخضع للتحليل من قبل ، منطلقا من دراسة انساق الحدث الدرامي في مسرحية (بعد فوات الأوان) للتعرف على نتاج الكاتب (يوسف العاني) من داخل النص، بوساطة السؤال الآتي: ما هي انساق الحدث الدرامي في مسرحية بعد فوات الأوان؟ التي كتبها يوسف العاني في عام 1963 بين بغداد وبيروت؟ ولهذا انطلق الباحث بداية من الاطار المنهجي مشتملا على مشكلة البحث وأهدافه وأهميته وحدوده الموضوعية والزمانية والمكانية وتحديد المصطلحات، لينتقل بعدها إلى الإطار النظري الذي انتهى بالمؤشرات التي ستكون أداة تحليل لأنموذج العينة المتمثل بمسرحية (بعد فوات الأوان) عينة قصدية خضعت للتحليل العلمي.

المقدمة :

البحث في الدراما وعلاقتها بالحياة ، بحث جمالي تصنعه اللغة الدرامية ، تحملها شخصيات لها قدرة صناعة الفعل الدرامي الذي يتعاضد مع أفعال أخرى مكونة حدثا دراميا ، يتصاعد في معمار النص في وحدات تكوينه البنائي ، شرطية وجوده هو مغايرة الواقع وتناوله بدرجات ابداعية تتفاوت من كاتب درامي لآخر. فلا يمكن شكلا دراميا ثابتا ! وما هذا البحث ، الا قراءة تحليلية من داخل بنية النص الدرامي / بعد فوات الاوان الذي كتبه بين بغداد بيروت ، في زمن الاعتقال 1963، وما ولدت لدى الكاتب الرغبة في تجسيد الواقع المأزوم بطريقة درامية تناولت –استعاريا–عائلة بغدادية تعاني مشاكل داخلية بسبب سلطة الأب التي همشت الابناء وقيدت حرياتهم، ولهذا فإن النص يمثل صرخة رفض للظلم والاضطهاد بوساطة الدراما التي من مبرراتها الجمالية ، معالجة الواقع المعاش بالاختزال والتكثيف الدرامي ، من اجل ضمان حالة التأثير المطلوب بالقارئ والمتلقي الذي يتفاعل معها حين ينتقل النص على خشبة المسرح بوساطة الأداء المسرحي. ولهذا توجه الباحث إلى دراسة وتحليل النص /بعد فوات الاوان ، بمسوغات اساسية تتمثل بالاتي:

1– النص لم يتناوله باحث من قبل ، وهذا بذاته يحقق فرادة في تناول هذا النص .

2– دراسة الواقع من خلال حمولة النص ودلالة الرفض والنقد لواقع يضطهد ارادة الناس وتقرير مصيرهم والحياة الكريمة .

الفصل الأول: الاطار المنهجي

أولا: مشكلة البحث:

تعيش الأمم بالفنون والعلوم لترتقي سلم الحضارة الإنسانية، وتتحول إلى رافد معرفي يحقق التوازن بين الحاجات الفسيولوجية النفسية والجمالية على حد سواء، والتميز بالفنون لا يأتي إلا بعد متابعة الخزين المعرفي و التراكمي لتطور الفنون والآداب وما يمكن العمل به من أجل استثماره بما يلائم والبنية الفكرية والثقافية للمجتمع الحاضن لتلك الفنون. وبما أن فن الدراما وافد على الذائقة العربية، ظهر فيها متأثرا بالحاصل الثقافي الأوربي، فالشعر ديوان العرب، لكنه لا يكفي ليكون نسقاً درامياً، إذ لابد له من ممازجة مع السرد ليكون نصا دراميا، له نظامه وبنائه الخاص، الذي يعتمد في تكوينه على السببية التي تعلن عن الأحداث وكيف تتطور.

أن مايحدث من وقائع من حولنا، لا تعمل بالصدفة المحضة ؛ بل ثمة أسباب تحدد مسار تلك الوقائع وانطلاقها نحو ما يمثل نهاية الأحداث. ولهذا لا يمكن حصر جميع الأحداث التي تكوِّن الحياة، في متن أدبي أو فني واحد ، بل لا بد من العزل والاختيار، الذي يتناول الحياة ويأخذ منها حدثا يكون مادة النص الدرامية، إذ تتطور في النص ضمن قانون السببية الذي يعطي للنص مسوغاته الفنية والفكرية والجمالية ولهذا ظهرت الدراما من الربط بين الغنائي والسردي في نسق بنائي يحقق الإيقاع الداخلي المتنامي مع تصاعد الأحداث الداخلية نتيجة الصراع بين الشخصيات وصولا إلى الحل الذي يأتي بعد ذروة أزمة الصراع.

وحين تواصل الكتاب العراقيون مع فن الدراما، وتحديداً الكاتب يوسف العاني، تظهر لنا مشكلة تتلخص في فهم الحدث الدرامي وكيفية التعامل معه داخل النص؟ وهل التزم الكاتب يوسف العاني بالحدث الدرامي بحسب المنظور الأرسطي، أم تجاوزه لإنتاج حدث بمعالجة أسلوبية جديدة؟

ثانيا: أهمية البحث: تتمثل أهمية البحث في الاتي :

1- كونه يتناول نصا دراميا لم يخضع للتحليل في دراسات سابقة ،اذ يمثل البحث مقاربة جديدة تقرأ النتاج الدرامي من داخل النص بوصفه حدثا دراميا تشكله اللغة.

2- التعرف على نتاج الكاتب يوسف العاني الدرامي، تطوره وتنوعه، مما يحقق الفائدة العملية للباحثين والمختصين بالدراما, لاسيما وان أنموذج العينة لم يخضع للتحليل في دراسة سابقة.

ثالثا: أهداف البحث : يهدف البحث إلى التعرف على انساق الحدث الدرامي وتنوعها في بنية النص الدرامي ((بعد فوات الاوان)) .

رابعا: حدود البحث: تتمثل بالاتي:

1- الحد الزماني: 1963- 1964

2- الحد المكاني: بغداد – بيروت

3- الحد الموضوعي: تناول الحدث الدرامي في نص بعد فوات الآوان، من حيث بيان ومعرفه انساقه الداخلية التي تحقق البنية الدرامية الجامعة للنص.

خامسا: تحديد المصطلحات :

أولا: النسق: عرّفه (جميل صليبا) على أنه "مجموعة من الآراء والنظريات الفلسفية، ارتبطت بعضها ببعض ارتباطاً منطقياً حتى صارت ذات وحدة عضوية منسقة ومتماسكة".[1] أما (هندام) فقد عرف النسق، على أنه "وحدة مركبة من أجزاء، يتصل الواحد منها بالآخر بطريقة تخدم غرضاً مشتركاً".[2] وعرفته (كوثر) على أنه "مجموعة من الأجزاء أو المكونات التي تعمل مع بعضها كوحدة وظيفية، فهو بناء تتكامل فيه العلاقات المتبادلة بين أجزائه ومكوناته بعضها مع البعض الآخر من ناحية، وبينها وبين الكل الذي تتكامل أو تتوحد فيه هذه الأجزاء من ناحية، من أجل تحقيق هدف ما".[3] أما (غفران كريم) فقد عرفته: "جملة العناصر المرتبطة مع بعضها بعضاً والتي تشكل وحدة محددة ومتكاملة تكمل بعضها البعض مكونه كياناً فكريًا واجتماعيا مستقلاً من العلاقات الداخلية المترابطة والمتمثلة بالنظم الاجتماعية".[4]

التعريف الإجرائي للنسق: هو مجموعة العناصر المادية والبشرية المكونة، ترتبط مع بعضها عضويا، مشكلة بعدا عمليا، يضبط أداء تلك العناصر داخل البنية الدرامية.

ثانيا: الحدث الدرامي: عرفه (أرسطو) حين قال "الدراما تعني الحدث"[5] ، ويعرف أيضا "الصراع والحركة في العملية الدرامية من خلال تتباين الأحداث وتناميها).[6] إما (بيلينسكي) فيرى أن الدراما هي "عبارة عن توفيق بين العناصر المتعارضة بين الموضوعية والملحمية والذاتية الغنائية, غير أنها مع ذلك ليست بالملحمة ولا بالشعر الغنائي ؛ بل هي نوع ثالث جديد مستقل تماما رغم أنها ترَّتب عليهما معا".[7]

ويمكن الوصول إلى **التعريف الإجرائي** على نحو ما يطلبه البحث: النسق هو الطاقة الداخلية المحركة للصراع بين الشخصيات الذي ينمو مع تطوره داخل البيئة الزمانية والمكانية للأحداث.

الفصل الثاني: الإطار النظري

المبحث الأول: الحدث الدرامي بين المعنى والمبنى.

يعد الحدث الدرامي من أهم مقومات النص الدرامي، إذ لا يمكن أن يتحقق وجوده الفني والأدبي إلا بتمركزه على حدث ما، يتطور مع نمو دوافع وسلوك الشخصيات المتناقضة بفعل الصراع، ولهذا يمكن عدّه حياة مصغرة فيها الشخصيات والبيئة من حيث الزمان والمكان المتلازمين لأداء الشخصيات، ويعد (أرسطو) أول من أوجد لنا مفهوم الحدث الدرامي في كتابه (فن الشعر) حين تحدث عنه قائلا "الحدث جوهر الدراما وقلبها النابض الذي تكتمل العملية الدرامية من خلاله".[8](8) والدراما في الشعر لا تختلف

عن الدراما في النثر ولكن الانفعال الذي يحمله الشعر اقوى مما عليه في النثر، وذلك لان الشعر يفصح عن فاعلية درامية، وهذه الفاعلية تعطي انطباعا واسعا للمتلقي, وتكشف عن الفعل الدرامي بصورة واضحة ، ويعد الحدث الدرامي الأساس الذي تبنى عليه المواقف الدرامية جميعها، وعرف احد النقاد المعاصرين الحدث بأنه "تركيز الحقائق حول حقيقة جوهرية أو فكرة عامة أو شخصية أساسية, تتعلق بها الأفكار والشخصيات الأخرى، والحدث وليد اللحظة الآنية، ولا يقتصر الزمن على هذه العناصر التي ذكرناها بل له أهمية أخرى فهو يثير فينا عناصر التشويق والإيقاع".[9] ، وطالما كان للزمن دور فعال في العملية الدرامية, كان هناك تأثير مهم للشخصية في بناء الحدث الدرامي، لأنها هي التي تقوم بتحريك الأحداث داخل النص، وهذا كلام (أرسطو) الذي يقول فيه أنها مجموعة "من الأحداث المترابطة ببعضها على أساس من التتابع الحتمي والمحتمل وان يكون كل جزء ضروريا لا يمكن حذفه, أو نقله من مكان وإلا أصيب الكل بالتفكك والاضطراب".[10] ، والحدث كما يقول (هيجل) "حركة فعل موحدة ومتكاملة بذاتها من هذا كله، لا يمكن لأي عمل درامي أن يبلغ ذروته بدون الحدث, كما تسهم العناصر الفنية جميعها في العملية الدرامية, سواء كانت شعرية أو نثرية, فالشخصية في عملها لابد أن تؤدي أحداثا, وكذلك في باقي العناصر وكل عمل درامي تدخل فيه الحبكة, وتأتي في المرتبة الثانية من الأهمية "بالنسبة لخلق الشخصيات فهي أكثر العناصر أهمية، فالكاتب في أي عمل سردي يحسن أن يأخذ تصوراً كاملاً في استيعاب الصور التي يدرسها، فالحبكة هي البناء المحكم لأي الأنواع النثرية كالقصة والرواية والمسرحية كما أنها تولد التوازن الموجود بين العناصر الأخرى".[11] ، كما أن الحدث الدرامي يقترن بالممكن من المواقف التي ممكن أن تحصل أو تتحقق، فالمحاكاة لدى (أرسطو) لا تعني محاكاة الواقع بما هو كائن بل بما ينبغي أن يكون، والممكن يرتبط بالشخصية محورية تكون مصدر الصراع او الإحتدام وتطوره في بنية النص، والبطل المأساوي، يكون مسؤولاً مسؤولية كاملة أخلاقياً، يجب أن يعلم مقدماً بطبيعة ما هو مقدمٌ عليه وعواقبه شريطة أن لا يكون خطأه من النوع الذي يندرج تحت طبيعة الشر المطلق، لذا لا يمكن أن يثير فينا سقوطه في النهاية أيه مشاعر تعاطف، والفارق بين خطأ يرتكب عن علم مسبق بالنتائج نتيجة لطبيعة شريرة في مرتكبها وبين خطأ يرتكبه رجل إنسان مثل كل الناس نتيجة لحظة ضعف بشرية، الفارق الأساسي بين الاثنين هو أننا لا يمكن أن نتعاطف مع الأول وأن العقاب والسقوط مهما بلغت قسوته شيء يستحقه أما في حالة البطل المأساوي فإننا نتعاطف معه في سقوطه لأكثر من سبب أولها أنه إنسان لهذا نشعر بفداحة العقاب وقسوته، وهناك سبب أخر هو أن البطل المأساوي يدرك منذ اللحظة الأولي التي يرتكب فيها خطأه أن العقاب أمر لا مفر منه بعكس المجرم المحترف وهذا ما يثير فينا إحساساً بالشفقة، ويحدد (أرسطو) نوعين من الحدث الدرامي أولهما الحدث البسيط وثانيهما الحدث المركب وكلا النوعين في نظر أرسطو لا يختلفان إلا في أن الحدث المركب يستخدم فيه لحظة الانقلاب أو التعرف والاثنين معا وما يمكن أن نسميه حدثا دراميا لا يكون إلا

بتحقق الصراع، الذي هو العنصر الرئيس في البنية الدرامية، إذ بغياب الصراع لا يمكن أن يتحقق وجود الحدث دراماً، كما إن القصص والحكايات سواء أكانت البدائية أو الحديثة، لا يمكن وصفها إلا بالسرد ما بين السارد البدائي الذي يقص لعائلته أفعاله في الصيد وكيف يكون الحدث مع الفرائس، يقصها وسط أصغاء الآخرين، وهذا الفعل الحكائي هو البذرة الأولى في تاريخ الدراما ولكنها كانت في شكل بدائي لا يتعدى حركات جسمانية وبعض الأصوات التي تجسد صراعاً بين الإنسان والحيوان من أجل البقاء، وبالتالي لم يكن صراع الإنسان البدائي صراعاً دراماً لأنه لم يكن صراعاً متكافئاً بين إرادتين وبنفس الطريقة ويمكن التعرف على أنواع الصراع داخل النص الدرامي على نحو الأشكال الآتية : صراع راكد (بطئ الحركة والتأثير)، صراع متوثب (يحدث بلا تدرج)، صراع صاعد (مؤثر ومتدرج)، صراع راهص (علي وشك النشوب)"[12](14).وهذا ما يميز الحدث الدرامي عن الحدث السردي في الرواية، هو راهن الصراع المشفوع شرطاً بالحوار كأداة لتطوره داخل البنية الدرامية، أي أن الحوار هو العنصر الرئيس الذي يجعل الحياة في الحدث الدرامية متنامية مع تأزم الحدث الدرامي الذي يتوقف مع الوصول إلى نهاية الصراع وتحقق نتيجة الحدث الحتمية، ولهذا يمكن إجمال الفرق بين الدراما والرواية من حيث الحوار، أن الرواية تلجأ إلى استخدام الحوار في حالات كثيرة فليست سرداً متصلاً طوال الوقت ولكن المسرحية تكون في شكل حوار متصل.[13](15) فقد اتخذت الدراما أشكالا مختلفة من عصر إلى عصر، تناسباً مع التطور الطبيعي للمجتمع ومع ما ينتج عن هذه الحركات الاجتماعية من فكر وقيم وليس هذا أمرا غريباً إذا أخذنا في الاعتبار أن فن المسرح ينبع من المجتمع ويرتد مرة أخرى ليصب فيه، والدراما كفن من فنون التعبير ترتبط بقدرة الإنسان منذ بدء الخليقة على التعبير عن نفسه وعن مكنونات بيئته الطبيعية والاجتماعية وقد اتخذ هذا التعبير دائما شكلين: تعبير خارجي وتعبير داخلي يتفاعلان في علاقة جدلية فالتعبير الخارجي ما هو إلا شكل تنفيذي للداخلي وهذا التعبير فعل يستفز فيمن يستقبله رد فعل طبقا للقاعدة العلمية التي تؤكد "أن لكل فعل رد فعل مساوي له في المقدار ومضاد له في الاتجاه بل إن المسألة تتجاوز هذا الحد فنرى أن رد الفعل يتحول مرة أخرى إلى فعل". [14](16) ولهذا نجد (بريخت) قد أوجد نمطا مغايرا لمفهوم الحدث الدرامي، اذا لم يعد تصاعديا ضمن خط واحد له بداية ووسط ونهاية، بل يمكن عد الحدث الدرامي لديه أشبه بالشبكة المتنوعة من الأحداث الكبرى والصغرى على حد سواء، تسمح للمتلقي أن يكون شريكا في فك التشابك والتناقض في الفكر والعمل، وهذا الشكل البريختي للحدث، بناء الأحداث بناءً خاصا يقوم على تقطيع الأحداث بعرضها في شكل لوحات منفصلة، ليس بينها علاقة سببية وهذا مخالف لما تتصف به بنية الأحداث من تسلسل وحبكة في المسرح الكلاسيكي، وهذا التقطيع يمنع التشويق واستغراق المتفرج في عالم الأحداث ويمكنه من اتخاذ مسافة بينه وبين الأحداث التي يشاهدها ليحافظ على فكره النقدي. إن تغريب حادثة أو شخصية يعني ببساطة تخليص تلك الحادثة أو الشخصية مما هو ظاهر وبديهي ومعروف، وإيقاظ الدهشة والفضول بدلا عن ذلك، ويقول (بريخت)

أيضا: "التغريب هو جعل المألوف غريبا، هذا المسرح لا يؤمن بالإيهام ولا يقر الاندماج الكامل، لأن زمننا المعاصر كما يرى (بريخت) لم يعد كما كان زمن إبائنا وأجدادنا، حين كان للقدر دور كبير في مجريات الأحداث، يقول (بريخت) كوارث اليوم لا تقع على شكل خطوط مستقيمة بل على شكل أزمات دورية، والإبطال يتغيرون في كل مرحلة جديدة انهم يتبادلون الأدوار وهكذا الخط البياني للأحداث يزداد تعقيداً بسبب الأحداث الخاطئة، القدر لم يعد القوة الوحيدة والأقرب إلى الاحتمال ألا إننّا نجد مجالات قوة ذات تيارات تسير باتجاهات متعاكسة، وفي مجاميع الدول يلاحظ ليس فقط تحرك مجموعة ضد أخرى بل وتحرك دولة ضد دولة داخل المجموعة الواحدة".[15] وهكذا نجد مع (بريخت) تغيرت انساق الحدث الدرامي الخطي إلى المتوازي والمتشابك، في بنية تعتمد الأجزاء المتباعدة التي تسمح للمتلقي بتجميعها ذهنيا والحوار معها من دون الإيمان المسبق بها.

المبحث الثاني: نصوص يوسف العاني الدرامية

حين يكون المسرح طاقة تتفاعل مع الحياة العامة، يتواصل معها ويستخرج منها، ما هو ممكن للتأمل والنقاش والفحص والتشخيص الجمالي، فإنه يكون اقرب إلى الإنسان وحاجاته النفسية والاجتماعية والفكرية، ويكاد يكون المبدع المسرحي (يوسف العاني) خير من قدم نصوصاً تناولت الإنسان العراقي والحياة والبيئة العراقية، وكيف لها أن تستقيم وتصبح أنموذجاً للحياة الكريمة والسعادة، واتخذ أسلوب الواقعية المحلية ليكون النص بين الناس وعلى خشبة المسرح على حد سواء شرطيته التأثير والتغيير الإيجابي في وعي والجمهور والحياة المحيطة بهم، ولهذا يذكر (عبد الله حبه) في مقدمته لمخطوطة (بعد فوات الاوان) أنه بعد انقلاب شباط عام 1963 اقتاد الحرس القومي (يوسف العاني) إلى قصر النهاية ولقي التعذيب والإذلال مثل آلاف العراقيين، وبعد إطلاق سراحه عقب عدة أشهر غادر البلاد إلى بيروت وتجول في عدة عواصم أخرى، ويكمل (حبة) انني استلمت من (يوسف العاني) عدة رسائل ونص مسرحية ما زلت احتفظ بها حتى الآن وهي بخط يده وعنوانها "بعد فوات الأوان"، كما كان الفنان الراحل (قاسم محمد) الذي واصل الدراسة معي في معهد (غيتيس) المسرحي يبلغني بما يكتبه (يوسف) إليه ، وكان (العاني) كعادته شعلة من النشاط في الكتابة ولقاء المسرحيين العرب الذين أقام معهم علاقات طيبة خلال وجوده خارج العراق.[16]

يتبنى العاني في نصوصه شخصيات ليست غريبة من باب الاستعراض الفني، ولا مسطحة من دون بعديها النفسي والاجتماعي، بل نجد معالجة درامية، لها إيقاعها وتطورها الداخلي في بناء درامي لا يتقنه إلا المبدع (العاني)، بساطة وعمق في آن معا، ممزوجتان بقدرة على ربط الأحداث ببراعة داخل النص المسرحي مع الحفاظ على خصوصية الشخصيات وتنوعها التي تساهم في إغناء النص جماليا وفنيا وفكريا، ونجد (العاني) من القلائل الذين برعوا وعرفوا أسرار صنعة كتابة النص المسرحي القابل لأن يكون حيا على خشبة المسرح، إذ حين تقرأ نصوصه تجد فيها وعيا لافتا ومتقدما في توازن اللغة مع

الشخصية، وفي العلاقة السببية المقنعة بين الشخصية والحدث، بإيقاع متنام ذي حيوية لغوية تجعل من النص فيه حياة مسرحية خالصة تثير تفاعل القارئ والمتفرج على حد سواء، انه صانع للأجواء المرئية التي تساعد على إثراء النص وقدرته على جذب القارئ أو المتفرج حين يكون النص المسرحي على خشبة المسرح. ويذكر لنا الكاتب (صباح المندلاوي) تلك الروح المنتمية للبيئة البغدادية التي دفعت (العاني) نحو التفكير في أحوال الناس والوطن، حتى أنه اختار في خمسينيات القرن الماضي الانتماء إلى الحزب الشيوعي العراقي وليغترف من مطاليب الحركة الوطنية واليسارية ويوظفها في اعماله التي تتوهج دفاعاً عن الحرية والكرامة وشرائح المسحوقين والمعدمين يكتب مسرحية، نجده يبادر في عام 1952 وإلى جانب نخبة من الفنانين الكبار لتأسيس فرقة المسرح الحديث بعد أن يفصل من معهد الفنون الجميلة لأسباب سياسية، وهي نفس السنة التي يكتب فيها مسرحية (تؤمر بيك) تليها مسرحية (مو خوش عيشة) عام 1953، وكذلك مسرحية (حرمل وحبة سودة) . ولا ننسى أن (العاني) رائد المونودرما، إذ كتب في سنة 1944 مسرحية (مجنون يتحدى القدر).

تنوعت مسرحيات (العاني) لتتناسب مع الظروف المحيطة آنذاك، إذ يذكر (فاضل خليل) نصوص (العاني) ثورة على الصيغ القديمة لاسيما ونحن نعرف بأنه لم يمتهن التأليف إرضاء لمزاجٍ عابرٍ، وإنما كانت موضوعاته استجابة لصدى معاناة شعبه والإنسان أينما كان ، فحاكاها باقتدار وعلمية تسندها تجربته الطويلة التي مكنته من بلورة خواصه في الكتابة لأن ما كتبه (العاني) من مسرحيات كان من حصتها في التقديم على المسرح، وشكَّل منهما (الحياة والمسرح) وحدة أسلوبية وفنية جعلتهما يتسلسلان معا بانضباط بنائي محكم ، ابتداءً من مسرحية (راس الشليلة) ولم تنته بآخر مسرحياته (سالوفيات) وهي صيغة لـ(الحكاية/ السالوفة) حسب وصف مؤلفها، و(السالوفة) بالمعنى العراقي الدارج هي الحكاية، ومن هذه الحكايات كانت (زعفران) كتبها بداية كقصة قصيرة ثم نشرها باسم مرجانة وقدمها المخرج الراحل (طارق عبد الكريم) فيلماً سينمائياً حين كان طالباً في معهد السينما بموسكو، كجزء من متطلبات أطروحته في نيل الشهادة العليا، بعد ذلك أعاد (العاني) كتابتها إلى مسرحية في عام 1987، ومن السالوفيات أيضا حكاية (أنيسة) التي نشرتها مجلة الأدب الشعبي عام 1998، ومسرحية (جيقو) التي قدمتها فرقة المسرح الشعبي عام 2000 في المتحف البغدادي. (خليل، 2007، الحوار المتمدن)، كما كتب (العاني) ثماني وثلاثين نصاً مسرحياً أشهرها (راس الشليلة، ست دراهم، آني أمك يا شاكر، فلوس الدوة، لو بسراجين لو بالظلمة، الغذاء لا الدواء، صورة جديدة، المفتاح، الخرابة، الشريعة، الجومة، الخان، ونجمة)، تكاد تجتمع النصوص على فكرة مركزية تتمثل بالتغيير غير المصحوب بالعنف، بل على قدرة المجتمع على تغيير واقعه بعد تشخيص الخلل البنائي فيه، الذي يتمثل في غياب العدالة والمساواة، الأمر الذي دفعه أن تكون نصوصه من واقع حال يوميات المجتمع العراقي والظروف الفكرية والاقتصادية المحيطة به، وتنطلق نصوصه من فرضية هل نهرب من المواجهة مثل النعامة التي تخفي

رأسها في الرمال ظنا منها أنها طريق الخلاص؟ أم المواجهة بطرح أسئلة جديدة ومحفزة للتفكير، تجعل من قوى المجتمع، طاقة إنتاجية على التغيير؟

إن نصوص (العاني) تؤكد مقولة المثقف العضوي ، التي تؤكد على المثقف الإيجابي الذي يعيش هموم مجتمعه وكيف يمكن تحقيق أهدافه في الحرية والعدالة والمساواة وصولا إلى حياة سعيدة تقوم على استثمار عادل للقدرات، وتوزيع عادل للثروات، هكذا اتخذ (العاني) من الفني المسرحي، والتعبير الجمالي الناجح، لأنه يؤكد بتفكيره ومعالجاته الفنية، بان الفن هو اقصر الطرق لإعادة التناغم المفقود في الحياة، إذ نجد أفكاره – في أغلب نصوصه – طاقة تغيير كامنة، تتحفز ظهورا وتجسيدا على خشبة المسرح.

- **مؤشرات الإطار النظري:** يمكن التعرف على مؤشرات البحث على نحو النقاط الأتية:

1- انساق الحدث الدرامي متحولة داخل البنية الدرامية ذات المواصفات الأرسطية، لأنها تتحرك بالضرورة والاحتمال.

2- الحدث الدرامي الأرسطي منضبط الدلالة يتطور مع تصادم الفكر والقول للشخصيات.

3- الصراع داخل الحدث الدرامي متعدد وله أشكال اتصالية وانفصالية بين الشخصيات بحسب الدوافع الفكرية والعاطفية للشخصيات مع بعضها البعض.

4- تتعدد انساق الحدث الدرامي في النص الدرامي بين المغلق / الارسطي والمفتوح / البريختي ، فما نراه في النسق المفتوح، يتعلق في قدرة الكاتب على إعطاء احتمالية تطور الصراع من دون نهاية له، وفي نفس الوقت لا بد من نهاية للحدث الدرامي كأن تكون حزينة في المأساة أو سعيدة في الكوميديا.

5- اللغة والفكر هما طاقتا الحدث الدرامي دلالياً، يمثلان حافزا للتعبير السلوكي لدة الشخصيات داخل النص، ولهذا تتباين الشخصيات بحسب مركباتها الفكرية واللغوية، لكنها إجمالاً ضرورية لإنتاج النص الدرامي.

6- نصوص يوسف العاني الدرامية ، تعاضد درامي ما بين البعدين الاجتماعي والنفسي ، يحققان تناميا لبنية الحدث الدرامي ، يمتاز بالمرونة والتحولات الجمالية والاتصالية داخل النص الدرامي .

الفصل الثالث: إجراءات البحث

أولا: منهج البحث: اتخذ الباحث المنهج الوصفي في تحليل عينة بحثه.

ثانيا: عينة البحث: اختيار قصدي لمسرحية (بعد فوات الأوان)[17] التي كتبها (يوسف العاني) في 1963-1664 بين بغداد وبيروت .

ثالثا: التحليل :

- **المتن الحكائي للنص الدرامي** : يحكي لنا نص مسرحية (بعد فوات الأوان) أحداثاً تتعلق بعائلة عراقية من أحياء بغداد، تعيش في بيت يتسلط فيه الأب (أبو عدنان) ولا يسمح لرغبات الأولاد بالزواج أن تتحقق ، بسبب انانيته وسلوكه التسلطي، اذ نجد (خالد) (الأخرس والأطرش) يعشق ابنة خالته (غنية) ويحب التمثيل الصامت ، ويجد في (تشالي شابلن) مثالا يحتذى ، يصطدم برفض أبيه لزواجه، مما يقرر ترك البيت إلى الأبد، الأمر الذي يوقظ أراداة الأخ الأكبر (عدنان) ويقرر مواجهة أبيه، من أجل تعديل سلوكه مع ابنائه، ونكتشف عند المواجهة كيف أن الأب رفض زواج (عدنان) من حبيبته حين قرر أن يتزوج بها وهما طالبان في الجامعة، ونجد عدنان – حينها – يرضخ لهذا الرفض غير المقنع ومصدره سلطة الأب القمعية مع غصة مكبوتة في اعماق نفسه لأنه لم يتزوج حبيبته، ،الأمر الذي يعطي دلالة أنسانية واجتماعية للموقف الشخصي الصارم للشاب (خالد) وهو الذ يفتقد مؤهلات اقناع والده الا انه رفض الإنصياع للأمر ويبدو أنَّ المؤلف جعله معجباً بشخصية شابلن وانه يقلِّد حركاته في تمثيل بعض المشاهد يعد ترتيبا قصديا يدعم شخصية خالد ولذلك لأن شابلن هو الرجل الإنساني جدا والذي يجاهد ويكافح بشدة حتى يحقق ولو جزءاً يسيراً ممن يريد ان يحققه ولايتراجع او يراوده اليأس فجاء موقف خالد معادل صحيح للشخصية التي يحبها ويحاكيها وهي شخصية شابلن .و في المقابل نجد المفارقة في شخصية الأخ الكبير والذي ينبغي ان يكون مثالا في مواقفه الشجاعة للأخ الأصغر لم يتمكن أقناع الأب او في الأقل رفض قراره ،عدنان المتعلم الجامعي الذي يتقن الكلام يفتقر القدرة على المواجهة، وتختتم بضرب الأب لابنه الأكبر وينتج عن ذلك أن (عدنان) ترك البيت هو أيضاً، فيبقى الأب وحيداً مع جبروته، وتصله أخبار مرض ولده عدنان وتدهور صحته ، اذ يتفاقم المرض حد الأحتضار ، مما يدفع الأب وبانكسارٍ عالٍ أن يطلب من ابنه (عدنان) أن يسامحه على كل الأذى الذي واجهه بسببه ، ليعيش بقية حياته مطمئنا، لكن (عدنان) يواجهه بالصمت فهو ليست لديه القوة على الكلام ليودع بصمته انانية ابيه وسلطته مما يؤدي الى انهياره بسبب شعوره بالذنب تجاه أولاده.

المشهد الاخير من المسرحية ، نجد سلطة الأب تتراجع ، شعور بالندم وطلب السماح من ابنائه على مجمل افعاله القاسية تجاههم ، الا ان طلبه ، يصطدم بصمت رافض مضمر ، وكأن المؤلف لم يفصح للجمهور فيما لو كان الأبن الأصغر (خالد) قد غفر لأبيه وسامحه ام لا ؟ وكأن المؤلف يريد وضع المتلقي ، في حالة جلد الضمير الذي يتصل في مفهومه بالتراث الفكري الديني حين أن منزلة الأبوان اعظم منزلة وهو بذلك ترك مع الصمت الاخير في المسرحية سؤالا جدلياً موجعاً يتلخص بالاتي ؛ هل يستحق الأب ان يسامحه ابنائه حين يقترف

اقسى الذنوب بحقهم ؟ وايهما اقوى ؟ العرف الديني والتراث الاجتماعي ام نظريات التربية الحديثة في استثمار السلوك الإنساني في العلاقات البشرية بين الأسرة الواحدة ؟ .

ان نص (بعد فوات الأوان) الذي كتبه (يوسف العاني) في معتقل البتاوين عام 1963، وأكمله في بيروت عام 1964، تمظهر اسلوبي لافت ومبدع في بناء الأحداث الدرامية داخل النص المسرحي، بقدرة معالجة لا يصل إليها إلا المبدعين، و(العاني) أظهر قدرة فائقة على صناعة معمار درامي قوامه الحكاية بإطار تعبيري، يقوم على التداخل في الأزمنة – الماضي والحاضر بتنوعه المكاني، إذ نجد أربعة أماكن (بيت أبو عدنان، بيت أم غنية، دائرة حكومية مكان عمل عدنان، والمستشفى)، هذه الأماكن توزعت على خمسة فصول غنية بالأحداث وتنوع الشخصيات، سمحت للقارئ أن يكون شريكا غير مباشر في متابعة ومراقبة تطور الأحداث في إيقاع بنائي متقن، إذ يبدأ الفصل الأول في بيت بغدادي يقوم المؤلف بالتعريف بالشخصيات (خالد) شاب يحب التمثيل لكنه اخرس واطرش، نجده يميل إلى التمثيل الإيمائي، اسلوبا للتعبير عن لغة أفكاره، متخذا من (شارلي شابلن) الأنموذج التعبيري الخاص ،الذي يختزل أفكاره ورؤيته للحياة ومن يحيط من حوله، (وسنية) العمة المسالمة، و(غنية) حبيبة (خالد) التي لا تقرأ ولا تكتب، و(أبو عدنان) الأب المستبد الذي يتحكم بمصائر أبنائه، حتى أنه بفرض عليهم ما يفعلون، وما عليهم سوى السمع والطاعة، و(عدنان) الابن الأكبر صامت وسلبي، نجده يصعد إلى غرفته وكأنه يخشى المواجهة، هذا التعريف بالشخصيات ضمن بنية الحدث الدرامي، يجعل القارئ عارفاً بالشخصيات والمكان والزمان، إذ يتمكن الكاتب برشاقة وخبرة أن يمسك بخيوط الفعل الدرامي من بداية الفصل الأول الذي تبنى فيه أسلوب كوميديا الموقف، إذ نجد (خالد) اطرشا واخرسا، يحاول أن يقول لـ(بهية) انه (شابلن)، لكنه لا يستطيع.

"(خالد يركض نحو الطاولة في صالون الدار، يكتب شابلن على الورقة)".

وتتأكد المفارقة لدى القارئ حين يعرف أن بهية لا تقرأ ولا تكتب، إذ لا سبيل للوصول إلى المعرفة بعد تعطيلها، تارة لأسباب فسيولوجية مرضية (اخرس)، وتارة أخرى لأسباب تتعلق بعدم تلقيها التعليم في طفولتها ، وعدم القدرة على القراءة.

بهية: تحاول أن تقرأ، لكنها لا تتمكن من معرفة الكلمة، لأنها لا تقرأ ولا تكتب". [18]

استعمل المؤلف الوصف أو الإرشاد المسرحي لتقديم تصورا أوليا، بأن ما يحصل أو يحدث هو نوع من اللاتوازن والتناغم بين الإنسان والبيئة المحيطة، وهذا اللاتوازن يمثل مفتاحا ذهنيا للقارئ، بأن ثمة بيت غير مستقر، أو يعاني اضطرابا تواصليا، والذي أكده تدخل الأب وتهديده لابنه (خالد) بعقوبات صارمة اذا التقى مرة أخرى ببهية :

الاب : وهذا شديسوي مخبل نفسه. "الى غنية" امشي يلله وبعد لا تجيبن لهنا. افتهمتي؟

غنية: اي عمي " تأخذ عباءتها وتخرج مسرعة"

الأب: "الى خالد" شنو هلتصرفات السخيفة، انت جاهل؟ صرت رجال. شنو هلأعمال مال الزعاطيط..!

خالد: "لا يجيب"

الأب: آني امنعك تختلط بغنية.. وممنوع تخش للبيت.. "الى نسيمة" واذا انت تريدين وحدة تساعدج بالبيت شوفيلج فد صانعة زغيرة والسلام. آني ما اريد ابنية جبيرة مثل غنية تختلط بخالد.. وفهمي امها تمنعها بعد لا تجي لهنا..

نسيمة: زين ..

الأب: "يتجه الى السلم وهو يحدث نفسه" مسوي نفسة مضحكة

ان استبداد الاب وتسلطه داخل العائلة ، يمثل نقطة انطلاق الحدث، اذ يمنع ابنه (عدنان) من اختيار شريكة حياته (أديبة) زميلته وحبيبته في كلية الحقوق إذ اتفقا على الزواج، لكن الأب يرفض هذه الزواج لأسباب غير مقنعة، فقط لأنه يريد فرض سلطته على ابنه فيقول له باستهجان :

الأب: زين تجي تاخذ رأيي.. عال ..

عدنان: "نسمع صوته فقط" بس يابه آني ما خطبت بعد، بس حبيت آخذ رأيك.

الأب: ما كان لازم تاخذ رأيي بالبنيه، كان لازم تاخذ رأيي بموضوع الزواج. بلكت آني ما اريدك تتزوج.. ثم اذا وافقت على زواجك.. آني اختار البنيه اللي تناسبنا، مو انت.

عدنان: بس بابا ..

الأب: ماكو بس .. شلون تتعرف على البنيه گبل ما تاخذ رأيي ؟! [19]

هذا الرفض القسري انعكس سلبا على شخصيته، فأسرف في تناول الكحول هروبا من مواجهة مشكلته الأساسية التي تتمثل في عدم القدرة في مواجهة شخصية ابيه المستبدة برأيها وهي شخصية متوترة شبه منطوية، لا تمتلك القدرة على اتخاذ القرار ، ونتعرف على هذه السمات بوساطة حواره مع أخته (وداد).

عدنان: اني شنو؟

وداد: بني ادم

عدنان: وبعد

وداد: وموظف

عدنان: وبعد؟

وداد: وسكران

عدنان: وبعد؟

وداد: وبطران

عدنان: كل هذا اللي كلتيه اعرف.. اني أريد اعرف شنو قيمتي في الحياة وبين الناس؟!!.[20]

يتقدم النص نحو بيان قسوة الأب ، وكيف دمر شخصية (عدنان) وسطّحها مستعملا تقنية تعبيرية تتمثل في استعادة أحداث قديمة، أو ما يعرف (فلاش باك) لقد أدار المؤلف الأزمة الدرامية بذكاء حي وصلت حين وصلت إليه رسالة (خالد) أخاه الأخرس والأطرش، الذي يقرر فيها ترك البيت والعمل والزواج من غنية، الأمر الذي دفع بـ(عدنان) إلى مواجهة أبيه، وكيف ينبغي أن تتوقف سلطته وترك مساحة حرية تسمح لهما (عدنان وخالد) بتقرير مصيرهما لمستقبل بعيد عن ضغوط وهيمنة الأب ، وتتم المواجهة بين عدنان وأبيه، وسط سخرية واستخفاف الأب من كلام عدنان، مثلما نجده في الحوار الآتي :

الاب: ‘‘ينزل الى عدنان ووداد’’ تفضل استاذ!

عدنان: بابه، ندخل بالموضوع رأساً..

الاب: ‘‘ينظر اليه’’

عدنان: خالد، نريده يعيش فد عيشه اللي هو يريدها ..

الاب: شنو يعني.

عدنان: يعني عنده فد طموح ورغبات معقوله، نريد تحققلهياه.

الاب: خالد عنده طموح!

وداد: اي نعم، يعني يعجبه يشتغل..

الاب: شيشتغل! واحد معتوه لا يحل ولا يربط .. شنوا لعيشه اللي تريد ولهيا؟ محروم أكل.. محروم هدوم!

عدنان: كل شي ما محروم. لا أكل ولا هدوم. بس محروم ارادة، محروم شعور بالاستقلال...

الاب: هاي شنو هلخرابيط.

عدنان: هذي مو خرابيط. هذي حقايق. حتى آني ما كنت اقدرها، بس خالد يقدرها اكثر مني.

الاب: اذن اهنيك اذا خالد اذكى منك.

وداد: بابه ..

عدنان: ‘‘يقاطعها’’ خالد اجرأ مني.. خالد حدد موقفه، مارس حقه.. دتفهمني بابه لو لا ..

الاب: هو هذا حچي حتى اتفهمه؟

عدنان: إذن، اطلب شي منك..

الاب: ‘‘ينظر اليه نظرة شذرة’’

عدنان: اطلب منك عدم التدخل بشؤون خالد.. وترك موضوعه إلي آني اتصرف بيه وفق ما تقتضيه مصالحه ..

الاب: اسمع عدنان، آني ما اسمح لك تتفوه بهيج كلمات. لو مو انت سكران وفاقد كان عرفت شلون عاملتك.

الاب: ""الاب يهم مرة اخرى للذهاب""

عدنان: بس اسمع بابه، آني من اليوم انسان جديد راح اسوي الشي اللي اشوفه صح، واتحدى اي واحد اللي يمنعني.. خالد راح اسعده، وكل شي اللي شفته آني ما راح اخليه يشوفه.

في هذا الحوار نجد تنويه واضح الى ان الشخصية لاتنضج معالمها وتتخلص من مخاوفها بنيل الشهادة فقط وانما بالثقافة الداعمة التي تعزز من الثقة بالذات ،

ويتطور الحدث الدرامي بانساق تتحرك ما بين المواجهة والرفض بين الاب والابناء ، حتى نصل الى انهيار (عدنان) بسبب المرض ، في ايقاع محكم يشكل ارتقاءًا في البعد الفني لبناء الفعل الدرامي الذي اجتمعت فيه متناقضات الحياة والموت، اذا نجد (عدنان) يعاني سكرات الموت يطلب خمس دقائق ليبين للناس فلسفته التي تدعو إلى العدالة والمحبة ومحاولة تدعيم مبدأ الإرادة في اختيار الحياة المناسبة الملائمة للضرورة لكي تكون حرا وسعيدا، لكن هيهات! لن يطول المقام في الحياة إذ يموت (عدنان) وسط ظن (خالد) أن أخاه نائم ، مثلما نجده في الحوار الآتي :

وداد: ""تسأل خالد، هل كتب الرسالة ..""

خالد: ""يجيبها بالإيجاب""

وداد: ""وداد تخبره لان يدخل ليراه""

خالد: ""يخرج الرسالة ويدخل""

وداد: ""تذهب الى غرفة الممرضة""

الاب: ""يجلس على المصطبة""

خالد: ""يدخل وبيده الرسالة.. يتقدم الى عدنان بخطوات بطيئة وبهدوء تام""

عدنان: ""يبدو نائماً دون حراك""

خالد: ""يرفع الرسالة محاولاً الفات نظره اليها، والى نفسه ..""

عدنان: ""لا يلتفت اليه""

خالد: ""يخرج وبيده الرسالة""

الاب: ""يسأله عن سبب خروجه بهذه السرعة""

خالد: ""يخبره ان عدنان نائم..""

الاب: ""يطلب منه ان يتركه نائماً""

خالد: "يجلس على طرف المصطبة وبيده الرسالة"

الاب: "يبتعد عن خالد وكأنه متجه الى الجهة الاخرى من المستشفى"

"يُطفأ النور في المسرح كله، وتسقط حزمتان ضوئيتان .. على عدنان في غفوته الابدية، وخالد ينتظر وبيده الرسالة.. حينما تنسدل الستارة، نلمح الدمع يتساقط من عيون خالد، بينما تتعالى انغام موسيقى جنائزية.. والستارة تنسدل ببطيء"[21]

هكذا يجعلك المؤلف في مشهد مزيج من التعبيرية واللامعقول، يتداخل اليقين والشك في وعي الأب الذي استعاد أبوته الصالحة، بعد مشاهدته احتضار ولده، وشعوره بالذنب، لأنه تسبب في مأساته وضياعه وتدمير حياته، إذ كان ينتظر وهو في فراش الموت مجيء أخاه (خالد) ليقرأ الرسالة التي كتبها لأخيه عدنان ، والتي تمثل المعادل الموضوعي لمستقبل أفضل، وحين يدخل (خالد) برسالته، يجد أخاه وقد راح في غفوة أبدية (الموت)، يتركه ويخرج ظناً منه أن أخاه (عدنان) نائم، وهكذا تتنظر العائلة لحظة استيقاظه مع لحظة درامية مجاورة تؤكد موت (عدنان) التي أنهاها المؤلف (العاني) بلحن جنائزي (تطفا الأنوار إلا بقعتين على (عدنان) في غفوته الأبدية، وبقعة على (خالد) حاملاً الرسالة، تسدل الستار مع دموع (خالد)، وموسيقى لحن جنائزي) . [22]

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

أولا: نتائج البحث: تكون على النحو الاتي:

1- مهارة المؤلف في ضبط إيقاع النص وانتقال الفعل الدرامي المتغلغل في الأحداث داخل النص في وحدة بنائية لا تعتمد البناء للمتسلسل ، بل الوحدة في التنوع المشهدي .

2- اعتمد النص تنوعا مكانيا أعطى إيقاعا في انتقال الإحداث بسببية تقوم على الضرورة الجمالية وليس السببية الخطية أو ما يعرف بالبداية والوسط والنهاية للفعل.

3- كان للتوازن في حمولة الدوافع للشخصيات مزاجيا وفكريا، الإحساس باكتمال إبعاد الشخصيات وتواصلها في بيئة الحدث الدرامي المتنوعة.

4- اعتمد النص تنوعاً في الشخصيات النص لضرورة رصد يوميات المدينة بإيقاع الحياة والناس، فالشخصيات على قدر من الأهمية الدرامية التي تسمح بتطور الحدث الدرامي فنيا وجماليا وفكريا ونفسيا.

5- تمثل حضور شخصية المراة في النص الدرامي ؛ بوصفها عنصرا مساعدا وليس رئيسا في بناء الحدث الدرامي ، إذ لم يكن دورها شاخصاً ، مؤثراً وواضحاً في بنية الحدث الدرامي وتحديداً في

شخصية (سنية وغنية) اذ نجدهما شخصيتان داعمتان للمشهد ليس ألا . أما شخصية وداد فهي توفيقية لا تمتلك القدرة على صنع القرار .

ثانيا: الاستنتاجات:

1- يتبنى النص نمطا مغايرا لبنية الحدث الأرسطي وبنية الحدث البريختي على حد سواء، فالحدث يعتمد التقنية الروائية في أداء الشخصيات على الرغم من تواجد الصراع بوصفه عنصرا أساسيا في توليد وإدارة الحدث الدرامي.

2- يمتلك هذا النص خصوصية الفرادة في البناء الدرامي مع لغة محلية رشيقة البناء تميل إلى الاختزال والتكثيف مع ذكاء في إتقان بنية الحدث الدرامي.

3- يمتلك الكاتب القدرة الواضحة على إنتاج شخصيات بأبعاد مكتملة في مساحات درامية متباينة، لكنها مرسومة بذكاء وفطنة وتحقق الوحدة العضوية بين الإحداث الدرامية المتنوعة، بخطوط متوازية، لكن بعقد متنوعة في فصول النص الخمسة مرسومة بإتقان، لا تسمح لك بالحذف لأنه يضر بالوحدة العضوية الجمالية للنص.

4- يريد الكاتب في نصه القول بان الدراما المعاصرة ليست نقلا أو محاكاة للواقع، بل هي مجاورة له وتحويل إلى واقع درامي جديد قوامه الخيال الإبداعي الذي يعيد تركيب الواقع المعاش إلى واقع فني يتفاعل معه القارئ والمتفرج على نحو جديد ومتجدد في وعي التاريخ والوجود.

الهوامش

[1] - جورج صليبيا: المعجم الفلسفي، ج 2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1979 , ص363.
[2] - هندام يحيى حامد هندام وجابر عبد الحميد جابر: المناهج (اسسها وتخطيطها وتقويمها)، دار النهضة العربية، القاهرة، 1975 ، ص 323
[3] - كوثر حسين كوجك: التصميم التعليمي، الجامعة التكنولوجية، بغداد، 19،ص37.
[4] - غفران كريم آل ياسي انساق الانثربولوجيا في النص المسرحي العراقي ، غفران كريم آل ياسين، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة ،قسم الفنون المسرحية ، 2016،ص17.
[5] - إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية، القاهرة، دار المعارف،1985،ص16 .
عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998 ،ص47 .
[7] - ت م. س كولنيان: في نظرية الادب تر: جميل نصيف التكريتي, دار الشؤون الثقافية العامة، 1986، ص70 .
[8] - أرسطو: فن الشعر، تر: ابراهيم حمادة, مكتبة الانجلو المصرية, د.ت ،ص43
[9] - علي جواد الطاهر: حديث القصة والمسرحية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1, د. ت،ص45 .
[10] - أرسطو: فن الشعر، ،ص47 .
[11] - علي جواد الطاهر: حديث القصة والمسرحية،ص78.
[12] - إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية، ص22
[13] - عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي،ص33 .
[14] - احمد بدوى: محاضرات في علوم المسرح، الزقازيق, جامعة الزقازيق، كلية التربية النوعية ،ص4 .
[15] - برتولد بريخت : نظرية السرح الملحمي، تر: جميل نصيف التكريتي، بغداد، دار المأمون،ص72 .
[16] - عبد الله حبه، موقع الحوار المتمدن الالكتروني، 2011 .
[17] - يوسف العاني ، مسرحية بعد فوات الآوان ، منشورات الثقافة الجديدة ، دار الرواد المزدهرة للطباعة والنشر والاعلام ، بغداد ، 2020.
[18] - يوسف العاني ، بعد فوات الاوان ، ص7.
[19] - يوسف العاني ، بعد فوات الاوان ، ص13 .
[20] - يوسف العاني ، بعد فوات الاوان ، ص7
[21] - يوسف العاني ، بعد فوات الاوان ، ص14-15
[22] - يوسف العاني ، بعد فوات الاوان ، ص43

1- Ibrahim Hamada: A Dictionary of Dramatic Terms, Cairo, Dar Al Maaref, 1985.
2- Ahmed Badawy: Lectures in theater sciences, Zagazig, Zagazig University, Faculty of Specific Education.
3- Brecht: The Theory of Epic Sight, Tr: Jamil Nassif Al-Tikriti, Baghdad, Dar Al-Mamoun.
4- Aristotle: The Art of Poetry, Tr: Ibrahim Hamadeh, The Anglo-Egyptian Library,
5- Dr. C. S. Colinian: On the Theory of Literature. TR: Jamil Nassif Al-Tikriti, House of General Cultural Affairs, 1986 AD.
6- George Salbia: The Philosophical Dictionary, Part 2, Lebanese Book House, Beirut, 1979
7- Abdel Aziz Hammouda: The Dramatic Building, Cairo, The General Egyptian Book Authority, 1998.
8- Abdullah Habbah, The Civilized Dialogue Website, 2011
9- Ali Jawad Al-Taher: Story and play talk, General Cultural Affairs House, Baghdad, 1st floor, Dr. T.
10- Gofran Karim Al Yassin: The Consistency of Anthropology in the Iraqi Theatrical Text, Unpublished MA Thesis, University of Baghdad, 2016
11- Kawthar Hussain Koçak: Instructional Design, University of Technology, Baghdad, 1977.
12- Hendam Yahya Hamid Hendam and Jaber Abdel Hamid Jaber: Curricula (Founded, Planned and Evaluated), Dar Al-Nahda Al-Arabiya, Cairo, 1975

15- Yusuf Al-Ani, Play With Hindsight, New Culture Yusuf Al-Ani, Play With Hindsight, New Culture Publications, Thriving House of Pioneers for Printing and Media, Baghdad, 2020.