مصادر النّماذج المسرحيّة في القصّة العراقية الحديثة

الكلمات المفتاحية: المصادر ، النّماذج ، المسرحيّة

البحث مستل من رسالة ماجستير

احمد فاروق سعدون علي **أ.م.د. خالد علي ياس**

جامعة ديالى/ كلية التربية للعلوم الإنسانية

ahmedfarouk5515@gmail.com khalidyaas@yahoo.com

الملخص

تُعد النّصوص المسرحية مصدراً خصباً وعنصراً مؤثراً في الكتابات القصصية الحديثة، فالمسرحية لا يمكن أن تكون بمعزل عن مصادر النّماذج البشرية، بوصفها أوسع الأجناس الأدبية انتشاراً قديماً وحديثاً، وقد فتحتْ (المدرسة الأمريكية) الباب أمام المقارنة بين الأعمال الأدبية والفنون الأخرى[١]، إذ تشترك القصة والمسرحية بخصائص معينة مثل: الحوار، والشخصية، والحدث، والزمان والمكان، وتعد (الشخصية)[*] أهم تلك العناصر، من منطلق أنّ النّص المسرحي اليوم لم يعدْ مجرد جمل حوارية بين شخصيات تحاول أن تعرض موضوعاً مختلَفاً عليه، وصولاً إلى قناعات لهذه الشخصية أو تلك، عن الظاهرة التي يدور عليها الحوار أو الموضوع، فالنّص الحديث قد قلل من فاعلية الكلمات وبنى تصوره على الصورة وحركة الجسد[٢].

المقدمة

أنتج التفاعل بين الأدب وفن المسرح نماذج سرديّة، ذات سمات حداثية، باستلهام الشخصيات المسرحية واعادة خلقها وتقديمها بصفة نماذج بشرية محركة للحدث في النّصوص القصصية، فهي قوالب جاهزة تم تصويرها مسبقاً من الداخل والخارج، وباستحضارها يتجسد ذلك التّصوير في زمن جديد، وواقع مغاير عن واقعها الأصل، بعد إضفاء ملامح أو سمات وأدوار بما يتناسب مع ثيمة العمل الجديد، حيث تتوحد الشخصية القصصية مع المسرحية بفعل عملية التّأثر والتّأثير، ومن الملاحظ أنَّ النّماذج البشريّة المستقاة من فن المسرح تكون أعمق من الشخصيات المؤثرة، كونها تكتسب صفات جديدة في الواقع القصصي، فضلاً عن صفاتها التي تتحلى بها في واقعها الدرامي، ويعد اقتباس تلك الشخصيات أحد أهم التقنيات

التي يستخدمها الكاتب المعاصر، لما تحمله من طاقة دلالية زاخرة بالرموز والمعطيات التي تتماشى مع الأحداث الراهنة في الواقع المعيش.

ففي قصة **(ليلة هاملتية)** للقاص **(جليل القيسي)**، تتجلى عملية التّأثر والتّأثير بين جنسي القصّة والمسرحية، عبر تبادل النّماذج البشرية بين التجارب الإبداعية، فقد استمد القاص إنموذجه البشري من مسرحية **(هاملت)** لـ**(شكسبير)**، عبر تقمص بطل القصة (مهند) لشخصية (هاملت)، حينما اتخذ مهند وهو الشخصية الرئيسة في القصة دوراً مسرحياً بأداء دور هاملت على المسرح، مما يطرح مقاربة تناصية بين النّصين (القصصي والمسرحي) من شأنها أن تثبت **((أنّ المبدع لا يبدأ من الصفر، وإنما يبدأ مع الآخرين من حيث انتهوا))**[٣]، وتتجلى هذه الفكرة منذ العنوان، الذي يدل على اشتغال تناصي مع فن المسرح، فالعنوان دال مرتبط بمدلول يشي بمضمون القصة لفك شفرات النّص، ويدخل عنوان هذه القصة في ضمن هذا السّياق، فهو يوحي بأنّ زمنية الحدث الرئيس تقع في ليلة واحدة، وكلمة (هاملتية) توحي باشتغال تناصي مقصود، يشير إلى مصدر التّناص أو الجانب المؤثر في القصة التي تروى على لسان راوٍ خارجي عليم دائم الحضور، يمهد منذ بداية السّرد إلى المأساة المحيطة بالشخصية بقوله: **((كان مهند مرهقاً للغاية عندما غادر الغرفة والممثلين الذين لوحوا له بأيديهم طويلاً كما لو يسافر إلى بلد بعيد قد لا يرجع لردح طويل من الزمن أو ربما لن يرجع. واستغرب هو الآخر من تلويحة أيديهم وذاك الحزن الشفيف الذي لاحظه على وجه الممثلات خاصة))**[٤]، لقد ركّز الراوي في طبيعة الموصوفات عبر توظيف التّراكيب اللغوية في تصوير تعابير الوجوه، ووصف الحركات بوصفها **((شفرات تحت لغوية))**[٥]، والحالة النفسيّة للشخصية الرئيسة، مما أسهم في كشف همومها ومعاناتها الذّاتية لقدرة الراوي العليم على كشف بواطن الشخصيات، إذ أنّ مهند **((كان يعاني منذ أيام من حزن راح يتدفق في داخله ... ربما التعب، وذاك الاندماج، والانفعال الشديدين في التدريب بهوس ولساعات على دور هاملت، دور العمر للمثل الطموح))**[٦]، كما أنّ فتور العلاقة بين مهند وحبيبته أسهم في تحقيق السّمة التراجيدية المحيطة بالشخصية، فالتراجيديا بحسب (أرسطو) محاكاة لا تحاكي الأشخاص، ولكنّها تحاكي الأفعال[٧]، وبهذا فإنّ الأفعال التي اتخذتْها الشخصيات في القصة، أسهمتْ في تحقيق التقارب بين شخصية (مهند) و(هاملت)، يقول الراوي كاشفاً البعد النفسي لمهند تحت تأثير هذه العلاقة: **((وزاد من انبعاجه الروحي، والنفسي، برود وتقطيبة**

صديقته الجميلة التي صار يحبها بعمق ... وهل تعرف الفتاة الحب في الأسر الشديدة التحفظ؟))[٨]، وهو الأمر المتحقق ذاته في مسرحية هاملت عندما يقول (بولونيوس) لابنته (اوفيليا):

((لا أريدك منذ اليوم أن تدنسي أي لحظة من وقت فراغك بأن تخاطبي أو تتحدثي مع اللورد هاملت.

هذا أمر أوجهه إليك فالتزمي به.

اوفيليا: سأطيع أمرك يا مولاي))[٩]، وعبر تقمص مهند للأبعاد النفسية الخاصة بشخصية هاملت، تحولتْ الأخيرة من مؤثرة إلى هاجس وعصاب، أسهم في تفاقم أزمة مهند النفسية، إذ أنّ (هاملت) يعد إنموذجاً للروح المعذبة، والانفعال والفتور والاضطرابات العصبية والفكرية منذ عصر النّهضة حتى الآن، كما تتميز القصة بطابعها الوصفي الذي اتخذه الرّاوي لعقد الترابط بين العناصر السّردية من الحدث، والشخصية، والبنية الزمكانية، وصولاً إلى الحبكة عبر تقنية (السّرد المشهدي)، وعلى وفق تقديم يمتزج فيه البناء القصصي بالمسرحي، والمعطيات السردية بالبصرية، لتبدو الشخصية وكأنّها تعبر بتلقائية عن نفسها على مسرح الأحداث تماماً مثل المسرحية، ويعتقد بعض المعنيين بالمسرح أنّ للمشاهد الدرامية دوراً حاسماً في تطور الأحداث، وفي الكشف عن الطابع النفسي للشخصية[١٠]، وهو ما نراه واضحاً في طريقة وصف الرّاوي لشخصية مهند كما في قوله: **((سار بترنح في الغرفة وهو يردد "أن تكون أو لا تكون ذاك هو السؤال. أمن الأنبل للنفس أن يصبر المرء على مقاليع الدهر اللئيم وسهامه" ... كانت ريح قوية خارج البيت تزأر، وتعوي، وخيوط المطر تتموج وتصفع زجاج النوافذ، والجدران، والصفائح الفارغة الملقاة فوق الرصيف، ونواح كلب يشق الليل الحزين. أخذته غفوة عميقة، غير أنه أفاق على صوت نفس الطرق المستمر على الباب))**[١١]، إذ يؤدي هذا الوصف معنىً رياضياً في القصة، يهيئ من خلاله الرّاوي للذروة في تقارب مع أجواء ليلة ظهور (الشبح) في المسرحية، حيث يقول (هاملت) محاوراً صديقه (هوراشيو):

((هاملت: الهواء قارص جداً؛ والبرد متناه في الشدة.

هوراشيو: هواء قاطع كأنّه النصل الحاد.

هاملت: ما الساعة الآن؟

هوراشيو: أضنها لم تبلغ الثانية عشرة.

مرسيليوس: بل أعلنت الساعة الثانية عشرة.))[١٢]، ثم يظهر شبح الملك ليثير الرعب والتساؤلات في عقل هاملت، كما في القصّة حين سمع مهند في منتصف الليل ((صوتاً يتموج بإلقاء مسرحي من بعيد... ترى بماذا تشعر لو رأيت وجهي الثلجي يخرج عليك هنا؟))[١٣]، ففي النّصين يقع الحدث الرئيس بعد منتصف الليل، ثم يخضع الزمن للتتابع المنطقي للأحداث باستقراء تداعيات ظهور الشبح في القصة والمسرحية، كما أنّ للمكان دوراً مؤثراً في توجيه وبلورة الحالة النفسية للشخصية، فالحدث الرئيس (ظهور الشبح) في القصّة يقع في مكان مغلق وهو غرفة (خافتة الإنارة) ينسجم مع كآبة الشخصية، عبر تشكيله تكوينات مشهدية تتخذ منحىً سيميائياً للسينوغرافيا، فالمكان في القصة الحديثة أصبح عنصراً ذات دلالة على نفسية الشخصية التراجيدية وكوامنها المضمرة، حيث تمتاز الشخصيات التراجيدية باللجوء إلى المونولوج، للتعبير عن معاناتها الداخلية خاصةً حين تعي أزمتها وتدرك مآلها ومصيرها، وإن كان بعضها ينحرف باللغة عن واقعيتها المعهودة، مستعيراً من الطبيعة ألفاظاً وصوراً يتماهى فيها، فإنّ بعضها الآخر يبقى رهين الواقع في الأعم الأغلب[١٤].

وتتبع حوارات مهند الداخلية من تنامي هواجسه المرضية، حيث يقول الراوي: ((خاف عندما رأى غرفته مضاءة بطريقة خافتة، وبأسلوب مسرحي.. كان الضوء يضفي جواً دراماياً على الأثاث، والستارة، وقال في نفسه: هل أنا الذي أضاء المصباح هناك؟ أطفأت جميع الأضواء عندما ذهبت إلى الفراش... أخذ الخوف ينمو في داخله، وشعر أن ذهنه صار يتكون من عدة أذهان))[١٥]، أما في المسرحية فقد ظهر (الشبح) في مكان مفتوح على سور القصر تعزيزاً لمقصدية (شسكبير)، إذ أنّ ظهور الشبح واصطحابه لهاملت خارج السور يضفي دلالات تؤكد فاعلية الدّراما، وتخلق جوّاً قاتماً يتماهى مع مأساوية المسرحية، عندما تتكاتف البنى لخلق صورة البطل التراجيدي ((سواء من الخارج على لسان الشخصيات الأخرى أم من الداخل عن طريق إحساسه الشخصي))[١٦]، فنجد أنّ هوراشيو يحذر هاملت من مرافقة الشبح في المسرحية قائلاً:

((ماذا لو استدرجك نحو الطوفان يا مولاي،

أو إلى رأس الصخرة المخيف ... وهناك يتخذ صورة تبعث الرعب الشديد

فكر يا مولاي في الأمر، أن ذلك المكان وحده، دون أن تكون هناك دوافع أخرى يثير اليأس والجزع في القلب))[١٧]، كما أنّ الشبح المفترض في القصة يتخذ شكلاً فيزيائياً مغايراً عن المسرحية، إذ يقول الرّاوي: ((أصيب مهند بأقصى حافات الهلوسة عندما رأى هيكلاً عظمياً يدخل الغرفة، وتمتد أصابع عظمية لتخنقه))[١٨]، أما في المسرحية فقد أتخذ الشبح شكل إنساني ((أنه يتخذ نفس الصورة، صورة الملك الراحل))[١٩].

كما لم يتحير القاص في مصير البطل (مهند)، إذ أنّ موته _وان تم في ليلة واحدة لصغر حجم المساحة التي تتحرك عليها الشخصيات_ يطرح مقاربة لمصير شخصية هاملت في المسرحية، الأمر الذي يجعل من حياة البطلين مأساة متكاملة من حيث عناصرها، فبعد الصراع المفترض مع الشبح في القصة، وجِدَ (مهند) ((جثة وسط بركة من الدم المتخثر، والمدية مغروسة في الصدر عند القلب.. وملأت التكهنات المدينة عن الطريقة الدرامية، والمحزنة جدا لموت الممثل الشاب مهند عبد المجيد))[٢٠]، وهو مصير لا يقل مأساوية عن مصير هاملت، فقد جسد (شكسبير) بطله المأساوي على وفق رؤية حديثة تتناقض مع مبادئ المسرح الكلاسيكي القديم، وهو ما نجح القاص (جليل القيسي) في تطبيقه بشكل كبير في هذه القصة، فضلاً عن استلهام النّموذج البشري، اعتمد القاص تضمين عبارات من المسرحية، ومن الطبيعي أن يتضمن النّص القصصي اقتباسات من المسرحية عبر محاكاة النّص الأصلي، وهو نوع من التناص يمكن تسميته (التناص الذاتي)[*]، إذ تصبح التجربة السابقة موضوعاً للنص الجديد، وقد وردتْ في هذه القصة اقتباسات كثيرة من المسرحية، كما في قول الراوي: ((وردد "فأنك آت في شكل يثير السؤال، ولسوف أخاطبك لا دعونك هاملت.. بالله أجبني.. لماذا شقّق عظامك"))[٢١]، وقوله في موضع آخر: ((وقال كما لو يصلي "اف... هلم.. يا دماغ لقد سمعت أنّ المجرمين إذا جلسوا في المسرح تفعل براعة المشهد في نفوسهم فعلاً فاتكاً"))[٢٢]، إذ اشار القاص أنّ المقاطع بين الأقواس هي من مسرحية هاملت، وقد تبنى النّص القصصي تلك الاقتباسات وأدتْ وظيفة تعزيز التواشج وتقريب وجهتي نظر الشخصيتين (القصصية والمسرحية)، لتبدو وكأنّها شخصية واحدة، ويبدو النّص المتأثر والنّص المؤثر كأنّهما ينبعان من مصدر واحد، بيد أنّ هذا التّضمين لم يُفقْد النّص القصصي

بريقه وأصالته الأدبية، لأنّ النّص بحسب (بارت) ((نسيج من الاقتباسات والإحالات والأصداء من اللغات الثقافية السابقة أو المعاصرة التي تخترقه بكامله))[٢٣].

أما في قصة (قناع بورشيا)، التي تقيم علاقة تناصية مع فن المسرح، فقد استقى القاص (محسن الخفاجي) إنموذجه البشري من مسرحية (تاجر البندقية) لـ(وليم شكسبير) عبر استلهامه شخصية (بورشيا) لتؤدي دور الشخصية الرئيسة في النّص القصصي، تشاركها البطولة شخصية الرّاوي العليم (مدرس اللغة الإنكليزية) الذي تقمّص شخصية (بسانيو) من المسرحية المؤثرة، ولما كان العنوان هو منشأ الفعل التأويلي الأول في النّص، فإنّ اختيار القاص لهذا العنوان ذات الأسس المرجعية، يمنح القارئ استعداداً ذهنياً للتحرك في النّص، وضمن مرجعيات مسرحية لعنصري الزمان والمكان، ويبنى النّص بفعل يستمد سلوكه من دور الشخصية الأصل (بورشيا).

وفي مجال تشكيل الشخصية في ضوء الإفادة من الفن المسرحي، نجد أنّ العمل يتمركز في مراقبة حركة هذه الشخصية في فضائها، لذا نراها شخصية تتمحور حول حدثها وتتسلط على عنصري الزمان والمكان، كما أنّ القصص التي تعتمد في بنائها على آلية بناء الشخصية في النّص المسرحي، تكون غالباً مرسلة من قبل سارد عليم، يكون هو الموجه والممسرح لشخصيات قصتهِ، التي غالباً ما تنهض على شخصية واحدة محورية أو شخصيتين؛ وذلك لأنّ طبيعة الأداء المسرحي لا تسمح بتكاثر الشخوص تكاثراً من شأنه أن يشيع الاضطراب في تسلسل الأحداث، ويسمي بعض النقاد مثل هذا الاشتغال السردي بـ (العرض) أو (الخطاب المعروض)، في إشارة بائنة إلى الإفادة من فن المسرح[٢٤].

ينطلق الرّاوي بوصف البنية الزمكانية، وهي بنية ذات طابع سينوغرافي مسرحي ترتبط تناصياً _في بعض جوانبها_ بالمسرحية الأصل، إذ يقول الرّاوي العليم: ((وصلتُ إلى واجهة القصر على الأرجح متأخراً ... كان البرد مثل سيوف قاطعة الحد، في آخر ضياء للنهار الغائم الممطر. ولأني كنت أريد أن احتمي من غول البرد، لففت عنقي بياقة معطفي ... وعلى مرمى حجر من النهر، حيث يطل القصر الأبيض الشاهق. ضغطت على زر الجرس المضاء، وانتظرت))[٢٥]، ثم يستمر الرّاوي بوصف الخادمة والقصر قائلاً: ((أن أباها طوقها بهذا السور العالي))[٢٦] كما في النّص المرجعي، إذ أنّ (بورشيا) في المسرحية كانت تمكث في قصرها مع الخادمة (نريسا) وملتزمة بإرادة ووصية والدها[٢٧]، فضلاً عن أنّ معظم لقاءات

(بورشيا) و(بسانيو) في المسرحية كانت في القصر أيضاً، وتعكس هذه الأماكن المغلقة في النّصين الهيمنة الاستبدادية للأب، فضلاً عن الطبيعة النفسية والفكرية للشخصية.

كما اسقط القاص صفات الشخصية المسرحية الأصل على الشخصية القصصية فكلاهما جميلة، فقد وصفها الرّاوي ((كأنها غيمة تمشي على قدمين ... رأيت شعرها الأسود الجميل وقد تحول إلى شعر ذهبي ملتمع))[٢٨]، في مقاربة مع وصف (بسانيو) لـ (بورشيا) في حواره مع صديقه (انطونيو) في المشهد الأول من المسرحية ، إذ يقول: ((في قصر بلمنت هناك فتاة غنية وجميلة ... بطلّة مضيئة بضفائر ذهبية))[٢٩]، كما أن (بورشيا) في القصة تتلقى العلم على يد المدرس _الرّاوي_ وفي المسرحية تصرّح في حوارها مع بسانيو بأنّها *((عديمة العلم والخبرة))*[٣٠]، وتتماهى بطلة القناع في القصّة، عبر تماهي يتخذ مسارين أحدهما تماه ذاتي، تقوم به البطلة _نفسها_ عبر تقمّص شخصية بورشيا، والثاني تماهٍ بين الشخصيتين، من خلال هواجس البطل _الرّاوي_ الذي برغم إنكاره مع نفسه بأن يكون هو (بسانيو)، لكنّه لا ينكر على تلميذته أن تكون هي (بورشيا)، وهكذا تتحول الشخصية من المسرحية إلى القصة لتلعب دور البطولة[٣١]، وعبر الحوار المفترض يثير الرّاوي حدث محوري من أحداث المسرحية وهو قصة الصناديق الثلاثة[*]، بإسقاطه في النّص القصصي، حيث يقول الرّاوي: ((بورشيا أم فتاة غضّة؟ وأنا، من أكون؟ المدرس المتعب الحائر ... أم بسانيو الحائر أمام الصناديق الثلاثة؟ وان كنت كذلك فماذا أفعل؟! هل أفتح الصندوق الذهبي بحثاً عن صورة بورشيا ... أم أني سأشير إلى الصندوق الفضي، دون أن اصعق بالمفاجأة التي تنتظرني. لا بد سأفتح أحد الصندوقين، وأضيع لاكتشافي أنه لا يضم صورتها، وستضحك من غبائي الذي تخدعه المعادن الثمينة))[٣٢]، وهكذا تلتقي الشخصية القصصية بالمسرحية، فالأخيرة تكمن مأساتها في خضوعها لاختبار الصناديق الذي سلبها حرية الاختيار، أما في القصة فهي حبيسة القصر لأسباب مغايرة ترتبط بمرضها، كما تختلف مصائر الشخصيات بين العمل المسرحي والقصصي، إذ تنتهي القصة بموت بورشيا ((ماتت بورشيا، في الخميس الماضي، على فراشها الوثير))[٣٣] ، أما في المسرحية فقد جاءتْ النهاية سعيدة بزواج بسانيو من بورشيا.

وفي قصة (الخرافة.. هي أن لا تكون قبل أن تكون)، استقى القاص (نعيم عبد مهلهل) إنموذجه البشري من مسرحية (هاملت)، لما لها من شعبية كبيرة في التراث الأدبي العالمي،

كونها تثير إشكاليات فكرية وأبعاد فلسفية وسياسية واجتماعية قابلة للتجديد، وقد انعكس التّأثر بالمسرحية منذ عتبة النّص _العنوان_ الذي أتخذ حسب تعبير (رولان بارت) وظيفة اشارية[٣٤]، في إشارة واضحة إلى المصدر المؤثر، مما أسهم في استمالة المتلقي وتحفيز فرضياته حول كوامن النّص، وفي هذه القصة استطاع القاص تقديم شخصية (هاملت)، بوصفه بطلاً لقصته بعد أنْ احتفظ بصفاته العامة التي تتحلى بها الشخصية في واقعها الدرامي، لتحتفي بالواقع العراقي عبر رؤية الرّاوي الداخلي، فقد اتخذ وظيفة وصف الأمكنة وتقديم الأحداث والشخصيات والتعبير عن أحاسيسها وهواجسها، حيث يستهل السّرد قائلاً: ((جلس هاملت أمامي في مطعم بسيط بمدينة البصرة ... لم ينتبه أحد إلى غرابة ملابسه. وهي تشبه ملابس أهل تبريز حيث ثوبه المزركش العريض وقبعته المدورة التي تشبه كثيراً قبعات الجنود البريطانيين الذين يجوبون اليوم شوارع المدينة وفوقها ريشة لتميز صنف الفوج الذي ينتمون إليه. الأمير هاملت كانت فوق قبعته ريشة))[٣٥]، إنّ الأحداث المتخيلة ذات البناء المتتابع في القصة أثارت ((وقائع لها وجود مرجعي خارج هذا المتخيل))[٣٦]، بالإشارة إلى الوجود البريطاني في مدينة البصرة، إذ تتجسد علاقة المكان بالحدث، من خلال علاقته بالشخصيات، فالمكان المتخيل في النّصوص القصصية فضاء يتجاوز حدوده المادية ويخرج من نطاقه المتخيل إلى الوجود الواقعي، باستحضار معطيات تستند إلى الذاكرة أو إلى التاريخ، أو بوصفه محاكاة للواقع بحسب (أرسطو)[٣٧].

وقد استطاع القاص أن يجعل النّص نافذة ينبثق من خلالها التاريخ الكولونيالي وتداعياته، إذ يتطابق العالم الواقعي بالأدبي، عندما يقول الرّاوي: ((لم أكلم الأمير الإنكليزي بل دلفت أسير وراءه وهو يتأمل المدينة ويسير بمحاذاة نهر العشار ... بقيت أسير خلف خطواته البطيئة، التي انتهت إلى شاطئ النهر حيث غاصت عيناه في تأمل عميق للسفن الراسية والنهر العريض وغابات النخل التي فقدت الكثير من بريق كثافتها بسبب المدافع التي قطعت أعناقها بعمليات الحروب القاسية التي عانت منها البصرة كثيراً))[٣٨]، إنّ التجسيم المكاني في القصة يخلق فضاءاً شبيهاً بالفضاء الواقعي، وفي هذا الصدد يؤكد (هنري متران) أنّ المكان هو الذي يؤسس الحكي، لأنّه يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة، وفي اطار التأكيد نفسه أعطى (هنري) المثال (ببلزاك) الذي وصف شوارع حقيقية تجعل القارئ يقوم بعملية قياس منطقي، إذن فكل الأحداث التي يحكيها الرّاوي هي كذلك تحمل مظهر

الحقيقة[٣٩]. والقصة لا تقوم بتصوير أزمة فردية، إنما تحمل دلالات مجازية تشير إلى أزمة على المستوى الجمعي، فالنّص يتأثر بالعوامل المحيطة ويعكس تلك المؤثرات سردياً.

وبالرغم من أنّ أحداث القصة تقع في مدة زمنية قصيرة ، بسبب انطوائية شخصية (هاملت)، وجولته القصيرة في أرجاء البصرة، إلا أنّها أتتْ محمّلة بالدّلالات الفكرية المنعكسة، عبر حوار شخصية هاملت مع السّياب، كشف خلالها القاص عن كوامن تلك الشخصيات المركبة، إذ تعرّض إلى أسباب انكسارها وتشظيها في واقعها، عبر مسرحة الشخصية القصصية، حيث تبرز صلتها بالمشهد الدرامي الأصل يقول الرّاوي: ((أمام تمثال السياب وقف الأمير هاملت. الوقفة بدت صارمة في شكلها الفكتوري ... سمعت حواراً دافئاً بين هاجسين متشحين بخيانة ما. الشاعر بخيانة القدر له والنساء ... والأمير هاملت جرّاء الخيانة العائلية ... وبين الخيانتين طرحت الأفكار خرافة التكوين والصلة بين الكائن والمكنون عبر ما نتعرض له في محطات حياتنا))[٤٠]، يكشف هذا الخطاب عن انكسار هذه الشخصيات في واقعها، فالشخصية حين تنتقل من أدب إلى آخر تنقل معها _أحياناً_ أحاسيسها النفسية ولا سيما أنْ كانت شخصيات عالمية، إذ أنّ سبب خلودها كونها تمثّل الإنسان بعامة، وتثير قضايا إنسانية مشتركة، حيث يقول الكاتب الإنكليزي (وليم هازليت William Hazlit)): ((إننا نحن جميعنا هاملت))[٤١]، كونه الإنموذج الأمثل لتصوير معاناة الإنسان وصراعه الأزلي بين الذات والواقع في كل زمان ومكان، وقد انتقلتْ هذه المعاناة بانتقال الشخصية من واقعها الدرامي إلى القصصي، ويتجلى ذلك في حواره المفترض مع السّياب:

((هاملت: جئت إليك لأدرك ما للحزن من وقيعة مؤثرة على كينونتنا.

السياب: تلك قدرية لم تكن وليدة تجربتك يا أمير. السماء لحظة تجابه أجفاننا النور أول مرة تكتب تحتها سيرتنا الذاتية وهذا لا تغيره أي قوادم.

هاملت: ولماذا خياراتنا تتقصدنا نحن من نملك قلوباً خالية من البغض.

السياب: أنا لا أدعي أني مجابه ببغض. إلا إنني جوبهت بسوء طالع وبتكوين جسماني لا يسمح لي حتى بصناعة ابتسامة جميلة ... والفقر أيضاً، العوز، يدفعك إلى اليأس من إنّ القدر لن يبتسم لك ذات مرة وهذا ما حدث معي.

هاملت: ومعي أيضاً. الخيانة خنجر أبدي لا يمكن أن يمحى بممحاة.

السياب: أنا خانتني الحياة كلها ورغم هذا مشيت لأكون.

هاملت: أنا توقفت لكي لا أكون وتلك معضلة خلقت لدي أبدية موزعة على الكثير من البشر عبر كل ما يأتي من القادم والعصور))[٤٢].

فقد أثار (هاملت) قضية الخيانة التي تعرض لها في المسرحية، وعدها في القصّة _خنجر أبدي_ وعنصر درامي، أسهم في تحقيق السمة التراجيدية للشخصية، فقد عاش تداعياتها في النّصين، أما في المسرحية فقد قادته تلك الخيانة _العائلية_ إلى مصيره المأساوي المعروف، حيث يقول (هاملت) وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة: **((وداعاً أيتها الملكة التعيسة!**

وانتم يا من شحبت وجوهكم،

وارتعدت فرائصكم لهذا الخطب،

إنكم بمثابة الممثلين الصامتين في هذه المأساة،

هوراشيو أدركني الموت، وأنت حي فعليك أن تقص قصتي))[٤٣]، وبين معاناة (هاملت)، و(السّياب)، تجتمع صور دلالية مركبة تثير قضايا رمزية ترتبط بالواقع، فقد أكد (غريسمان) في دراستهِ للشخصية على العلاقة العضوية بين الشخصية وقضية الدلالة التي يرتهن اليها وجودها في الحكاية، طالما أنّ لا وجود لها بمعزل عن مسألة الدلالة[٤٤]، فـ(السّياب) رغم معاناته البدنية والعاطفية يمثل الهوية والانتماء، ورمزاً يتكفل بسرد محنة وطنه، واستحضاره في النّص القصصي يرتبط بذاكرة المدينة المحتلة، أما (هاملت) فقد استحضره القاص بوصفه صديقاً يمثل الوجه الآخر للوجود الأجنبي في مدينة البصرة، وهو ما يحيل إلى فكرة الهيمنة الأجنبية على العرب التي عادت صريحة عبر هوية جديدة يدّعيها،

وهي هوية الأجنبي الصديق والمخلّص والمحرر التي أشار إليها (د. نجم عبد الله كاظم)[٤٥]، إذ يقول هاملت للسّياب على لسان الرّاوي: ((**إنا غريبان ها هنا ...**

السياب: هذا ينطبق عليك أنت. أما أنا فلست بغريب. أنا أقف على أرض ولدت فيها.

أغمض هاملت عينيه وتراجع بشيء من الخذلان. فيما كان صوت جندي بريطاني يعتلي برج دبابة تكسر برعونة إسفلت الشارع وهو يهتف: هاي هاملت. تعال معنا))[٤٦].

يكرر القاص (**جليل القيسي**)، التجربة ذاتها في قصّة (**نجمة ميديا المتوحشة**)، حيث استمد إنموذجه البشري من المسرح اليوناني القديم، متمثلاً بشخصية الملكة (**ميديا**)[*]، لتؤدي دور الشخصية الرئيسة في القِصّة، وهو ما يحيا عليه العنوان الذي يتناغم مع بنية النّص وآفاق توقع القارئ، إذ أنّ بطلة القصة_ وتسمى ميديا أيضاً_ تتخذ دور ممثلة مسرحية لأداء دور (الملكة اليونانية) على المسرح، بيد أنّ محاولة إتقان الدور جعلتها تتماهى مع الشخصية بشكل مبالغ، عبر تقمص شخصية الملكة، بوصفها شخصية مرجعية تحيل على دلالات وادوار وأفكار محددة سلفاً في الثقافة والمجتمع، بحيث يكون إدراك القارئ مضامينها ودلالاتها الرمزية مرتبطة بدرجة استيعابه لهذه الثقافة، وتقوم هذه الشخصيات المرجعية بوظيفة "الإرساء المرجعي"، بمعنى أنّها تربط القصة بمرجعها الثقافي والتأريخي[٤٧]، وبالتالي لا يمكن أن نقف على بنية الشخصية القصصية دون الإلمام بجوانب الشخصية المؤثرة، فالملكة (ميديا) شخصية معقدة في واقعها الدرامي، ويسمي الكاتب الإنكليزي (فورستر **E.M.Forster**) الشخصيات المعقدة بالشخصيات المدورة (**round**)، كونها تجسد أنواع التعقيد والتنوع في الطبيعة الإنسانية، فضلاً عن تميزها بكثافة سيكولوجية، مما يجعلها الشخصيات المناسبة لتمثيل البعد المأساوي في النصوص الأدبية[٤٨].

كما تعد هذه المسرحية من أكثر المسرحيات اليونانية مأساوية وإثارة للجدل منذ أن قدمها (يوربيديس) عام (٤٣١ ق.م) حتى الآن، لوقوع الروح الإنسانية فيها موضع صراع

عنيف بين الذات والواقع، ويبدو ذلك واضحاً عبر شخصية (ميديا) بوصفها شخصية مأساوية بيد أنّها لا تعد إنموذجاً للبطل المأساوي، لعدم تحليها بصفاته التقليدية التي حددها (أرسطو)[*] ، وقد نجح القاص بإعادة تشكيل هذا الإنموذج بأسلوب حداثي محتفظاً بدراما الحدث عبر نقله إلى البنية القصصية، والعملية السّردية تتم من زاوية الرؤية الجوانية (تبئير داخلي)، فالرّاوي _الطبيب النفسي صادق_ يسرد المحكي من خلال وجهة نظر الشخصية الرئيسة، فنجد أنّ بطلة القصة تتلبس دور الملكة اليونانية عبر سرد تفاصيل مأساتها ودوافعها من خلال حوارها مع الرّاوي بالتركيز على معاناتها الداخلية النفسية بقولها:

((_ أريدك أن تعيد صياغتي كإنسانة من جديد ... أريد أن أكون إنسانة أخرى ...

_ لكنك يا آنستي ماسة حقيقية ... لا يمكن لأي جواهري مهما كان ماهراً أن يعطيك شكلاً أروع مما أنتِ عليه.

_ هذا من الخارج فقط ... أعرف جيداً أنني رائعة الجمال ... آه ... أما من الداخل فأنا خراب.))[٤٩]، أما في المسرحية فقد قام (يوريبيدس) بفسح المجال لشخصية البطلة، بأنْ تقدم نفسها متوغلة في المأساة، فلم يقدمها على لسان الشخصيات الأخرى، وباستمرار الحوار عن سبب الانكسار النفسي، تبدأ البطلة بتقمص دور الملكة اليونانية (ميديا)، حيث يقول الرّاوي: **((قلتُ كيف ولماذا هجرك؟**

_ هجرني بعد أن أهديت له طفلين وجعلته ملكاً ... هل لست جميلة؟ كيسة؟ خصبة كأنثى؟ صرختْ مثل الصفير: لماذا؟ هجرني، يقتل رغباتي، شبابي، ليجعل امرأة صعبة وعنيدة، وجريئة جرأة لبوة حقيقية مثلي ذليلة فقط ... وبعد صمت قصير هتفتْ .. قلبي هو الذي خدع روحي))[٥٠]، يستند هذا الخطاب بتفاصيله إلى المسرحية الأصل من الحوار القائم بين الملكة (ميديا) وقائدة فرقة (الكورال)[*] على المسرح، كما جعل القاص من هذا التّقمص منفذاً للشخصية إلى عالم اللاوعي، عبر الاقتراب من المناخ النّفسي للشخصية المسرحية، الذي ألقى بتأثيره وظلاله على دواخل البطلة؛ لتقع في موجة من الذهان **(Psychosis)** إذ

تنقطع الرابطة بين الذّات والعالم الخارجي، ويبدأ اللاوعي في إقامة واقع هذياني بديل، وهو نوع من الصراعات النفسية المرضية[٥١] وكأنّ (ايجلتون) تحدث عن قصة القيسي، حيث تقول البطلة على لسان الرّاوي: ((**أولاً قدمت هدية سامة عن طريق رجالي لزوجته الجديدة، سقطت ميتة مع أبيها ... أنّ القطة تجهز على صغارها الذين لا يمكنها الاحتفاظ بها، ولأنّ زوجي يعشق طفلينا كثيراً ذبحتهما ذبح الشاة، ورحلتُ بعيداً بعربتي ...**

_ صرختُ بصوتٍ مخنوق: أنتِ مجنونة مخيفة ... أنتِ قاتلة))[٥٢]، وللمكان المفترض في القصة (العيادة النفسية)، دور في دفع القارئ إلى استنتاج أزمة ميديا وتجلياتها، فالقاص يؤسس اتصالاً إنسانياً مكانياً من شأنه أنْ يعكس الحالة النفسيّة للبطلة على وفق يتناغم مع أزمة البطلة في القصّة، ومخالف لأزمة البطلة في المسرحية، فالصراع في المسرحية كان بين شخصية (ميديا) والشخصيات الأخرى مثل شخصية (ياسون)، و(كريون) وأبنته (جلوكي)، واتخذ هذا الصراع دور الفعل الخارجي، أما تجسيده فجاء من الداخل، مما قاد الشخصية إلى السقوط (الهمارتيا **Hamartia**)[*] بحسب (د. محمد غنيمي هلال)[٥٣]، أما في القصة فقد كان صراع ميديا داخلياً نفسياً، أزاء تراجع السيطرة الإرادية الواعية ((**بعد انتهاء عرض مسرحية ميديا بأسابيع، أدخلت تلك الموهبة الذهنية مستشفى المجانين**))[٥٤]، وهي النهاية المتوقعة لشخصية ميديا، فالقصة ركزت أساساً على عالم الشخصية الداخلي وهربها من الواقع، كون البطلة تنقاد وراء شخصية الملكة اليونانية _المركبة_ التي أفضتْ بها إلى الانهيار العصبي في النهاية، أما نهاية ميديا _الأصل_ أتتْ مفتوحة لا تنبثق عن تطور منطقي للأحداث، فلم يتحقق أثر لدور الآلهة في المسرحية إلا في النهاية، حين مدها إله الشمس بعربة لتخلّص نفسها ((**تظهر ميديا فوق المنزل في عربة تجرها الأفاعي وهي تحمل المشاعل في كلتا يديها ومعها جثتي الولدين**))[٥٥]، إنّ تدخّل إله الشمس لمساعدة (ميديا) ينبثق عن رؤية (يوريبيدس) حول مفهوم القوى المتسلطة، وفي إطار هذه الرؤية تحققتْ المأساة في المسرحية على المستوى الجمعي، دون أنْ تنحسر في فرد أو شخصية محددة، بيد أنّ هذه الخاصية لم تتحقق في القصة وهو ما يمثل فراقاً واضحاً بين

النّصين، ولعل مأساة (ميديا) تتوافق مع الرؤية المأساوية للعالم التي شرح (غولدمان) ابعادها في كتابه (الإله الخفي)، موضحاً أنّ الانسان التراجيدي يجد نفسه أمام عالم وواقع متناقض متدهور فينشأ الصراع بينهما، لأنّ عظمة الأنسان التراجيدي تكمن في رفض ومحاربة ذلك الواقع فلا حد وسط بين الكل والجزء بالنسبة له، فأما ينال الكل وأما اللاشيء(٥٦).

الخاتمة

بدراسة وتحليل النّصوص القصصية في ضوء مرجعياتها المسرحية، يتجسد استثمار مقولات المسرح، فضلاً عن استلهام الشخصيات المسرحية وتحويلها من معطيات بصريّة إلى سرديّة ذات طابع شمولي، والهدف من هذه الدراسة لم يقتصر على المقارنة لايجاد التطابق والاختلاف بين النّص المؤثر والمتأثر، أو محاولة تحديد الجهة المانحة للتّأثير، بقدر استقراء تمظهر النماذج المسرحية في منجز القصة العراقية الحديثة فضلاً عن محاولة الكشف عن كيفية الإفادة من التقنيات والأساليب الإبداعية المسرحية التي أسهمتْ في ابراز الطابع الإنساني العام في النّصوص القصصية، ومن الملاحظ أن معظم القصص التي تعتكز في بنائها على النماذج المسرحية، يغلب عليها التشاؤم المقصود، كونها تمثل الواقعية النقدية الجديدة، اسلوباً ولغةً وموضوعاً.

Abstract

Sources of theatrical models in the modern Iraqi story

Key words : sources , models , theatrical

The research is based on a Master thesis

Ahmed Farouk Sadoon , Prof. Khalid Ali Yass

University of Diyala / College of Education for the Humanities

Theatrical texts are considered a fertile source and an influential element in modern fictional writings. Drama can't be isolated from the sources of human paradigms, it is the most widespread literary genre in the past and present. The American school opened the door to make a comparison between literary works and other arts, as the story and the play share certain characteristics such as dialogue, character, event, time, and place but the character is the most important of these elements on the premise that the theatrical text today is no longer just dialogue phrases between characters but trying to present an issue that has a controversy leading to the convictions of this or that character about the

phenomenon on which the dialogue on topic revolved the effectiveness of words and built its perception on image and body movement.

الهوامش

(١) مقاربات تطبيقة في الأدب المقارن : ٧.

(*) الشخصية المسرحية هي جوهر العمل المسرحي بوصفها كائن بشري يشار إليه في النّص بعلامات لغوية ، يتقمصها ممثل من لحم ودم على خشبة المسرح من خلال علامات غير لغوية تبنى فوق العلامات السابقة، حتى في النص المكتوب الذي لم يعرض تبقى الشخصية كائناً حياً ما دام القارئ يعطيها هذا الشكل أو ذاك على مسرح خياله. ينظر: الشخصية المسرحية: سامي أحمد أسعد: مجلة عالم الفكر:ع٤: ١ينابر ١٩٨٨: ١١٦.

(٢) ينظر: أسئلة الحداثة في المسرح _ وعلاقة الدراما بالميثولوجيا والمدينة والمعرفة الفلسفية: ياسين النصير: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع: سورية: دمشق: د.ط: ٢٠١٠ : ٢٣٤.

(٣) سيمياء العنوان: د. بسام موسى قطّوس: دائرة المطبوعات والنشر وزارة الثقافة :عمان: الأردن: ط١: ٢٠٠١: ١٦٢.

(٤) في زورق واحد(مجموعة قصصية):جليل القيسي: دار آفاق عربية بغداد: د.ط: ١٩٨٥: ١٠٧.

(٥) مناهج النقد المعاصر:د. صلاح فضل:مبريت للنشر والمعلومات:القاهرة:ط١: ٢٠٠٢: ١٢٨.

(٦) في زورق واحد: ١٠٧.

(٧) فن الشعر: أرسطو: ترجمة : د. إبراهيم حماده: مكتبة الأنجلو المصرية : د.ط : د.ت: ٩٧.

(٨) في زورق واحد: ١٠٨-١١٠ .

(٩) Cliffs Complete Shakespeare's Hamlet : Terri Mategrano Ph.D : Hungry Minds, Inc : USA : without edition : 2000 :53.

(١٠) ينظر: المسرح في الرواية وتضخيم السرد المشهدي: عواد علي: صحيفة العرب: الاثنين ٢٩ يونيو: ٢٠٢٠.

(١١) في زورق واحد: ١٠٨-١٠٩ .

(١٢) Cliffs Complete Shakespeare's Hamlet : 55.

(١٣) في زورق واحد: ١١١.

(١٤) ينظر: دراسات مسرحية _نظرية وتطبيقية: محمد بري العواني: منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب: دمشق: د.ط : ٢٠١٣ : ١٥٢ .

(١٥) في زورق واحد: ١١٠ .

(١٦) دراسات مسرحية _ نظرية وتطبيقية : ١٢٩.

(١٧) Cliffs Complete Shakespeare's Hamlet : 57.

(١٨) في زورق واحد: ١١٣.

(١٩) Cliffs Complete Shakespeare's Hamlet : 32.

(٢٠) في زورق واحد: ١١٣ .

(*) التناص الذاتي هو أن يقوم الكاتب بإيراد مقطع من مؤلفات أديب آخر، أو نقل شخصية من نص إلى آخر. إنّه نوع من اقحام نص في نص آخر. ينظر: معجم مصطلحات نقد الرواية_عربي، انكليزي ، فرنسي: د. لطيف زيتوني: مكتبة لبنان ناشرون: بيروت: لبنان: ط١: ٢٠٠٢ :٦٤_٦٥.

(٢١) في زورق واحد: ١١١.

(٢٢) في زورق واحد: ١٠٩.

(٢٣) التناص السرقة الأدبية والتأثر: عبد الستار ألأسدي: مجلة كتابات معاصرة:ع٤٤: ١ يوليو ٢٠٠١: ٧١.

(٢٤) ينظر: تركيح الشخصية القصصية في قصص محسن الخفاجي: د.حمد محمود الدوخي: موقع الناقد العراقي: ٢٠١٩/١٢/٢٠ .

(٢٥) قناع بورشيا- قصة: محسن الخفاجي: مجلة الأقلام: ع١١-١٢ : ١ ديسمبر ١٩٨٨: ١٢٧.

(٢٦) نفسه: ١٢٩.

(٢٧) The Merchant Of Venice: William Shakespeare :Cambridge University Press : United Kingdom : First Published : 1987 : 4.

(٢٨) قناع بوريشا: ١٢٨.

(٢٩) The Merchant Of Venice: 76-77.

(٣٠) نفسه : 132.

(٣١) ينظر: الذئب والخراف المهضومة: داود سلمان الشويلي: دار الشؤون الثقافية العامة: بغداد: ط١: ٢٠٠١: ٢٠ وما بعدها.

(*) وضع والد بوريشا (في مسرحية شكسبير) في وصيته شروطاً لمن يود الزواج بابنته من خلال اختبار الصناديق. فقد وضع ثلاثة صناديق ذهبي، وفضي، والآخر من الرصاص، ووضع صورة بوريشا داخل أحد الصناديق، والرجل الذي يوفق باختيار الصندوق ذو الصورة، ستكون بوريشا زوجة له، ومن يخفق فعليه أن يقسم أن لا يتزوج طيلة حياته، وأن لا يخبر أحد عن اختياره، وأن يغادر المدينة دون أن ينطق بكلمة. ينظر.The Merchant Of Venice :92-93

(٣٢) قناع بوريشا: ١٣٠.

(٣٣) نفسه: ١٣٢.

(٣٤) من النص إلى العنوان: محمد بوعزة : مجلة علامات النقد: ع٥٣ : ١سبتمبر ٢٠٠٤: ٤١٣.

(٣٥) الخرافة .. هي أن لا تكون قبل أن تكون (قصة قصيرة): نعيم عبد مهلهل: موقع الحوار المتمدن: ٢٠٠٦/١/١٥.

(٣٦) تقنيات السرد الروائي _ في ضوء المنهج البنيوي: د. يمنى العيد: دار الفارابي: بيروت: لبنان : ط٣: ٢٠١٠ :١٠٧.

(٣٧) ينظر: فن الشعر: ٦٧.

(٣٨) الخرافة .. هي أن لا تكون قبل أن تكون.

(٣٩) بنية النص السردي_من منظور النقد الأدبي: د. حميد لحميداني: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع: بيروت: ط١: ١٩٩١: ٦٥.

(٤٠) الخرافة .. هي أن لا تكون قبل أن تكون.

(٤١) هاملت وفك طلاسم شخصيته الملغزة: د.غبريال وهبة: مجلة القاهرة :ع٣٦: ٨ أكتوبر ١٩٨٥ :٣٨.

(٤٢) الخرافة .. هي أن لا تكون قبل أن تكون.

(٤٣) Cliffs Complete Shakespeare's Hamlet :195.

(٤٤) كائنات من ورق الشخصية الروائية في روايات اماراتية: مفيد نجم: مجلة نزوى: ع٦٧: ١يوليو ٢٠١١: ٢٥.

(٤٥) ينظر: نحن والآخر في الراوية العربية المعاصرة - في ضوء النزعة الإنسانية والالتزام في الأدب: د. نجم عبد الله كاظم: مجلة كلية الآداب: ع٧١ : د.ت :٨٥.

(٤٦) الخرافة.. هي أن لا تكون قبل أن تكون.

(*) هي مسرحية يونانية تراجيدية للكاتب (يوربيديس)، تدور أحداثها حول شخصية الملكة (ميديا)، التي قتلت آخاها لتشغل المملكة بهذا الحادث، ثم هربت مع عشيقها (ياسون) إلى مملكة (كورنثا)، ولغرض تأمين مركزه الاجتماعي قرر (ياسون) الزواج بـ(جلوكي) ابنة (كريون- ملك كورنثا)، فقررت ميديا الانتقام بقتل العروس ووالدها حرقاً - إذ كانت تجيد السحر- ثم قامت بقتل طفليها لتدمر ياسون كلياً، واعترفت بتدمير نفسها أيضا. ينظر LOOKING AT MEDEA : David Stuttard : Bloomsbury Academic : London : First edition: 2014

(٤٧) تحليل النص السردي _ تقنيات ومفاهيم: محمد بوعزة: دار العربية للعلوم ناشرون: الجزائر: ط١: ٢٠١٠ : ٦٣ .

(٤٨) ينظر: نفسه :٥٧.

(*) البطل المأساوي كما يحدده (أرسطو)، هو ليس قديساً متسامياً، وهو أيضاً ليس بشيطان خالص، فبطل المأساة يخضع لتحول من السعادة إلى الشقاء، لا من الشقاء إلى السعادة، تحول لا ينشأ من اللؤم والخساسة (في طبع البطل)، بل عن خطأ شديد يرتكبه البطل ويسبب له الفجيعة. ينظر: النقد الأدبي

الحديث: ٧٧. وقد قدم (يوربيديس) شخصية (ميديا) في المسرحية، بوصفها شيطان خالص، فلم يدع جانباً للخير في نفسها، إذ أنّ ماضيها متخم بالقتل والخيانة، كما هو حاضرها، أما (د. محمد غنيمي هلال)، فيرى أنّ ميديا بطلة مأساوية، فآثامها وأنْ كانت تعد خطايا بنظر (أرسطو)، إلا أنّها تعد سبيل للخروج من مأزقها في نظر (ميديا)، لذلك لم تدل خطاياها على لؤم وخساسة. ينظر: قضايا معاصرة في الأدب والنقد: ٨٨.

(٤٩) الأعمال الكاملة: جليل القيسي: دار ئاراس للطباعة والنشر: أربيل: كردستان العراق: ط١: ٢٠٠٧: ٣١٠ .

(٥٠) الأعمال الكاملة : ٣١٢.

(*) تسمى الكورال أو الكورس، وهي فرقة غنائية تتكون من خمسة عشر امرأة، وقد جرت العادة في المسرح اليوناني أن يكون الكورس من الرجال حين يكون البطل رجلاً، ومن النساء حين يكون الدور الرئيسي لامرأة، لتبادل النصح والحديث بينهم وبين البطل، في هذه المسرحية= =تستمع قائدة الكورس إلى مناجاة (ميديا) وتجيبها الفرقة بأناشيد غنائية راقصة تهدّأ من هول مصيبتها "تعزيزاً للثيمة التراجيدية"، فضلاً عن الحوار المباشر بين قائدة الكورس و(ميديا). ينظر: Medea : EURIPIDES: Translated by:MICHAEL COLLIER and GEORGIA MACHEMER : OXFORD UNIVERSITY PRESS, Inc : New York : without edition : 2006 : 86-87.

(٥١) ينظر: مقدمة في نظرية الأدب: تيري ايجلتون: ترجمة: أحمد حسان: الهيئة العامة لقصور الثقافة: القاهرة: د.ط: ١٩٩١ :١٩٢.

(٥٢) الأعمال الكاملة: ٣١٣-٣١٤.

(*) إنّ النهاية المفجعة التي تحل بالبطل التراجيدي، وتؤدي به إلى الدمار والفاجعة، تعود إلى ما سماه (أرسطو) (الهمارتيا **Hamartia**)، أو السقطة العظيمة، وليس مردها الخبث والشر اللذان تحتويهما نفس البطل ، فالهامارتيا هي نقطة الضعف في شخصية البطل التي تجعله غير كامل الفضيلة، ومنها تنتج الفاجعة. ينظر: البطل في الآداب العالمية_من الأسطورة إلى الحداثة: نسيمة زمالي: مجلة الذاكرة: جامعة تبسة: ع٥: د.ت :٣٦٦.

(٥٣) ينظر: قضايا معاصرة في الأدب والنقد:٨٩.

(٥٤) الأعمال الكاملة: ٣١٨.

(٥٥) LOOKING AT MEDEA : 199.

(٥٦) الإله الخفي: لوسيان غولدمان: ترجمة: د. زبيدة القاضي: منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب: وزارة الثقافة_دمشق: د.ط: ٢٠١٠: ١٠٦ وما بعدها.

المصادر

أ- القصص القصيرة

- قناع بورشيا- قصة: محسن الخفاجي: مجلة الأقلام: ع١١-١٢ : ١ ديسمبر ١٩٨٨.
- الخرافة .. هي أن لا تكون قبل أن تكون (قصة قصيرة): نعيم عبد مهلهل: موقع الحوار المتمدن: ٢٠٠٦/١/١٥.
- في زورق واحد (مجموعة قصصية):جليل القيسي: دار آفاق عربية بغداد: د.ط: ١٩٨٥.
- الأعمال الكاملة: جليل القيسي: دار ئاراس للطباعة والنشر: أربيل: كردستان العراق: ط١: ٢٠٠٧.

المراجع

أ- الكتب باللغة العربية

- مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن- دراسة: د. ماجدة حمود: منشورات اتحاد الكتاب العرب: دمشق: د.ط: ٢٠٠٠.
- أسئلة الحداثة في المسرح _ وعلاقة الدراما بالميثولوجيا والمدينة والمعرفة الفلسفية: ياسين النصير: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع: سورية: دمشق: د.ط: ٢٠١٠.
- سيمياء العنوان: د. بسام موسى قطّوس: دائرة المطبوعات والنشر وزارة الثقافة :عمان: الأردن: ط١: ٢٠٠١.
- مناهج النقد المعاصر: د. صلاح فضل:مبريت للنشر والمعلومات : القاهرة: ط١: ٢٠٠٢.
- دراسات مسرحية _نظرية وتطبيقية: محمد بري العواني: منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب: دمشق: د.ط : ٢٠١٣.
- معجم مصطلحات نقد الرواية_عربي، انكليزي ، فرنسي: د. لطيف زيتوني: مكتبة لبنان ناشرون: بيروت: لبنان: ط١: ٢٠٠٢.
- الذئب والخراف المهضومة: داود سلمان الشويلي: دار الشؤون الثقافية العامة: بغداد: ط١: ٢٠٠١.

- تقنيات السرد الروائي _ في ضوء المنهج البنيوي: د. يمنى العيد: دار الفارابي: بيروت: لبنان : ط٣: ٢٠١٠.
- بنية النص السردي_من منظور النقد الأدبي: د. حميد لحميداني: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع: بيروت: ط١: ١٩٩١.
- تحليل النص السردي _ تقنيات ومفاهيم: محمد بوعزة: دار العربية للعلوم ناشرون: الجزائر: ط١: ٢٠١٠.
- النقد الأدبي الحديث: د. محمد غنيمي هلال: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع: القاهرة : د.ط : ١٩٩٧.
- قضايا معاصرة في الأدب والنقد: د. محمد غنيمي هلال: دار نهضة مصر للطباعة والنشر: الفجالة: القاهرة: د.ط: د.ت.

ب- الكتب المترجمة

- فن الشعر: أرسطو: ترجمة : د. إبراهيم حماده: مكتبة الأنجلو المصرية : د.ط : د.ت.
- مقدمة في نظرية الأدب: تيري ايجلتون: ترجمة: أحمد حسان: الهيئة العامة لقصور الثقافة: القاهرة: د.ط: ١٩٩١.
- الإله الخفي: لوسيان غولدمان: ترجمة: د. زبيدة القاضي: منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب: وزارة الثقافة_دمشق: د.ط: ٢٠١٠.

ت- الكتب باللغة الإنكليزية

- Cliffs Complete Shakespeare's Hamlet : Terri Mategrano Ph.D Hungry Minds, Inc : USA : without edition : 2000.
- The Merchant Of Venice: William Shakespeare :Cambridge University Press : United Kingdom : First Published : 1987.
- LOOKING AT MEDEA : David Stuttard : Bloomsbury Academic : London : First edition: 2014.
- Medea : EURIPIDES: Translated by:MICHAEL COLLIER and GEORGIA MACHEMER : OXFORD UNIVERSITY PRESS, Inc : New York : without edition : 2006.

ت- الدوريات

- الشخصية المسرحية: سامي أحمد أسعد: مجلة عالم الفكر:ع٤: ١يناير ١٩٨٨.

- التناص السرقة الأدبية والتأثر: عبد الستار ألأسدي: مجلة كتابات معاصرة:ع٤٤: ١ يوليو ٢٠٠١.
- من النص إلى العنوان: محمد بوعزة : مجلة علامات النقد: ع٥٣ : ١سبتمبر ٢٠٠٤.
- هاملت وفك طلاسم شخصيته الملغزة: د. غبريال وهبة: مجلة القاهرة :ع٣٦: ٨ أكتوبر١٩٨٥.
- كائنات من ورق الشخصية الروائية في روايات اماراتية: مفيد نجم: مجلة نزوى: ع٦٧: ١يوليو ٢٠١١.
- نحن والآخر في الراوية العربية المعاصرة – في ضوء النزعة الإنسانية والالتزام في الأدب: د. نجم عبد الله كاظم: مجلة كلية الآداب: ع٧١: د.ت.
- البطل في الآداب العالمية_من الأسطورة إلى الحداثة: نسيمة زمالي: مجلة الذاكرة: جامعة تبسة: ع٥: د.ت.

ث- المواقع

- المسرح في الرواية وتضخيم السرد المشهدي: عواد علي: صحيفة العرب: الاثنين ٢٩ يونيو: ٢٠٢٠.
- تركيح الشخصية القصصية في قصص محسن الخفاجي: د.حمد محمود الدوخي: موقع الناقد العراقي: ٢٠١٩/١٢/٢٠ .