آليات السرد في مسرحيـــة الطوفان [*] لـــ(عادل كاظم)[*]

دراسة في ضوء منهج (جيرار جينت)

أ.م.د. باسم عبد الأمير الأعسم
كلية التربية للبنات/جامعة القادسية

الباحث:منتظر عبد الحسين محسن
كلية الآداب/جامعة القادسية

الخلاصة

يسعى هذا البحث إلى معرفة آليات السرد في جنس من الأجناس الأدبية يُعـرَف بخصائصـه المائزة عن بقية الأجناس الأدبية السردية المألوفة في الأدب العربي ؛ لكونه من الفنون التـي أخـذها العرب عن الغرب في العصور الحديثة عبر ما يعرف بـ(المثاقفة) أو مبدأ (التأثر والتأثير) الذي يعـدّ من السنن التي دأبت عليها الآداب العالمية على مرّ العصور ، وهـذا الجـنس الأدبـي الوافـد هـو (المسرحية)بنوعيها الشعرية والنثرية . في هذا البحث يعرض الباحثان بالتحليـل والوصـف أبـرزَ الآليات السردية التي توقرت عليها مسرحية (الطوفان) النثرية التي تعدّ من أهم و أشهر نتاجات الكاتب المسرحي والدرامي التلفزيوني العراقي الرائد(عادل كاظم) ، معتمدَين في ذلك على مقـولات الناقـد الفرنسي(جيرار جينت) في مجال الدراسات السردية باتجاهها اللساني أو الشكلي ، اعتقاداً منهمـا أن مقولاته في هذا المجال تعدُّ الأكثر دقة وتنظيما وشمولية من مقولات النقاد الآخرين .

المقدمة

نقصد بالآليات التي نحن بصدد دراستها : الوسائل والحيل الفنية التي توجد في متناول المبدع او التي يتوقَّر عليها ، ليكشف بها عن نواياه الخاصّة ويؤثر في الجمهور بحسب رغباته[١] . وبمـا أن الكتابة المسرحية هي نوع من الكتابة الأدبية – وإن كانت غايتها الأولى هي العرض أمام الجمهور قبل القراءة – فإنها لابدَّ من انطوائها على وسائل وحيل فنية يُمرَّر من خلالها المضمون المسرحي ؛ ولعل هذا المعنى ينطبق على الكاتب المسرحي أكثر من غيره ؛ لأنه يكتب فنّاً ينطوي على رسالة اصلاحية أو تحريضية للمجتمع ، ويكون موجَّهاً لعامة الناس وخواصّهم ؛ ما يحتّم عليه ان يسلك ويستعمل طرقاً ووسائل شتّى تتلائم والمستويات المختلفة للمتلقين ، وبذا يختلف عن الشاعر الذي يكتب لنفسه – فـي الغالب – عندما يمرّ بحالة شعورية ذاتية تستفزّ قريحته الشعرية .

السرد في اللغة

مفردة مأخوذة من قولهم : سرد القراءة والحديث يسرده سرداً ، أي يتابع بعضه بعضاً[٢] . أما (ابن منظور) فيعرِّف السرد بأنه ((تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقاً بعضه في أثر بعض متتابعـاً ... وفلان يسرد الحديث سرداً إذا تابعة وكان جيد السياق له ، وفي صفة كلامه (صلى الله علية وآله وسلم) لم يكن يسرد الحديث سرداً ، أي : يتابعه ويستعجل فيه ، وسَرَدَ القرآن : تابع قرأته ... وقيل سَرْدُها نَسْجُها ، وهو تداخل الحَلَق بعضهما في بعض ... قال الزجَّاج : السرد السَّـمْر[*] ... وهـو تقديرك طرف الحلقة إلى طرفها الآخر))[٣] .

والسرد عند (الفيروز آبادي) : الخَرْز في الأديم ، ونَسْج الدرع ، وجـــودة ســـياق الحـــديث ، ومتابعة الصوم فيقال : سرد فلان الصوم ، أي تابعة ووالاه [٤] .

نخلص مما تقدم إلى أن السرد في اللغة : متابعة الحديث (مواصلته) بشكل يتلـــو بعضـــه بعضاً ، مكوناً نسيجاً مترابطاً موصوفاً بجودة السياق .

أما في الاصطلاح

فإن السرد يعد من المصطلحات الإشكالية التي كثر فيها الجدل والاختلاف النابعان من طبيعة هذا المصطلح وما ينطوي عليه من معان متداخلة ومتباينة في الوقت نفسه ، واختلاف المتـــرجمين – الذين نقلوا هذا المصطلح عن الدراسات الغربية في مجال النقد القصصي والروائي – في نقل دلالـــة هذا المصطلح بشكل موجز ودقيق إلاَّ أننا سنقف هنا على أشهر وأوضح ما قيل فيه .

لقد عرَّف (تودوروف) السرد بأنه : الكيفية التي يطلعنا بها السارد علـــى أحـــداث خياليـــة أو واقعية قامت بها شخصيات من نسج الخيال أو من صميم الواقع ... وتشكل هذه الكيفية المظهر الثاني من مظهري العمل الأدبي لديه : القصة والخطاب وهذا الأخير هو الأهم عنده من المظهر الأول ، وإذا تشابهت القصص جميعاً في رواية الأحداث على مستوى القصة ، فأن كل واحدة منها ستكون فريـــدة من نوعها على مستوى الخطاب/ السرد[٥] .

وكذلك عرَّفه (غريماس) و(كورتز) بأنه:((خطاب ذو طبيعة مجازيـــة تـــنهض الشخصـــيات بمهمة إنجاز الأفعال فيه)) [٦] فلم يختلفا– فيما يبدو لي– مع سابقهما (تودوروف) بهذا التعريـــف ، فمعنى قولهما (ذو طبيعة مجازية) يُشعِرُ بأنهما يقصدان به (ذو طبيعة خيالية) ؛ لأن المجاز هو ضـــدُّ الحقيقة في المعنى البلاغي ، فإذا ما طبقنا هذين المعنيين على الخطاب السردي المنطوي على قصة – بحسب رأي تودوروف – أمكننا القول أن الحقيقة تقابل القصة الواقعية للخطاب السردي والمجاز يقابل القصة الخيالية لذلك الخطاب.

أما (جيرار جنيت) فقد عرَّف السرد ((عرض لحدث أو لمتوالية من الأحـــداث، حقيقيـــة أو خيالية ، عرض بوساطة اللغة ،وبصفة خاصة بوساطة لغة مكتوبة)) [٧] يبدو أن تركيز (جنيت) على الخطاب السردي المكتوب بصفة خاصة نابع من إدراكه لحقيقة ما تتعرض له المتون الحكائية الشفوية من تغيَّر في الخطاب السردي(Narrative Speech) تبعاً لوجهات نظر الساردين النـــاقلين لتلـــك المتون[*] (Fables) ؛ لأن السرد يمكن أن يُقْرَن بقضايا الشخصية ولا سيما من خلال فكرتي (وجهة نظر) و(الصوت السردي) بحسب مايراه (بول ريكور) [٨]

إن قيمة أي نص سردي لا تحدَّد بمضمونه فحسب ، بل بالشكل أو الطريقة التي يُعرَض بهـــا ذلك المضمون ، وهذا هو معنى قول (فولفغانغ آيزر) في :

((إن الرواية لا تكون مميزة فقط بمادتها [أحداثها] ، لكن أيضاً بواسطة هذه الخاصية الأساسية المتمثلة في أن يكون لها شكل ما ، بمعنى أن يكون لها بداية ووسط و نهاية)) والشـــكل هنـــا يعنـــي مجموع ما يختاره الراوي من وسائل وحيل لكي يقدم القصة للمروي له ، ويعتمد على السرد في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي ؛ ذلك لأن قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق عدة[٩].

والسرد : فعل يؤدَّى عبر اللغة ، شفاهية كانت أو كتابية ، وعبر الصورة ، ثابتة أو متحركة ، وعبر الإيماءة ، وعبر مزيج منظم من كل هذه المواد .فهو حاضر في الأسطورة والخرافـــة والمثـــل والحكاية والقصة والملحمة والدراما والمسرح الصامت (Pantomime)واللوحـــة المرســـومة...الخ . وبعبارة أدق:إنَّه فعل لا حدود له يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواءً كانت أدبية أم غير أدبية ، يبدعه الإنسان متى وجد وأينما كان[١٠] .

المتن الحكائي للمسرحية

يستمد المتن الحكائي لمسرحية (الطوفان) بعض مكوناته من الملحمة الســومرية الشــهيرة (ملحمة جلجامش) اذ يصور لنا صراعاً فكرياً يكاد يكون أزلياً بين ثنائيات ضدّية ما فتئت تتصــارع وهي (الآلهة –بحسب المعتقدات القديمة – والبشر) و (الحاكم والمحكوم) و (الغنى والفقــر) و (القبول والرفض) و (الحقيقة والوهم) ، تدور رحاه على ارض مدينة(اوروك) بين ســليل الآلهــة (جلجامش) حاكم المدينة والراعي (سموقان) ومن تبعه من أبناء المدينة . اذ يقــوم الراعــي بقــدح الشرارة الأولى للثورة على (جلجامش) وأمه البغي (ننسون) والآلهة من خلال تسفيه فكرة القــدر التي عشعشت في أذهان الشعب على أنه من صنع الآلهة ولا قدرة للإنسان على تغييره . وتثبيت فكرة ان الإنسان هو الحقيقة الوحيدة في الوجود وماعداه وهم باطل صنعه الخوف الذي خامر النفوس . وكل ذلك كان (سموقان) يقوم به في سوق المدينة على مرأى ومسمع من عامة الناس ، مما أيقظ فــيهم روح التمرد والثورة على واقعهم الفاسد ، ذلك الواقع الذي يبيح للحاكم (جلجامش) أن يخزن الحبوب في مخازن القصر لنفسه وحاشيته ويحرم الشعب الكادح حتى من جزء منه ليسد به رمق عيشه ، ذلك الواقع الذي أباح للحاكم مضاجعة النساء أمام أزواجهن ، وأباح له القتل وهتك الحرمــات وفعــل أي شيء تحت طائلة السلطة أو الانتساب للآلهة . كل ذلك دفع شعب (اوروك) إلى الانضمام إلى جانب الراعي الثائر شيئا فشيئا بدءاً من (آبو) صانع الفخار وابنته (أشخارا) ثم كبير الكهنة (آنام) الذي ظلت أفكار الراعي تصارع عقائده الكهنوتية طويلا حتى انتصــرت عليهــا ، فــانظم إلــى جماعــة (سموقان) وكان أول قربان للثورة في (اوروك) ، إذ قتله (جلجامش) – بعد حوار اســتفزازي دار بينهما – في المعبد أمام أمه ، لتخبره فيما بعد أن (آنام) هو أبوه(*) ، وانه ابن سفاح جاء عن طريق علاقة تربطها بالكاهن المقتول .

كان تعرّف (جلجامش) على حقيقته دافعا له للتمادي في القتل ، انتقاما لشرف أمه ، وحفاظــا على كرسي الحكم في مدينة (اوروك) فيعمد إلى إصدار أمر لقائده (لوكال) بإلقاء القــبض علــى رأس الثورة (سموقان) ومن تبعه من شعب (اوروك) ، ويُلقى القبض فعلا على الراعي وجماعته ، فيدفع حبّ التزلف والرضى (لوكال) إلى قتل (آبو) وجميع أصحاب (سموقان) والإتيان بالأخير حيَّــاً للقصر ؛ ليكون هدية يقدمها قائد الجيش إلى الحاكم (جلجامش) .

بعد جملة من الأحداث لم يبق من حاشية(جلجامش) والمقربين إليه إلا (نصابا) و (لوكال) فيقتل (نصابا) أولا لتلتحق بسيدتها (ننسون) التي انتحرت بشرب السم ، ثم يأمر قائده بمجيء الراعي ، فلما يؤتى به يدور بينهما جدل حول الجانب الذي تكمن الحقيقة فيه ، فــ(سموقان) يرى أن الحقيقــة فــي جوف الإنسان ، و (جلجامش) يرى أنها في جوف الآلهة ، ولم يصلا إلى نتيجة . إلى أن يأتي الأخير بحبل فيربط احد طرفيه إلى عنق الراعي والآخر إلى عنقه ، ليمثل كل طرف الحقيقة التي يؤمن بها ، فيستهجن (سموقان) هذا التصرف من (جلجامش) وينعته بالجنون وانه لم يكن يوما طرفا للحقيقة ؛ ما يؤدي إلى إشعال غضب (جلجامش) فيطعنه طعنة قاتلة يموت على أثرها . بعد ذلــك يــأمر القائــد (لوكال) بان يفتح منافذ المدينة أمام طوفان أوروك ، فينفّذ الأخير أمر الحاكم ولمَّا يعود يخبره بانتهاء وظيفته في القصر فيقتله بمُدية كانت بيده. بعد ذلك يخاطب نفسه بان لا احد ينهي (جلجامش) ســوى (جلجامش) ويطعن نفسه وهو يضحك بهستيرية مشوبة بالألم وينادي ((الطوفان الطوفان الطوفان)) ، فيحدث طوفان الفرات المصاحب لطوفان الثورة ، وبهذا تنتهي الحكاية .

عند قراءة ملحمة (جلجامش) ومقارنتها بما سبق نستنتج الآتي:

١- شخصية البطل (جلجامش) في المسرحية والملحمة كانت شخصية دموية متجبرة تهتك الأعراض وتستبيح الحرمات ، تبحث عن الخلود دون أن تدركه في الملحمة ، وتتوهمه في المسرحية[١١] .

٢- التشابه في بعض أسماء الشخصيات وأدوارها بين المنجَزَين مثل (ننسون) فهي أم (جلجامش) في الملحمة والمسرحية[١٢] . لكن (لوكال) في المسرحية هو اله (جلجامش) الحامي وزوج أمه ، بينما في المسرحية هو قائد عسكري في جيش (جلجامش)[١٣] . وكذلك (سموقان) فهو في الملحمة (اله الماشية) ، وفي المسرحية راعي أغنام[١٤] . وكذلك (نصابا) فهي في الملحمة (إلهة الغلة والحبوب) وفي المسرحية وصيفة (ننسون) وأنوثتها[١٥] . وكذلك (أشخارا) فهي في الملحمة إلهة من إلهات الحب وشكل من أشكال عشتار وفي المسرحية امرأة ثائرة من مناصري (سموقان) وابنة (آبو) صانع الفخار[١٦] .

٣- إن قصة الطوفان وردت في الملحمة عرضا في حكاية يرويها (أوتو- نبشتم) لحفيده (جلجامش) على أن الطوفان غضب صبَّه الإله (إنليل) على البشرية . بينما في المسرحية كان نتيجة حتمية لاستهتار (جلجامش) بإزهاق الأرواح ، وانتهاك الأعراض ، وتجويع الشعب ، ما أدى إلى طوفان الثورة وطوفان الدم الذي سفكه (جلجامش) ؛ وهذا يدلُّ على براعة الكاتب وخياله الخصب في عملية الخلق الفني إذ استطاع أن يؤلف نصّا مسرحيا عظيماً كان له صداه في الوسط المسرحي من حكاية ترد عرضاً وبشكل مُبْتَسَر في الملحمة .

٤- نجد عددا من أسماء شخصيات المسرحية لم يرد في الملحمة ولكنه ورد ذكره في حضارة وادي الرافدين القديمة ، وقد ذكرها المرحوم (طه باقر) في مقدمته لترجمة (ملحمة جلجامش) . وتلك الأسماء هي : انمركار ، للا ، دموزي ، آنام[١٧] . وكل هذه الأسماء كان لها ارتباط بتاريخ مدينة (اوروك) ؛ ولعل ذلك هو الذي دفع الكاتب (عادل كاظم) إلى أن يحشرها مع أبطال الملحمة الآخرين في مسرحيته ، فضلا عن الشخصيات الأخرى التي تمثل مختلف طبقات وفئات الشعب ؛ وهذا يعني أن الكاتب قد وظَّف شخصيات حضارة وادي الرافدين القديم بوصفها آليات لتأسيس بنية السرد في نصِّه الدرامي وبالتظافر مع الآليات السردية الأخرى .

٥- يبدو أن شخصية (سموقان) المسرحية هي الوجه الآخر لشخصية (انكيدو) الملحمية ، انكيدو ذلك البطل الذي خلقته الإلهة (ارورو) بعد شكوى أهل (اوروك) من مظالم (جلجامش) ؛ ليكون ندًّا له وليكونا في صراع مستديم ؛ لتنال (اوروك) الراحة والسلام[١٨]. فهو (انكيدو) يلبس لباسا مثل (سموقان) بحسب وصف الملحمة[١٩]. فعمد إليه (عادل كاظم) آخذاً منه صفة النديَّة لـــ(جلجامش) مسبغا عليه اسم (سموقان) اله الماشية ؛ ليحمل معنى الراعي الذي يقود رعيته لما فيه خيرهم وصلاح أمرهم، كما يفعل راعي الغنم مع قطيعه ، إذ يسوقه إلى مواطن العشب والماء .

تحليل المبنى الحكائي للمسرحية

تتألف مسرحية (الطوفان) من قسمين متناظرين ، إذ يتألف كل قسم منهما من خمسة أحداث ، وبذلك يكون مجموع أحداث المسرحية هو عشرة أحداث وهي كالآتي :

القسم الأول

- الحدث الأول : هو الذي أبصر الأسرار وعرف الخفايا .
- الحدث الثاني : الفقراء يبحثون عن إلهٍ للشرف .
- الحدث الثالث : الحقيقة عندما تحجب .

- الحدث الرابع : هذا الراعي يخلع عن الآلهة قدسيتها .
- الحدث الخامس : إنني أتخلى عن غفران السماء من اجل غفران الأرض .

القسم الثاني

- الحدث السادس : (سأكون الشاهد والشهيد والتجربة)(*)
- الحدث السابع : (أوروك سأنزفُ دمَكِ الذي نزف)
- الحدث الثامن :(سأزيح هذه العتمة التي تحجب عنّي فجري)
- الحدث التاسع : (ومع ذلك يبقى العالم ممتلئاً كالسابق)
- الحدث العاشر : (الطوفان)

تجدر الإشارة إلى أن عنوانات الأحداث كلها هي أما أقوال للشخصيات ترد أثناء الحوار داخل الحدث نفسه أو مستمدة من أقوالها (الشخصيات) . كما أن عنوان الحدث الأخير صار عنوانا رئيسا للمسرحية ؛ لان كل الأحداث التسعة الأولى كانت أسبابا نتج عنها الحدث الأخير .

أولا : آليات السارد

١. الموقع الزمني للسارد من الأحداث

تعد مسرحية (الطوفان) من المسرحيات التي تعتمد مبدأ محاكاة الفعل مباشرة من دون وسيط سردي، إذ ليس هناك راو صريح يقوم بمهمة رواية أحداث المسرحية ، وإنما هنالك شخصيات درامية تفعل وتنفعل بالأحداث عبر الحوار الذي يصلنا عن طريق الشخصيات الفاعلة نفسها سواء بالحوار الخارجي (بين شخصيتين) أم بالحوار الداخلي (مع الذات) . وعن طريق الحركة التي يخبرنا بها (المؤلف الضمني / الأنا الثانية للكاتب)(*) الذي لايخلو نصٌّ مسرحي ، كلاسيكياً كان أم ملحمياً من تدخلاته وإرشاداته التي لايستغني عنها كلٌّ من القارئ أو المخرج في فهم النص الدرامي . فهي التي ترسم لنا فضاء الأحداث (الزماني والمكاني) ، وتصف الشخصيات من حيث التكوين الفسيولوجي والنفسي ، كما تصف الهيئة الآنية للشخصية أثناء الحدث ، كما تقوم بوصف الحركة التي تقوم بها الشخصية ، وسوى ذلك مما يؤدي إلى اكتمال صورة المشهد في ذهن القارئ .

وعليه فان مهمة رواية أحداث مسرحية (الطوفان) تقع في القسم الأعظم منها على عاتق الشخصيات إبان الحوار ، و (المؤلف الضمني) إبّان توجيهاته المسرحية . فلو أردنا أن نحدد موقعا زمنيا للشخصيات الساردة في العالم التخييلي لقلنا أن جميع الشخصيات مشاركة في الأحداث ، وسردها سرداً متزامناً ؛ فهي متماهية بزمنها ولايمكن أن نحدد لها زمنا خارج زمن الأحداث ؛ لان الزمن بمثابة الفضاء الذي تسبح به الشخصيات ، واذا خرجت منه فقدت محتواها وكينونتها .

أما (المؤلف الضمني) أو (الأنا الثانية للكاتب) فيمكن تحديد موقعه الزمني استناداً إلى كونه (أنا الكاتب) عند كتابته المسرحية عام (١٩٦٢) الذي يسرد لنا حكاية لبطل أسطوري (جلجامش) كان حاكما

لمدينة سومرية مشهورة تدعى (اوروك – الوركاء حاليا) في عصر فجر الســلالات الممتــد ضــمن الحقبــة (٢٨٠٠ –٢٤٠٠ ق.م)[٢٠]؛ ما يمكننا من القول أن المسرحية هي سرد لاحق يقوم به الكاتب لأسطورة يفصله عنها أكثر من (٤٥٠٠) عام ؛ ليتخذ منها قناعاً فنياً يمرر من خلاله أفكاره الوجودية والسياسية وفلسفته للحيــاة لاجتماعية ، برؤية معاصرة للواقع المعاش في حقبة الستينات ، ولعلها رؤية تنبؤية من الكاتب (عادل كــاظم) لما سيحل بالعراق أيام حكم الطاغية المقبور[٢١] .

٢. الموقع المكاني للسارد من الأحداث (وجهة النظر/ التبئير)

بما أن شخصيات المسرحية هي التي تضطلع بوظيفة السرد – كما قلنا – إذا لابد من أن تكون هــي الحاملة لوجهة– أو وجهات– نظر المسرحية . في مسرحية (الطوفان) نجد وجهتي نظر تتصارعان من اجــل إثبات أحقية كل منهما في الوجود وإزالة الأخرى . مثَّل هاتين الوجهتين (جلجامش) و (سموقان) ، إذ يمثــل الأول حقيقة الحاكم أو الملك الذي ترعاه الآلهة صانعة الأقدار ، ويمثل الثاني حقيقة الإنسان الذي وقع فريســة لوحشية الحاكم تحت طائلة القدر وإرادة الآلهة . وهناك من يقف موقفا وسطا بين الموقفين وهو الكاهن (آنام) الذي يرفض سلوك (جلجامش) الدموي ، ولكنه يؤمن بالآلهة ويعظِّم شأنها ، في الوقت الذي يتعجّب فيــه مــن سكوت الآلهة على تمادي (جلجامش) في غيِّه ؛ الأمر الذي دفعه إلى مراجعة نفسه والتفكُّر بحقيقــة الآلهــة ، والبحث عن معنى وجوده وجدواه ، حتى أخذت أبواب المعرفة تتفتَّح أمامه شيئا فشيئا ، وحتى يصل إلى حقيقة الإنسان في نفسه ويتمرد على واقعه ، فيكون أول شهيد للثورة على (جلجامش) وآلهته . وهناك طبقات الشعب المسحوقة التي كان الخوف من بطش السلطة وغضب الآلهة يغطي عقولهم إلى أن جاء (سموقان) فأزال عنهم الخوف ، وكشف لهم الزيف الذي كانوا يعيشون فيه آماداً طويلة .

لقد كان (جلجامش) يرى نفسه قميناً بالخلود والأبدية لكونه ابن الآلهة التي تصنع الموت والحياة كمــا في حواره الآتي :

((كلكامش : (في الجانب الأيسر) ستبقى الأبدية في جسدي وسأعرف خفايا الأســرار فــي العقــول والقلوب ! .

(...)

كلكامش :(في الجانب الأيسر) العالم يثقل عليَّ بالضجر ، أنا الذي أتمتــع بــنفس فــوَّارة أزليــة ، يصيبني هذا الضجر؟!..أنا كلكامش القوي أُصدر الحسرات والآهات من داخلي؟!.))[٢٢]

ولكننا نجده بعد أن يسرف في قتل شعبه وقتل كبير الكهنة (آنام) ، ويكتشف خيانــة أمــه ، وتتفشــى أقوال الراعي في المدينة ، ويشعر بقرب حدوث طوفان الثورة يؤوب إلى نفسه فيكتشف الضياع ووهم الأبديــة الذي كان يعيش فيه يخاطب نفسه قائلا :

((كلكامش : (في الجانب الأيسر) يانفسي الضائعة في صحراء الوهم ، أما زلت تقودينني فــي هــذا الليل المظلم ؟ .. ليكن كل سقوط علامة للتحدي ، كل حزن هزيمة ، كل تجربة اكتشاف...

أعطني القدرة يا نفسي على الوقوف بعد عثرتي . لا أريد أن اسقط مطرودا خارج هذا العالم . الناس حواجز تافهة . هكذا كنت اعتقد يا نفسي وأنا أتسلق جدار الخلود الزائف .. إن ما تبقى لي الآن هـو أننـي لا أريد لجسدي أن تفترسه الهزيمة ... الإنسان في داخلي قانع الآن بحاضره القلق غير أنـه لا يريـد النهايـة . يانفسي الضائعة لا اعرف في أي طرف من الحبل ستكون حقيقتي .. (...) آلهة تزيح آلهـة وإنسـان يـزيح إنسان ، وطوفان يمحي معالم طوفان . وحدة العالم كيف أميزها عن وحدة نفسي (يضحك) كيف سيكون نبض الأشياء داخل الراعي وهو يواجه الموت ؟ بقيت أنا وإياه بعد أن أنهيت بعض الحيوانات الكاذبة الجبانـة (...) اواه ياننسون ، لم جعلت من كلكامش نقطة تافهة في رحمك ... لم جعلته خليطا من الوحل والخيانة وعطـش الأجساد (...) اشعر بالخجل يا ننسون وأنا أواجه العالم (...)))[٢٣]

أما الراعي (سموقان) فقد كان يحمل في نفسه همَّ الإنسان الذي يبحث عن معنى جميل للحياة ، هـم الباحث عن حقيقة الإنسان الضائعة في وهم الآلهة والطغاة الذين لايريدون الحيـاة إلا لأنفسـهم . لقـد كـان (سموقان) يحمل الحبَّ كلَّه لمدينته (اوروك) وشعبها المظلوم ، ولا يؤمن بمبدأ الفردية ، وإنمـا يـؤمن بمبـدأ الجماعة في كل شيء ، فالثروات والحكم حق مشترك بين جميع أبناء الشعب ؛ فبذلك يبدو لنا الراعـي بطـلا وجوديا اشتراكيا يقود ثورة الشعب الجائع ضد (جلجامش) البطل الوجودي الدكتاتوري ، فهو يقول في مناجاته لمدينته :

((سموقان : يا اوروك العظيمة – يا أمنا التي استباحك الشر والفساد ، لايمكـن أن يرسـم وجهـك شحوب الموت.. يا اوروك العظيمة لايمكن لفكرة التفوق التي يمتلكها فرد واحد أن تسود علـى فكـرة تفـوق الجماعة.. دولة الكهانة يجب أن تزول ، دولة الفرد الذي يملك الأشياء كلها يجب أن تزول في ارض لايفكـر الفرد إلا بنفسه ، يجب استنفار عقول أخرى جديدة لاتفكر إلا بروح المجموع .. ياأوروك العظيمـة ، ابعـدي عنك هؤلاء الذين يغلفون القداسة بالرياء والكذب ، هؤلاء الذين يستبيحون كل شيء فيك ويسرقون كل شـيء منك ، باسم الكهانة والشرائع!..أوروك العظيمة،إنسانك المقيد يجب أن يحطم أغلاله !. أيها الاوروكي العظـيم سليل الأمجاد العظمى، إن ضلوع صدرك الآن قضبان سجن ضيق يحتجز رفضك ، مزق صدرك ، واجعل نيران الرفض تتدفق من داخلك!.. الكهانة سرقة وزور ، والشرائع جاءت لتحمي القتلة ، والدولة مبغىً كبير ! ..))[٢٤]

وبهذا المستوى من الفكر هيمن (سموقان) على عقول وقلوب شعب (اوروك) وأيقظ فيهم روح الرفض والثورة وضرورة التوحد من اجل الخلاص .

وبالفعل أخذت عدوى وباء الثورة تدب في جسد شعب اوروك بدءا من الكاهن (آنام) و (آبو) وابنتـه (اشخارا) والشيخ (كميموس) وغيرهم حتى حدوث الطوفان.

إن أكثر العبارات الفلسفية التي تكمن وراءها أفكار الكاتب نجدها في كلام (سـموقان) و(آبـو) وابنته (اشخارا) والكاهن (آنام) و (حفار القبور) كما في الحوارات آلاتية :

((سموقان : أما نحن فقد استيقظت فينا روح التمرد على شرائع تقتل معنى الإنســان والحيــاة فــي أرواحنا وأجسادنا ... لهذا سنجد الحقيقة لامحال !.))[٢٥]

((آبو : موتكم ترونه كل يوم ! ، ولكن أسألتم أنفسكم عن الحياة التي تحيونها من خلال هذا المــوت المطبق عليكم ؟!))[٢٦]

((أشخارا : أوروك تريد أن ترفع قبضة كلكامش عن عنقها ، ويحق لها أن تسال لم هذا الموت الذي يلفها! .))[٢٧]

((آنام: لم يزل وهم الآلهة يجثم فوق جسد اوروك كلها ، اعرف هذا جيدا يادموزي .. لقد شــاهدت المرأة التي بعث بها إلي الراعي .. استمعت إلى حديثها جيدا ؟ .))[٢٨]

((حفار القبور : (متفلسفا) دائما نحاول أن ننظر إلى الأفق ، ونحن نتكئ على معول الحفر ! ... ماذا سيحدث لنا ، لو ندخل القبر ؟! .. أين نذهب ؟! أيها الضعفاء الفقراء ، ألا ترون معي أن إلهنا الطيــب يســال نفسه هذا السؤال أيضا؟! .. ماذا بعد الموت ؟!))[٢٩]

ففكرة البحث عما وراء الموت ، والتمرد على سلطة الحكام التي تقتل الشعوب وان الحياة بحرية هــي أمل البشرية المنشود ، تشكل الجزء الأكبر من المنظومة الفكرية للكاتب ، وبالأخص إذا علمنا أن الكاتب عاش فترة انفتاح المثقف العربي والعراقي على الفكر الاشتراكي والماركسي بخاصَّة ؛ ما أدى إلى أن يكــون هــذا الانفتاح مرجعية فكرية وسياسية استطاع (عادل كاظم) توظيفها بوصفها آلية للتبليغ والتواصل مع المتلقي إبّان الحوار(الديالوج).

ثانيا ــ آليات المسرود

١. آليات الصيغة الخطابية

يشكل الخطاب الخارجي المباشر الجزء الأكبر من مجموع خطابات المسرحية ، ويليه في ذلك الخطاب الذاتي المباشر (المونولوج) ؛ لان الشخصيات كانت تمر في دوامة من البحث عن الحقيقة وفي أي جانب تكون ، أبجانب الآلهة و (جلجامش) أم بجانب (سموقان) الراعي المتمرد ؛ ما يستدعي ان تفكر الشخصيات كثيرا كي تصل إلى الحقيقة الثابتة ، وتكشف الوهم الذي لابد ان يكون في احد الجانبين.

أ- الخطاب الخارجي المباشر/الديالوج (Direct exterior speech)

اتسم هذا النوع من الخطاب بطبيعته الجدلية إذ أن الشخصيات كانت تتكلم كلٌّ من وجهة نظرها ومــا تؤمن به ، فكانت تسير باتجاهين : اتجاه المؤمنين بــ(جلجامش) وآلهته ، واتجاه المشككين بذلك . ونلمس ذلك في الخطاب الآتي بين الكاهن (انمركار) وعضو مجلس شيوخ اوروك(كميموس) :

((انمركار : سيعصف غضب الآلهة بنا إن لم نمسك بهذا الراعي ! .

كميموس : انه يستعر ألما فوق الم ، موت انكيدو ، وشتائم سموقان يلاحقانه ! .

أنمركار : حتى ننسون تتحاشى إظهار السعادة أمامه !.

كميموس : جاريته باكيا ليوم كامل !

انمركار : هذا هو معنى وجودنا إلى جانب كلكامش !

كميموس : لماذا لم نوجد في ارض أخرى لربما نجد غير هذه اللعبة ! .

انمركار : أية لعبة ؟! .

كميموس : لعبة البكاء عندما يبكي ، والضحك عندما يضحك !!

انمركار : هذا هو قدرنا يا كميموس !.

كميموس : لهذا تمنيت وجودي في ارض أخرى !

انمركار : (بخبث) أتدعو لخيانة اوروك ؟! .

كميموس : (بذكاء) لا يا انمركار ، وإنما تمنيت أن تغير اوروك طريقها فقط ، وإلا لما جازت لعبـــة الراعي الشريرة في اوروك ! (..)))[٣٠]

ب- الخطاب الداخلي المباشر/المونولوج (Direct interior speech)

من نماذج هذا الخطاب حوارات (آنام) مع نفسه وهو يبحث عن الحقيقة الضائعة بين الآلهة والإنســـان كما في حواره الآتي :

((آنام : (في الجانب الأيمن) يبدو إنني بدأت اغرق في هواجسي الخائفة ، موجات أفكـــار هائجـــة متضاربة تتنازع داخل هذا المستودع المقدس . كل شيء يهذي في راسي كـــالمحموم !، متـــى تســـكت هـــذه الأصوات في داخلي ؟! .. متى تهدا هذه العاصفة ؟! .. لعلني أجد مزيدا من النور في عقلي (...)))[٣١]

ت_ الخطاب الخارجي المسرود (Narrated exterior speech)

نجد هذا النمط من الخطاب في حوار الكاهن (آنام) مع أخيه (دموزي) ، مذكرا إياه بمقولـــة ســـابقة (لأشخار) في حق دموزي وردت قبل اسطر من الصفحة نفسها كي يثبت له حقيقة مـــا يعانيـــه مـــن خـــوف واضطراب من (جلجامش) على الرغم من محاولته إخفاء ذلك :

((آنام: أنت جندي مذعور تحمي خوفك بمظهر الشجاعة، كما قالت المرأة أشخارا قبل قليل!.))[٣٢]

ث_ الخطاب الداخلي المسرود (Narrated interior speech)

لم يجد الباحث في المسرحية هذا النمط من الخطاب ، للأسباب الآتية :

١-إن المسرحية تقوم على المحاكاة الخالصة ؛ ما يستلزم أن تقوم الشخصية بنفسها في نقل حوارها الذاتي للمتلقي ، فليس هناك ضرورة فنية تستدعي من يقوم بذلك عنها .

٢-إن الحوارات الذاتية في المسرحية جاءت لتعبر عن صوت الجماعة وان كانت بلسان الأفراد ؛ لأن كل شعب (اوروك) كان يحمل هما واحدا ويعاني حالة مأساوية واحدة ، ما يستدعي أن تقوم الشخصية بخطابها الذاتي مباشرة ؛ كي تكون حقا اللسان المعبر عن الشعب من داخل الشعب وليس الكاتب الذي يفصله عن مكان وزمان الحكاية آماداً بعيدةً جداً .

٢. آليات الزمن

أ- الترتيب الزمني / المفارقات لزمنية (Temporal order / Anachronies)

١- الاسترجاع/الارتداد(Analepsis / Flash back)

إن عدم وجود راو صريح او مباشر في المسرحية جعل من الشخصـيات رواة لأحـداث مـا قبـل المسرحية والتي تستمر حتى اللحظة الحاضرة ، كما في حوار الكاهن (آنام) مع الآلهة يسترحمهم مـن اجـل خلاص (اوروك) من ظلم (جلجامش) فيخبرنا عن أفعال (جلجامش) في أثناء ذلك الحوار ، مـن خـلال آليـة الاسترجاع لما يقوم به (جلجامش) قبل لحظة الحوار :

((آنام : (في الجانب الأيمن) انه يلبس ثوب السلطة المتسخ بجنون العظمة .. أيتها الآلهة أعطي دمي ثمنا لدمه .. اقطعي حبل نزيف الدم الذي يلتف حول جسد اوروك وعنقها (...) .

(....)

آنام : (في الجانب الأيمن) يسوق رعيته على ضربات الطبول ، يضاجع النساء أمام ازراجهن ، يقتل يتهتك ، ولا تردعه الآلهة .. يا آلهة اوروك القوية المتسلطة ، باسم كهنة اوروك أحدثكم ، باسم رعاة العنـوز البرية ، والاكباش الجبلية ، (...) .. أنقذوا اوروك من طغيانه ، ضعوا لجاما في شدقيه (...)))[٣٣]

٢- الاستباق/الاستشراف(Anticipation / Prolepsis)

أما آلية الاستباق فنجدها في حوار (سموقان) الآتي مع الكاهن (آنام) إذ يتنبأ فيه بمقتلـه مـن اجـل القضية التي يدافع عنها :

((سموقان : الحقيقة تملؤني أكثر من هذه المسوح الزائفة التي ترتديها أيها الكائن ! .. أنا استطيع أن أضحي لأجلها ،لأني املكها ،فأدافع عنها ، وربما اسقط لأجلها ، لأنها ليست رداء كذب أرتديـه متـى أشـاء واخلعه متى أشاء، إنها وجود قد خلق في كياني ..(..) قف إلى جانبنا ، وسوف تجد الحقيقة التي تبحث عنهـا ساطعة الضوء !.))[٣٤]

ب- التواتر / التردد (Frequency)

لم تتوفر المسرحية على هذه الآلية الزمنية .

ت : المدة (الديمومة) / السرعة السردية (Narrativity of speed /Duration)

تسريع السرد

١ - الحذف /الإضمار (Paralipsis / Ellipsis)

لم تتوفر المسرحية على هذه الآلية الزمنية .

٢- المجمل / الخلاصة (Summary)

نجد هذه الآلية في حوار القائد (لوكال) مع الكاهنين (انمركار) و (للا) عندما يخبرهم بانه يحمل لـ(جلجامش) نبأ اعتقال الراعي وإبادة جماعته ، دون أن نعرف أحداث ذلك النبأ وكيف تم له ذلك بالتفصيل:

((لوكال : (بغبطة) حسن إذن . سأفشي السر .. لقد أمسكت بخناق الراعي ، وأوصلته إلى القصر بسلسلة عنقه ويده ! (ويضحك) بل خضبت مديتي المنتصرة بدماء أصحابه الخائفة واحدا واحدا ! .))[٣٥]

تبطيء السرد

١- المشهد (Scene)

في هذه الآلية نجد تطابقا بين زمني الحكاية والسرد وهذه الآلية – كما أسلفنا – تشكل الجزء الأكبر من المسرحية ؛ لكون المسرحية تعتمد على العرض المباشر للأحداث دون وساطة الراوي ، فالقارئ والمشاهد يستلم الحكاية مباشرة عن الشخصيات كما في الحوار الآتي :

((سموقان : الحقيقة في جوف الإنسان ! .

كلكامش : الحقيقة في جوف الآلهة ! .

سموقان : الحقيقة في جوف الإنسان ! .

كلكامش : الحقيقة في جوف الآلهة (يضحك) أرأيت لم تغلبني أيضا ؟! ...

ما دمت تقول كلمة وأقول كلمة ! .. وهكذا حتى يأتي الطوفان ....(...)))[٣٦]

٤- الوقفة / الاستراحة (Pause / Rest)

في المسرحية نجد أن هذه الآلية يقوم بها المؤلف الضمني في وصفه لفضاء المشهد المسرحي ، او هيئة الشخصيات أو مايدور في نفوسهم ، كما في الآتي :

(((في الجانب الأيسر من قاعة البلاط الكبرى حيث يدير رجل اوروك القوي الباطش كلكامش دفة الحكم والسلطة .... وفي الجانب الأيمن حرم الآلهة حيث الكهانة وطقوسها .. مناضد ومصاطب رخامية تنتشر في قاعة الحكم .. بعض جلود الحيوانات الوحشية من دببة وذئاب وبنات آوى وغزلان واسود على ارض القاعة وعند الحيطان .. بعض رؤوس الثيران الوحشية معلقة رمز للقوة في اوروك (..) كبير كهنة اوروك القلق المتمزق من داخله في حرم الآلهة لوحده ، (...) ولاتخلو ملامحه من الحيرة والضياع ..(...)))[٣٧]

ثالثا : آليات المسرود له

بما إن المسرحية من النمط الكلاسيكي تعتمد على المحاكاة الخالصة للأحداث ، دون وسيط سردي يقوم بتغريب الحدث للمتلقي ، ويشعره بوهمية الأحداث المعروضة ، لكي يستخلص منها العبرة الممزوجة بالمتعة معا ؛ لذا فان المروي له المباشر هو الشخصيات عند حواراتها ، أما غير المباشر فهو القارئ عند القراءة والمشاهد عند العرض المسرحي .

الخاتمة

في ختام هذا البحث يمكن أن نجمل النتائج التي تمخض عنها بالنقاط الآتية :

١- إن السرد من حيث هو تجلٍّ خطابي يعتمد – بالدرجة الأساس- على المدونة النصيَّة أداةً له لا غنى عنه في الأجناس الأدبية جميعها شعريةً كانت أم نثرية ؛ استناداً إلى كونه آلية للتواصل أو لتبليغ مضمون إنساني أو فلسفي أو سياسي . . . الخ، تنطوي عليه الأجناس الأدبية كلُّها لاسيما المسرحية .

٢-اتضح أن المؤلف(عادل كاظم) قد تأثر في مسرحية (الطوفان) بـــ(ملحمة جلجامش) بوصفها تراثاً أسطورياً ينطوي على الكثير من القيم والمعاني التي يمكن أن توظّف في معالجة حالات راهنة يعيشها الإنسان المعاصر لاسيما محاولة التمرّد على القدر و البحث عن الخلود ، وأن الإنسان مهما بلغ من القوّة فإن هناك ما هو أقوى منه سواء كان قوّة سماوية أو أرضية .

٣- عُرِفَ (عادل كاظم) بتعكّزه على التراث – بأنواعه المختلفة – بوصفه آلية أو قناعاً فنياً يسستتر وراءه في معالجته للمشكلات الإنسانية والاجتماعية المعاصرة ، بحيث ما إن يقرأ المتلقي نصاً من نصوصه المسرحية إلا ووجد صدىً لمرجعية تراثية فيه .

٤- إن مسرحية (الطوفان) من نمط (السرد اللاحق) لأحداث ماضية قائم على التشخيص (التمثيل) إبّان المشهد المعروض بالدرجة الأولى وعلى الإخبار إبّان السرد الحكائي بالدرجة الثانية ؛ ليحافظ بالمشهد على طبيعة الدراما وجوهرها وليختزل بالسرد الحكائي زمن المتن الحكائي بما يتناسب وزمن العرض المسرحي.

٥- عندما يكون السارد / الراوي شخصية من داخل العالم المحكي / المسرود فإن ذلك يؤدي إلى أن يكون تبئيره تبئيراً داخلياً ورؤيته مصاحبة (مساوية) لرؤية الشخصيات الأخرى ، وبذلك يكون الكاتب قد أوكل وجهة نظره التي يبتغيها من المسرحية إلى شخصية ساردة من داخل العمل ، لتكون وسيطاً أو عوناً سردياً يمنحه حرية أكبر في قول ما يشاء وكيف ما يشاء ، وبذلك يتوفر العمل الدرامي على أقصى درجات التبئير.

الهوامش والتعليقات

(*) كتبت المسرحية عام ١٩٦٢ ، وهي المسرحية الثانية للكاتب في مسيرته التأليفية ، كتبها بعد مسرحيته العامية(عقدة حمار)، وهي أول مسرحية عرضت له ، إذ قام بإخراجها المخرج الكبير الراحل (إبراهيم جلال) عام ١٩٦٦ . وقد أحدثت هذه المسرحية تحوّلاً كبيراً في تاريخ المسرح العراقي وصدى مدوّياً في الأوساط النقدية آنذاك ؛ للقيمة الفنية والأدبية التي تنطوي عليها المسرحية والتي تجعلها في مصافّ المسرحيات العالمية من حيث لغتها ومضامينها الإنسانية وبنائها الدرامي ، وذلك بشهادة الرائد والفنان المسرحي الأستاذ الدكتور(سامي عبد الحميد) . من كلمة للأستاذ(سامي عبد الحميد) في الحلقة الدراسية التي أقامتها كلية الفنون الجميلة/جامعة بابل بمناسبة أربعينية الأديب العراقي الراحل(محيي الدين زنكنه) في يوم الأربعاء الموافق٢٠١٠/٩/٢٩، من لقاء للباحث مع الكاتب في داره (بغداد) الساعة الحادية عشر صباحا من يوم الاثنين الموافق ٢٠١٠/١١/١ ، كلكامش ملحمة التراث والفعل الإبداعي المعاصر : عادل كاظم ، الأقلام ، ع ٥-٦ ، س٢٧ ، ١٩٩٢ ، ص١٨ .

(*) عادل كاظم جواد: كاتب مسرحي و درامي طليعي عراقي ، ولد في بغداد عام ١٩٣٩، ارتحل مع والده الى البصرة في السنة الثانية من عمره ، نشأ وترعرع هناك حتى مرحلة الخامس الإعدادي بعد ذلك عاد وأسرته الى بغداد ، وأكمل دراسته فيها حتى تخرج من أكاديمية الفنون الجميلة سنة ١٩٦٩ ، شغل وظائف فنية منها : مدير المسارح في وزارة الشباب ،

مستشار في دائرة السينما والمسرح ، وهو عضو في اتحاد الأدباء العراقيين وعضو نقابة المسرحيين ، شاركت مسرحياته في مهرجانات مسرحية عربية عدّة منها: مهرجان دمشق المسرحي ١٩٧٣ ومهرجان قرطاج المسرحي بتونس وحصل فيه على شهادة الإبداع ، كتب عنه عدد من النقّاد منهم : المرحوم الدكتور علي جواد الطاهر والدكتور فاضل ثامر و ياسين النصير وغيرهم، كتب ثلاثة وثلاثين نصّاً مسرحياً وتمثيليات ومسلسلات تلفزيونية لاتزال عالقة في ذاكرة المتلقي العراقي، ومن كتاباته الدرامية والمسرحية : مسرحية(عقدة حمار)١٩٥٩، مسرحية(الطوفان)١٩٦٢ التي احدثت انعطافة كبيرة في المسرح العراقي والعربي بشهادة النقّاد ، مسرحية(تموز يقرع الناقوس) ١٩٦٨، مسرحية(الموت والقضية)١٩٦٩، مسرحية (الحصار)١٩٧٠، تمثيلية (الذئب وعيون المدينة) و(النسر وعيون المدينة)اللتين عُرضتا في حقبة الثمانينات من القرن الماضي، وآخرها مسلسل(بنت المعيدي) انتجتها (قناة الرشيد الفضائية) وعرضت في شهر رمضان ١٤٣٣هـ/٢٠١٢م . ينظر: معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة ٢٠٠٢م: كامل سلمان الجبوري مج٣/٢٧٤ . من لقاء الباحث مع الكاتب(مصدر سابق) ، متابعات الباحث التلفزيونية .

(١).ينظر :المسافة ووجهة النظر محاولة تصنيف: واين بوث، ضمن كتاب(نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير)، ترجمة : ناجي مصطفى ٣٨ .

(٢).ينظر : العين : الفراهيدي (ت ١٧٥ هـ) مادة (س ر د) .

(*) السَّمْر : شد الشيء بوثاقة وإحكام فنقول: سَمَّرْت الحبلَ أي : شددته وأحكمت وثاقه .

(٣).لسان العرب: ابن منظور(ت٧١١هـ)،مادة (س ر د) باب الدال/فصل السين ٣/٢١١.

(٤).ينظر : القاموس المحيط : الفيروز آبادي (ت ٨١٧ هـ) مادة (س ر د) باب الدال / فصل السين ٣/٤٧٩.

(٥).ينظر مقولات السرد الأدبي : تزفيطان تودورف ، ترجمة : الحسين سحبان و فؤاد صفا ١٤، بحث منشور ضمن كتاب (طرائق تحليل السرد الأدبي) ، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب: نعمان بوقرة ١١٧ .

(٦).السردية حدود المفهوم : بول بيرون ، ترجمة: عبد الله ابراهيم ٢٧ ، بحث في مجلة الثقافة الأجنبية س١٢،ع٢ ، ١٩٩٢.

(٧).حدود السرد: جيرارجنيت: ترجمة: بن عيسى بو حمالة ، بحث منشور ضمن كتاب (طرائق تحليل السرد الأدبي) ٧١.

(*) المقصود بالمتن السردي أو الحكائي : القصة أو الحكاية كما هي أحداثاً و أشخاصاً و زماناً و مكاناً ...دون إخضاعها لصياغة أدبية من قبل ساردٍ مّا . إن هذا المصطلح يحدد في الأصل مادة نظرية غير موجودة ؛ لأن المتن الحكائي لا يكون إلا في حالة بناء وهذا الفصل بينهما هو على سبيل التنظير النقدي حسب .أمّا الخطاب أو البناء السردي أو الحكائي: فهو الشكل الأدبي الذي تنتظم به القصة وتتسق أحداثها سببياُ(منطقياً) وزمانياً . ينظر في ذلك: نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس : مجموعة مؤلفين ، ترجمة : إبراهيم الخطيب ٢٢٨ – ٢٢٩ ، موسوعة السرد العربي : عبد الله ابراهيم ٩، معجم السرديات: محمد القاضي وآخرون ١٨٤/٣٦٣ .

(٨).الوجود والزمان والسرد(فلسفة بول ريكور): بول ريكور وآخرون ، تحرير : ديفيد وورد : ترجمة: سعيد الغانمي ١١٦.

(٩).بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي : حميد لحمداني ٤٦.

(١٠). ينظر : النقد البنيوي للحكاية : رولان بارت : ترجمة انطوان أبو زيد ٨٩ ، الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي) سعيد يقطين ١٩.

(*) هذه الحادثة تشبه في جانب منها (أسطورة أوديب) الذي قتل أباه (لايوس) ملك مدينة طيبة الإغريقية دون أن يعلم أنه أبوه ، بعد أن التقاه وحدثت بينهما مشادَّة تطورت إلى مبارزة انتهت بمقتل الملك وحاشيته ، ثم تزوَّج من أمه التي هي زوجة الملك المقتول بعد أن حلَّ اللغز الذي كان يلقيه الوحش(أبو الهول) على كل من يلاقيه من أهل(طيبة) أو الوافدين إليها ومن يعجز عن حلّه يقتله من ساعته، وبذلك خلّص (أوديب) المدينة من فتك الوحش ليكون بذلك جديراً بتاج المَلِك الراحل وزوجته/أمّه (جوكاستا) . لعل هذا التشابه بين الأسطورة وهذا الحدث من المسرحية من قبيل التناصّ المضموني مع الأسطورة ؛ نظرا لما تتمتع به هذه الأسطورة الخالدة من شهرة كبيرة في العالم جعلتها محطّ انظار الكتّاب والنقّاد وعلماء النفس ، بوصف بطلها

مثالاً للإنسان الذي يلاحقه قدرُه مهما حاول الهروب منه ، فضلاً عن محاسبته نفسه على ما ترتكب من أخطاء – وإن كانت عن طريق الغلط – إذ أقدم على فقء عينه بعد اكتشافه الحقيقة . تنظر تفاصيل الأسطورة في: أوديب الملك ومسرحيات أخرى: سوفوكليس وآخرون ، ترجمة: حلمي مراد ، ص ٧ – ١٠ .

(١١).ينظر : ملحمة كلكامش : طه باقر ٥٦–٥٧ ، ١١٧ ، مسرحية الطوفان : عادل كاظم(نسخة مطبوعة على الحاسب الآلي لدى المؤلف أعيدت كتابتها عام ٢٠٠٠م) ٣–٤ .

(١٢).ينظر: الملحمة ٨٢ ، المسرحية ٤ .

(١٣).ينظر : الملحمة ٨٢ ، المسرحية ٣ .

(١٤).ينظر : الملحمة ٥٨ ، المسرحية ٦ .

(١٥).ينظر : الملحمة ٥٨ ، المسرحية ٥ ،٧ .

(١٦).ينظر : الملحمة ٧٢ ، المسرحية ١٢ .

(١٧).ينظر: الملحمة ٢٩–٣٠ .

(١٨).ينظر : م.ن : ٥٧ – ٥٨ .

(١٩).ينظر : م . ن ٥٨ .

(*) هذا العنوان أصبح فيما بعد عنوانا لمسرحية كتبها (عادل كاظم) عام ١٩٧٥ ، وهي مسرحية مقتبسة عن مسرحية (سور الصين) لـــ(ماكس فريش) ، ينظر : الأصول التراثية في مسرحيات عادل كاظم: هاشم صيهود المياحي ، رسالة ماجستير ، جامعة بابل ، كلية التربية ، قسم اللغة العربية ، ٢٠٠٢ ، ص ٥٢ .

(*) المؤلف الضمني هو المؤلف المقتضَى لدى (جيرار جينت) : وهو مصطلح استحدثه للدلالة على الصورة التي يتخيَّلها المؤلف لنفسه فيسقطها على الأثر ، وهذه الصورة هي أناه الثانية أي : تلك الأنا العميقة التي يجب أن تكون اصدق من أنا الوعي السطحية ، وهي غير تلك الأنا التي تظهر في عاداتنا وعيوبنا في المجتمع ، وهذه الصورة المسقَطَة هي المؤلف وقد أعاد القارئ إنشاءه إبان عملية القراءة بوصف هذا المؤلف المقتضَى هو ذات التلفظ الأساسية في النص ، فالمؤلف يسقط في نصه صوراً صادقة، تظهر آثارها في مختلف الشخصيات التي تحضر في النص كما لو كانت أنوات للمؤلف مجزَّأة ، وللقارئ ان يستنتج استنتاجا غير مباشر موقف المؤلف التأويلي او الأيديولوجي من خلال ما اختاره الأخير من عالم قصصي مميَّز وما فضله من موضوعات وأساليب ومواقف أيديولوجية يعرضها الأعوان السرديون : الراوي والمروي له والممثلون ، أولئك الذين قد يكونون لسان حال هذا المؤلف المقتضى. ينظر في ذلك : المصطلح السردي ١١٠ –١١١، معجم السرديات٣٦٧ .

من الضرورة بمكان أن نميز المؤلف الضمني عن الراوي أو السارد ؛ لان الأول لا يحكي مواقف وقائع وإنما يعدُّ مسؤولا عن اختيارها وتوزيعها وتوليفها ، أما الثاني فهو الذي يحكي المواقف والوقائع . ولئن كان هذا التمييز عسيراً في الرواية نوعا ما ، الا انه في المسرحية أيسر بكثير ، اذ يضع الكاتب الواقعي كلام أناه الثانية (المؤلف الضمني) بين قوسين( ) في مطالع المشاهد وفي أثناء الحوارات ؛ ليعرب لنا عن وجوده الدائم ومعرفته الكلية بشخصياته . أما السارد فهو أما أن يوجد بشكل صريح تحت مسمى (الراوي ، الشاعر ، المغني ، الممثل المعاصر،...الخ) أو ينمحي تماماً لتكون الأحداث عرضاً خالصاً .

(٢٠).ينظر: الملحمة ٣١ .

(٢١).ينظر: الملحمة ٣١ .

(٢٢).من لقاء الباحث مع الكاتب (مصدر سابق) .

(٢٣).المسرحية ٣ .

(٢٤).م . ن : ٥٧ .

(٢٥).م.ن :٢٠ .
(٢٦).م .ن :٣٤ .
(٢٧).م.ن : ١١ .
(٢٨).م.ن : ١٥ .
(٢٩).م.ن : ٢٦
(٣٠).م.ن : ١١ .
(٣١).م.ن : ٣٠
(٣٢).م.ن :١٦
(٣٣).م. ن : ٣ – ٤
(٣٤).م.ن : ٣٣ .
(٣٥).م.ن : ٤٨ .
(٣٦).م. ن : ٥٨ –٥٩
(٣٧).م.ن : ٣ .

مصادر ومراجع البحث

(١). الأصول التراثية في مسرحيات عادل كاظم : هاشم صيهود المياحي، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بابل، كلية التربية، قسم اللغة العربية ، ٢٠٠٢ .

(٢). أوديب الملك ومسرحيات أخرى : سوفوكليس وآخرون ، ترجمة: حلمي مراد ، مكتبة مصر، الفجالة – مصر، كنوز كتب التراث (١٥) ، من روائع المسرح العالمي ، د . ط ، د . ت .

(٣). بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي : حميد لحمداني ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء –المغرب / بيروت – لبنان ، ط٣ ، ٢٠٠٠ .

(٤). حلقة دراسية أقامتها كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل بمناسبة أربعينية الأديب العراقي الراحل(محيي الدين زنكنه) في يوم الأربعاء ٢٠١٠/٩/٢٩ الساعة العاشرة صباحاً على قاعة المرحوم الدكتور عبد السادة عبد الصاحب .

(٥). السردية(حدود المفهوم): بول بيرون، ترجمة: د.عبد الله إبراهيم، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد٢،السنة١٩٩٢،١٢،وزارة الثقافة والاعلام– دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد– العراق.

(٦). طرائق تحليل السرد الأدبي (دراسات) : مجموعة باحثين ، منشورات اتحاد كتاب المغرب ، الرباط – المغرب ، ط١ ، ١٩٩٢ .

(٧). العين : الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت ١٧٥ هـــ) ، تحقيق : د . مهدي المخزومي و د .إبراهيم السامرائي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد – العراق ، د . ط ، ١٩٨٤ .

(٨). القاموس المحيط : مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي (ت ٨١٧ هـــ) ، نوبِليس ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ٢٠٠٦ .

(٩). كلكامش ملحمة التراث والفعل الإبداعي المعاصر : عادل كاظم ، مجلة الأقلام ، العدد ٥–٦ ، السنة٢٧ ، ١٩٩٢ ، وزارة الثقافة والاعلام– دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد– العراق.

(١٠).لسان العرب : أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الأفريقي المصري (ت٧١١ هـــ) ، دار صادر ، بيروت – لبنان ، ط٦ ، ١٩٩٧ .

(١١). لقاء مع الكاتب (عادل كاظم) في داره الكائن في بغداد ، الإثنين ٢٠١٠/١١/١ الساعة الحادية عشرة صباحاً .

(١٢).مسرحية الطوفان: عادل كاظم، مطبوعة على الحاسب الآلي لدى المؤلِّف، أعيدت كتابتهاعام٢٠٠٠ .
(١٣).المصطلح السردي (معجم مصطلحات) : جيرالد برنس ، ترجمة : عابد خزندار، مراجعة وتقديم : محمد بريري ، المشروع القومي للترجمة ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة – مصر ، ط١ ، ٢٠٠٣ .
(١٤).المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب (دراسة معجمية) : د .نعمان بوقرة ، عالم الكتب الحديث / جدارا للكتاب العالمي ، إربد / عمّان (الأردن) ، ط١ ، ٢٠٠٩ .
(١٥).معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة٢٠٠٢م : كامل سلمان الجبوري، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية ، بيروت– لبنان، ط١ ، ٢٠٠٣ .
(١٦).معجم السرديات : محمد القاضي وآخرون ، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين (دار محمد علي للنشر – تونس ، دار الفارابي – بيروت ، مؤسسة الانتشار العربي– بيروت ، دار تالة – الجزائر ، دار العين – مصر ، دار الملتقى – المغرب) ، ط١ ، ٢٠١٠ .
(١٧). ملحمة كلكامش، ترجمة: طه باقر، منشورات وزارة الاعلام–الجمهورية العراقية، سلسلة الكتب الحديثة(٧٨)، بغداد– العراق ، د. ط ، ١٩٧٥ .
(١٨). موسوعة السرد العربي : عبد الله إبراهيم ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ٢٠٠٥ .
(١٩). نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير : مجموعة مؤلفين، ترجمة: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي ، الدار البيضاء– المغرب، ط١ ، ١٩٨٩ .
(٢٠).نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس) : مجموعة باحثين ، ترجمة : إبراهيم الخطيب ، مؤسسة الأبحاث العربية (بيروت – لبنان) / الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، ط١ ، ١٩٨٢ .
(٢١). النقد البنيوي للحكاية : رولان بارت، ترجمة : انطوان أبو زيد ، سوشبرس – الدار البيضاء/ منشورات عويدات – بيروت – باريس ، ط١ ، ١٩٨٨ .
(٢٢). الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور) تحرير : ديفيد وورد ، ترجمة وتقديم : سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب / بيروت – لبنان ، ط١ ، ١٩٩٩ .

Abstract

The current research hankers after revealing the techniques of narrative in one of literary genres that is known for its distinctive characteristics which distinguish it from the rest of literary genres in Arabic literature. That is because it is one of the arts that Arabs have taken from the west (occident) in the modern ages via what is called "muthaqafah" or the principle of "Impact and effect" which is considered one of the customs of world literature across ages . this literary genre is (drama) including its poetic and prose types . the researchers tackle in this study the analysis and description of the outstanding narrative techniques found in the prose play of " Flood " which is considered one of the most important and famous works of the Iraqi dramatist and playwright " Adel Khadim " . this is based on the critiques of the French critic " G. Genette " in the field of the narrative studies as the researchers believe that his critiques in this field is considered the most precise and organized ones and the most comprehensive among the critiques of others .