من ملامح التجريب وجمالياته في المسلسل الدرامي اليمني " سد الغريب "

د.عبدالقوي علي صالح العفيري*

ملخص:

يعد المسلسل اليمني " سد الغريب" أحد المسلسلات الدرامية التلفزيونية التي تجلت فيه ملامح التجريب في محاولة منه للتجديد والخروج قليلا على المألوف..

ويسعى هذا البحث إلى الكشف عن آليات التجريب في المسلسل المشار إليه، من خلال تفحص ملامحه الماثلة في عناصر البناء الدرامي (الشخصية، الحدث، المكان، الزمان، الصراع) بما في ذلك الوقوف عند جمالياته المستوحاة من تقنية اللون والإشارات التراثية ..، وصولا إلى النتائج التي خلص إليها.

الكلمات المفتاحية:

التجريب، المسلسل، سد الغريب، الشخصية، الصورة.

The Compendium :

The Yemeni series touted as "Sad Al-Gaeeb/or/" represents a quantum leap of the TV dramas in which the features of experimentation were crystal clear and apparent in an attempt from the author to renew and go beyond the familiar conventions to the extraordinary facets.

Specifically put, this research seeks to unveil the mechanisms of experimentation in the referred to which series in this text by means of scrutinizing its features which

* أستاذ الأدب الحديث ونقده المساعد بجامعة الملك خالد، المملكة العربية السعودية، وجامعة ذمار، الجمهورية اليمنية.

are typified in the elements of the dramatic construction; to wit; personality, event, time, place, and conflict) to the inclusion of mulling over its aesthetics inspired by colour technology and heritage signs till reaching the definite conclusions he reached .

key words :

Experimentation - serial- Sad Al- Gareeb- character.

المقدمة:

لم يكن عنوان هذا البحث من وحي المصادفة، بل يعد حصيلة لمتابعة وتأملات لمسلسلات درامية يمنية متنوعة كتلك التي اعتاد عليها المشاهد اليمني في الموسم الدرامي الرمضاني من كل عام.

فثمة تميز في بعض المسلسلات الدرامية التلفزيونية خصوصا تلك التي حاولت الخروج (قليلا) عما اعتاد عليه المشاهد في أغلب المسلسلات الدرامية اليمنية واستطاعت ابتكار بعض الخيوط الدرامية المستجدة تأليفا وإخراجا.

ولعل المسلسل اليمني "سد الغريب"[1] يمثل تجربة درامية جديدة تجسدت فيه محاولة التطوير والتجديد ، ذلك أن من أهم ما تميز به (المسلسل) هو الانفتاح على توظيف تقنيات مستمدة من ميادين أخرى كالأفلام السينمائية والخروج عن نمط بناء الشخصية ذات الدور المتعدد وما يُعرف بالنمو والتسطح في بناء الشخصية ، فضلا عن الخروج عن نمطية الحدث المتسلسل حين تجلى في خطوط درامية تتنازعها الضبابية تارة والوضوح تارة أخرى وفق آلية ترتيب الحلقات المعروضة.

هذا الخروج أسهم في إنتاج مسلسل درامي مغاير للسائد في بعض خيوطه الدرامية، ليس في عناصر تكوينه فحسب، بل أيضا في الموضوع

[1] " سد الغريب" مسلسل درامي يمني من إنتاج دوت نوشن للإنتاج الفني والإعلاني ، قصة : هاشم حمود هاشم ، وعبدالله يحيى إبراهيم ، سيناريو ، يسرى عباس ، إخراج :هاشم حمود هاشم ، قدمه عدد من الممثلين وعلى رأسهم نبيل حزام (حميد) وعبدالله يحيى إبراهيم (يحيى / أمير)..، عرض المسلسل على قناة يمن شباب في الموسم الدرامي الرمضاني للعام ١٤٤١هـ /٢٠٢٠م ، عدد حلقاته تسع وعشرون حلقة ، صورت أحداث المسلسل صراعا اجتماعيا دوافعه سد مائي مشترك تتنازعه قريتان ..).

المتناول، فثمة توغل في مناقشته لبعض القضايا التي أغفلتها الكثير من المسلسلات كملامسته لخصوصية التركيبة القبلية لبيئة المسلسل، فضلا عن ملامسته ـ أيضا ـ لعدد من القضايا الهامشية كقضية ذوي الإعاقات، والسرقات، وتعليم الفتاة، والنظرة المتدنية للسجين ... إلخ.

وفق تلك الإشارات تتجلى مشكلة البحث المتمثلة في عدد من التساؤلات منها:

ماهي ملامح التجريب الماثلة في مسلسل سد الغريب؟ هل وصل مسلسل " سد الغريب إلى مستوى التجريب؟ أم تعد الخيوط والأفكار المستجدة بعضا من ملامحه لا التجريب بمفهومه الدال على التمرد والتقاطع والثورة على المألوف كأن يظهر بقالب غريب يلفت الانتباه؟ ما الكيفية التي تجلت بها ملامح التجريب؟ وهل وظفت في سياق يستجيب للمواقف الدرامية، أم أنها جاءت لقناعات المؤلف و المخرج بحثا عن رتوش التجريب فحسب؟

تلك التساؤلات وسواها، هي ما سينشغل بها البحث للإجابة عليها من خلال المباحث التي ستنتظمها.

ويهدف البحث إلى الكشف عن الكيفية التي تجلت بها ملامح التجريب وجمالياته من خلال رصد تجلياته في العرض المرئي.

أهمية البحث: إن تفحص ملامح التجريب وتسليط الضوء عليها باعتبارها ظاهرة بارزة في مسلسل "سد الغريب" يمثل أهمية بالنسبة لدارسي الدراما التلفزيونية، فضلا عن حاجة المكتبة الدرامية لمثل تلك الدراسات.

أما الدراسات السابقة، فقد حظي المصطلح (التجريب) باهتمام أكثر من باحث، بعضهم اتجه نحو التنظير للمصطلح [١]، فيما البعض الآخر تناوله كمصطلح دال على التطور الذي طرأ على العمل الأدبي ، سواء في النص الشعري[٢] ، أم الروائي[٣]. أم المسرحي[٤] ، وجميع تلك الدراسات قد تختلف عما

[١] ينظر: ناصر .سهام، أبو شنب .رشا، مفهوم التجريب في الرواية، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية ،سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية ،المجلد (٣٦) العدد(٥)٢٠١٤م ،ص٣٠٥.
[٢] العالم، محمود أمين ،الشعر المعاصر بين التجربة والتجريب، فصول الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، مج (١٦) العدد (١) ١٩٩٧م.
[٣] البكري .سليمان، التجريب في القصة والرواية، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ٢٠٠٠م.
[٤] عمار .بشيري، فاعلية التجريب في الفن المسرحي، مجلة تاريخ العلوم، العدد الثامن، مج٢، جوان ٢٠١٧م.

نروم تناوله، كون دراستنا تنطلق من ميدان المسلسل الدرامي التلفزيوني اليمني "سدالغريب" وفق الظواهر التجريبية الماثلة فيه.

ففي حدود علم الباحث أن هذا المسلسل (كمادة بحثية) لم يدرس، فما كُتب عنه عبارة عن آراء انطباعية قيلت في مواقع التواصل الاجتماعي وبعض الصحف كأحكام عامة بين الإعجاب والقدح بدون تعليل، فيما بعضها الآخر جاء كمقابلات تلفزيونية مع طاقم المسلسل للرد على بعض التصورات التي قيلت عن المسلسل.

ولدراسة تلك الظاهرة (ملامح التجريب..) جاءت الدراسة مكونة من مبحثين، الأول (ملامح التجريب في العناصر الدرامية) والثاني (جماليات التجريب) كما اشتملت الدراسة على مقدمة وتمهيد للموضوع، وصولا إلى الخاتمة والنتائج.

ولن يقتصر منهج البحث على منهج بعينه كالمنهج السيميائي باعتباره المنهج المناسب لرصد علامات التجريب فحسب، بل سينفتح على جل المناهج النقدية الأخرى إذا دعت الحاجة اعتقادا من الباحث أن بتشابكها القائم، سيسهم في فهم وإبراز الظاهرة المدروسة.

التمهيـــــــــــد:

ورد مفهوم التجريب في المعاجم اللغوية العربية بمعنى" الاختبار والامتحان والقياس فَجَرَّبه تجريبا وتجربة بمعنى اختبره وامتحنه "[1] ، ولو تتبعنا ما ورد عن هذا المصطلح في المعاجم الأخرى ، لخرجنا باستنتاج مفاده، أن مفهومه في المعاجم العربية لا يختلف عما جاء به النقاد الغربيون أمثال "مارتن أسلن " حين رأى أن كلمة (تجريب) مأخوذة من العلوم الطبيعية فحينما يريد المرء أن يعثر على شيء جديد عليه أن يجرب[2]..، فقد شهد هذا المصطلح نشاطا ملحوظا تنظيرا وتطبيقا ، لا سيما في الدراسات النقدية التي رصدت ملامح تطور العمل الأدبي ، أي أن دلالته الاصطلاحية (التجريب) تجلت تحت مصطلحات متنوعة كالحداثة كما فعل ، مالكم براد بري ، وجيمس

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج١، دار صادر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٠م، ص٢٦١.
[2] نقلا عن: بن عائشة .ليلي، التجريب في مسرح السيد حافظ، مركز الحضارة العربية، ط١، القاهرة، ٢٠٠٥م، ص٤٦.

ما كفارين[١] ، و ما قدمه بعض النقاد العرب أمثال، محمد بنيس[٢] ، وعلي جعفر العلاق[٣] فيما البعض تناوله وفق مصطلح التجديد[٤] ، وآخر بمصطلح الحديث[٥] والمعاصرة..[٦].. فما كتب في هذا الشأن ـ وإن تعددت مصطلحاته ـ قد يدخل في سياق التجريب إذا أخذنا بمفهوم ترادف المصطلحات باعتبارها جميعها تدل على " التمرد على القواعد الثابتة وتجاوز الركود"[٧].

فلو تلبثنا عند مفهوم الحداثة ـ حسب تعريف أدونيس ـ "أنها تعني فنيا ..افتتاح آفاق تجريبية جديدة في الممارسة الكتابية وابتكار طرائق جديدة للتعبير[٨]، وأنها تعني القطيعة التامة مع القديم ، نجده يقترب من مفهوم التجريب كما ورد في بعض المعاجم الدرامية في تجاوزه الشكل التقليدي[٩].

وبالرغم من محاولات بعض الباحثين اتخاذ مفهوم محدد لكل مصطلح ، كما فعل عبدالله الغذامي في تمييزه لبعض المصطلحات كالحداثة والمعاصرة والتجديد[١٠] ، وما جاء به صلاح فضل حين قدم تصنيفا محددا لمفاصل التجريب في العمل الروائي وحصره في ثلاث دوائر[١١] ، تبقى ضبابية تداخل

---

[١] مالكم براد بري ، و جيمس ما كفارين ، الحداثة ، تر: مؤيد حسن فوزي ، الجزء الثاني ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٩٠م .

[٢] بنيس، محمد، حداثة السؤال، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، ط١، ١٩٩٥م.

[٣] العلاق، علي جعفر ، في حداثة النص الشعري، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط١٩٩٠،١م.

[٤] جبر، عبدالمطلب ، التجديد في الشعر اليمن الحديث ، رسالة ماجستير مخطوطة ، معهد البحوث والدراسات العربية واللغوية ، بغداد ، ١٩٨٨م .

[٥] يحياوي ، رشيد ،الشعر العربي الحديث ـ دراسة في المنجز النصي ، إفريقيا الشرق ،المغرب ، وأفريقيا الشرق، بيروت ١٩٩٨م.

[٦] إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر ـ قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، دار الثقافة ، بيروت ، د،ت.

[٧] ينظر :أبو بكر. مدحت، التجريب المسرحي آراء نظرية وعروض تطبيقية، وزرارة الثقافة ـ البيت الفني للمسرح، القاهرة، ١٩٩٣م، ص١٦٦ .

[٨] أدونيس، الثابت والمتحول ـ صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ط٤، ١٩٨٣م، ص١٦١، ١٦٥.

[٩] ينظر: حمادة ، إبراهيم ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، دار المعارف، القاهرة، د، ط ، د.ت ، ص ٢١٨ .

[١٠] ينظر: الغذامي .عبدالله محمد، تشريح النص ، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ـ المغرب ، ط٢، ٢٠٠٦، ص٩.

[١١] قضل . صلاح، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والتوزيع الإعلامي، القاهرة، ط١)

المصطلحات قائمة ، وهو ما أكده بعض الباحثين حين وصفها بأنها إشكالية معقدة[١].

ويبدو أن ضبابية التداخل بين مفاهيم المصطلحات ناتج عن غياب المقاييس النقدية الدقيقة لمعرفة درجة الخروج عن القوالب التقليدية المألوفة ، فما يمثل إرهاصا بالتطور لا يعني أنه التجريب بمفهومه الوارد في بعض الدراسات التي عرفته (التجريب) بأنه " ..تجاوز القوانين والمعايير التي سنها النقاد في التأليف الإبداعي للنص الأدبي على وجه العموم ، حتى أن البعض ربط بين التجريب والمغامرة ، كون المغامرة تقوم على الاكتشاف والتجديد[٢] وعليه ، فإن التجريب لا يعني إلغاء القديم وإنما يكون بدلالات مغايرة ومتجاوزة لما هو قائم [٣].

بناء على ما تقدم ، يمكن القول : إن مصطلح التجريب ـ باعتباره دالا على التطوير والتجديد ـ قد عرفه المشتغلون في مجال الدراما منذ "اسخليوس وسوفوكليس"[٤]، مرورا بما جاءت به التيارات الفكرية الحديثة في صياغة النص المسرحي كأعمال شكسبير وانتهاء بما عرف بالمسرح الملحمي واللامعقول .. فالدراما منذ نشأتها وهي في حالة تطور ..ولهذا جاءت الدراسات النقدية الأجنبية والعربية لتفصح عن مكامن التميز والتفرد التي اتسمت به بعض الأعمال الأدبية القائمة على التجريب.

ولم يكن مسلسل " سد الغريب" بعيدا عن دلالة المصطلح المشار إليه (التجريب) إذ يرى الباحث أن ثمة خيوطا درامية في المسلسل تدخل في سياق التجريب كونه خرج عن بعض الأمور المألوفة في العرض الدرامي، وهو ما ستفصح عنه السطور اللاحقة .

---

[١] ينظر :ثامر .فاضل ، جدل الحداثة في الشعر ـ الشعر ومتغيرات المرحلة (١) دار الشؤون الثقافية ، ، بغداد، ١٩٨٦م:٦٥.

[٢] ساري ، محمد ، مجلة الكتابة ـ دراسات نقدية ، منشورات البرزخ ، الجزائر ، د، ط ، ٢٠٠٧م ، ص١٥٠.

[٣] عمار .بشيري ،فاعلية التجريب في الفن المسرحي ،المركز الجامعي ميلة ، مجلة تاريخ العلوم، العدد الثامن، ج٢، جوان،٢٠١٧م،ص٢٢٠ .

[٤] ينظر: إسماعيل .فهد إسماعيل، الفعل الدرامي ونقيضه ـ دراسة في أوديب "سوفوكليس" دار العودة العودة ، ط١، بيروت ، ١٩٨١م ، ص٦٣.

المبحث الأول: ملامح التجريب في العناصر الدرامية:

ننطلق في مقاربتنا لرصد ملامح التجريب الواردة في مسلسل "سد الغريب" من خلال تأمل مكوناته البنائية (الشخصية، الحدث، المكان، الزمان، الصراع) وفق المحاور الآتية:

١- التجريب على مستوى الشخصية:

إن الخروج عن المألوف في بناء الشخصية ليس من الأمور التي يغفلها المؤلف والمخرج في العمل الدرامي، لأنه (الخروج) إذا لم يكن نتاج وعي فني بحيث يحقق وظيفة درامية، فما هو إلا تخريبا للأصل وتشويها له، كون الشخصية تمثل واجهة العمل الدرامي وعنوانه فتوظيفها فنيا ودراميا من الأمور الحتمية لأن حيوية النص وتضافر عناصره يتم من خلالها، والمتأمل لعنصر الشخصية، يلحظ أن ملامح التجريب تجلت وفق عدة أمور منها:

أ- ضبابية الشخصية:

ثمة ضبابية ملحوظة تجلت منذ الحلقات الثلاث الأولى من المسلسل، فالشخصية من حيث ملامحها والدور الذي أسند إليها -لم تعد تلك الشخصية التي عرفت بأنماطها المعتادة -حسب تنظيرات النقاد- القائمة على النمو أو التسطح، أو تلك التي تعتمد على المكياج المسرحي لتؤدي أكثر من دور، بل تجلت بقالب مختلف ، فالشخصية الواحدة تنشطر إلى شخصيتين بملامح ودور مختلف كما في شخصيتي (يحيى / أمير)؛ إذ تأتي بذرة تلك التقنية (تعدد الأدوار) في الحلقة الأولى من المسلسل عبر حدث ولادة التوأم (خيزران تعاني آلام المخاض وتلد توأمين) لتؤسس ملمحا جديدا يختلف عما تواضع عليه مؤلفو المسلسلات الدرامية في بناء الشخصية المتعددة الأدوار.

ففي الوقت الذي طالعتنا به شخصية خيزران (وهي تعاني آلام الولادة) وتلد طفلين توأمين سمي أحدهما بـ (يحيى) إذا بها في مشهد آخر من الحلقة الأولى ذاتها، تطالعنا بملامح مفعمة بالفرح مع ابنها وقد بلغ سن الشاب (يحيى) وهو يقوم بعمل الفلاحة، وفي مشهد آخر تطالعنا شخصية (أمير) التي تتطابق من حيث الملامح مع شخصية (يحيى) وإن كانت الصورة الإخراجية قد طبعت كلا منهما بملامح مختلفة، فتجلت شخصيتان لم تتضح معالمهما بعد (يحيى/

أمير) مما أضفى على ذاكرة التلقي طابعا ضبابيا وكأن المسلسل قد وقع في شباك التفكك وفوضوية الصورة الإخراجية.

هذا الظهور ربما يُعد إرباكا خصوصا في الحلقة الأولى ، فقد جعل المتلقي في مواجهة ضبابية تدفعه لتساؤلات عدة تجاه تلك الشخصيات ، زد على ذلك أن تلك الضبابية والتشويش لم تقتصر على تنوع المشاهد وتقلبات الأدوار والملامح ، فهناك تلاعب يقوم على التوازي المتضاد في تجليات الشخصية وتسميتها، فإذا كانت شخصية يحيى قد طالعتنا في أحد مشاهد الحلقة الأولى (وهي في سن الطفولة) نجدها في مشهد آخر- في الحلقة ذاتها - تطالعنا وهي في سن الشباب، كما في المشهد الذي جمعه بأمه (خيزران) في موسم الحصاد.

هذا التجلي القائم على القفز الزمني السريع أو ما يُسمى وفق طروحات النقد (الاستباق)[1]، لم يألفه التأليف الدرامي اليمني، فهو وإن ورد في بعض المسلسلات، فإنه مطبوع بطابع متخيل يخضع لتصورات سايكلوجية كأن تكون على شكل أمنيات يراد تحقيقها.

وثمة ملمح آخر مفعم بالضبابية تمثل بتجليات شخصية "ناصر" إذ يلمح المتلقي اقتناصا فنيا يكمن في الغياب المفاجئ والسريع لتلك الشخصية منذ الحلقة الثانية ، فهذا الغياب يبوح بأكثر من معنى منها: أن رمزية الشخصية لمعاني الخير والصلاح كانت محدودة وهو ما عزز من استمرارية الصراع بين قريتي المجاورة والرياحنة فشخصية ناصر كانت تخوض صراعا مريرا مع تقاليد المجتمع وقناعاته مما كرس استشراء الشر وبقائه طيلة المسلسل بدلالة تعدد مشاهد العنف التي استأثرت بمساحة واسعة من خارطة العرض.

ما يمكن قوله: أن الضبابية المتجلية في النصف الأول من المسلسل لم تكن كنوع من العبث التجريبي، بل جاءت لتحقق وظيفة فنية تقوم على خرق أفق انتظار المتلقي(المشاهد) وكسر جميع توقعاته ، ففي كل حلقة تتجلى أمامه جملة من التساؤلات التي تؤهله (المتلقي) للتفكير بالمسارات الدرامية والتفاعل البناء في التفكير والتفسير برؤية استشرافية تحاول تلمس أبعاد ما يراه، كما تمده بأدوات وفهم جديدين للتعاطي مع مادة العرض.

[1] بحراوي .حسن ، بنية الشكل الروائي..، المركز الثقافي العربي ، ط١، الدار البيضاء ، ١٩٩٠م، ص١٣٣.

ب ـ الشخصية وتعدد الأسماء

تتخذ أسماء الشخصيات في العمل الدرامي أهمية دلالية ، فيصبح الاسم أداة فنية تفصح عن ملامح الشخصية بما في ذلك ما يعتمل بداخلها والهواجس التي تحركها وفق رؤية فنية تلبي مواقف درامية معينة.

الملاحظ في بعض تسميات الشخوص في مسلسل "سد الغريب " أنها جاءت عبر مستويين، الأول وهو ما يعد تجريبا حين تختار الشخصية اسما لذاتها بمعزل عن سنن الواقع، أي: حين يكون اختيار الاسم خارجا عن إرادة الذات، إذ تطلق الشخصية اسما لذاتها كما في الحلقة الواحدة والعشرين (من اليوم أنا اسمي صخر).

هذا التغير الاسمي جاء ليرهص عن الحالة المرتقبة للوعي بما هو كائن وفق ثنائية (الجهل و المعرفة، الوهم و الحقيقة، التضليل و الاكتشاف..) صحيح أن هناك بعض الكتاب من يغير أسماء شخوصه في منتصف العمل مع تطور الأحداث، إلا أنه في مسلسل "سد الغريب" جاء بصورة مختلفة ،لأن تغيير الاسم مر عبر ثلاثة خطوط درامية بدءا بتغير الاسم وفق وهم تعدد الشخوص والدور كما جسدته شخصيتا (يحيى / أمير) ومرورا بحالة اكتشاف زيف واقعه الأبوي (أي حين يكتشف أمير أن جميلة ليست الأم الحقيقية..) فيطلق مسماه على ذاته (من اليوم اسمي صخر) وهذا يعد جديدا في التعاطي مع أسماء الشخوص في الدراما اليمنية.

فتغيير الاسم لم تعد له تلك الوظيفة الأحادية المتعارف عليها التي تقوم على التعيين والتشخيص خصوصا حين يفرضه الآخر، بل أضحى نابعا من ذات الشخصية وفق ما استقر في وعيها (الشخصية) الذي تجلى بفعل الأحداث الدرامية الواردة في المسلسل واكتشاف الشخصية لواقعها الحقيقي، زدعلى ذلك أن الاسم (صخر) له مدلول يبوح بسعي الشخصية لمواجهة الحقيقة وتحمل مرارتها، وهو ما أكدته المشاهد التي جاءت بعد لحظة الاكتشاف في مواجهة الحقيقة المرة.

فيما المستوى الثاني من تسمية شخوص المسلسل، جاء بمؤثرات اجتماعية كشخصية (علوي) التي تنازعها اسمان فالاسم الذي اعتادت عليه هو اسم (علوي) وهو ما ظهر جليا في المشاهد الدرامية القائمة على التواصل الإيجابي بين شخوص المسلسل ، خصوصا في المشاهد التي جمعته (علوي)

بأمه في الرضاعة (خيزران) وصديقه يحيى ..، فيما تتلاشى تلك التسمية في مواقف معينة بفعل تسلط الآخر الذي تحركه هواجس المكر والأطماع (العم حميد) حين يطلق عليه اسم (ابن صفية) فذلك الانحراف في النسب (ابن صفية) وإن كان في الظاهر يمثل علامة دالة على التحقير ـ فإنه يحمل في عمقه معنى دلاليا يفصح بأن الشخصية (علوي / ابن صفية) صنعت لنفسها سلما للعبور مما طبعها بطابع مختلف عن الركب فهي شخصية متمردة عن السائد الاجتماعي المبتلى بسموم التعصبات القَبَلية والمناطقية.. ، ولعل هذا ما برهنته المشاهد الدرامية لتلك الشخصية.

ج ـ الشخصية النمطية الثانوية

لم يشأ المسلسل أن يبني شخوصه وفق التقسيمات النمطية لبناء الشخصية وما يعرف (بالشخصية الرئيسة والثانوية) فالشخصية الثانوية التي اعتاد عليها المشاهد في أغلب المسلسلات، أن تأتي في حدود ضيقة بحيث يكون دورها ثانويا، بيد أن توظيفها في مسلسل سد الغريب جاء بصورة مختلفة، فهي وإن ظهرت في حدود ضيقة كشخصية (ناصر) بما اتسمت به من ملامح الصفاء والنقاء، فإنها تمثل عمود بناء المسلسل ، فقد منحها العرض بعدها المحوري (البطولي) إذ خلق منها شخصيات ذات طابع وظيفي مؤثر في مجرى الأحداث ومشاهد العرض ، فقد ظلت خيوطها(أي الشخصية الثانوية) حاضرة عبر شخصيات أخرى كشخصيتي (يحيى ، أمير، خيزران ..) التي تبادلت الأدوار المكملة وكأننا أمام صورة بطولية ممتدة جاءت بعامل الوراثة، فكان لتلك الإضاءات النقية المبثوثة في خارطة العرض وقعها الدرامي في مواجهة علل المجتمع وتشوهاته بدءا من الحلقة الأولى وانتهاء بما جاءت به خاتمة المسلسل تجاه قضية (السد)؛ إذ يقتنص المؤلف والمخرج من علم الوراثة ملامح تبادل الأدوار التكميلية، وهو ما أسهم بشحن المسلسل بطاقة درامية لافتة ألقت بظلالها على شخوص المسلسل وأحداثه، فنحن هنا أمام شخصية مختلفة تملصت من رتابة الشخصية الثانوية النمطية وقواعدها الثابتة، فكانت الشخصية الثانوية في المسلسل تمثل أحد آليات التجريب أوما يسمونه "الحساسية الجديدة "[1].

[1] ينظر: يقطين .سعيد ، قضايا الرواية العربية الجديدة ،الدار العربية للعلوم ناشرون ، دار الأمان ، الرباط ، ط٢٠١٢،١م ، ص١٠٧ .

لقد جاءت تلك الشخصية كعلامة تجريبية بارزة لمراجعة ما استقر في ذاكرة المتلقي تجاه ما قيل عن الشخصية الثانوية؛ لأنه اعتاد على أن يتعامل معها في حلقات المسلسل من جانب حضوري مرئي أمام عدسة العين، دون النظرإلى أبعادها في تشكيل المسارات الدرامية للمسلسل، وهو ما جسدته شخصية (ناصر) كشخصية ثانوية في ظاهر العرض.

د ـ الشخصية المعاقة

دأبت الكثير من المسلسلات في توظيفها لشخصية المعاق كإيحاء بقضية مأساوية تفصح عن النظرة الاجتماعية المتدنية تجاه تلك الشخصية (المعاق) فيما البعض الآخر وظفها لإضفاء طابع فكاهي في المسلسل دون النظر في معاناتها كقضية واقعية، وفي كلتا الحالتين يكون دورها هامشيا.

في مسلسل "سد الغريب" نجد أنه ابتعد عن التقليد في بناء تلك الشخصية من خلال تجلياتها الدالة على المكانة الاجتماعية المرموقة التي وصلت إليها كما في شخصية الدكتور أنور(المتسمة بقصر القامة أو ما يعرف بالتقزم) من خلال توظيف اللقب المهني (الدكتور) كصورة واقعية تجسد القيمة الحقيقية للإنسان على المستوى الاجتماعي ، إذ نجد تلك الشخصية تقوم بدورها في خدمة المجتمع وهو ما أفصح عنه المشهد الصحي في الحلقة الرابعة (البحث عن الدكتور أنور بغرض معاينة المرضى) مما يضع المتلقي أمام دور خارق للعادة والتوقع حين تخطى ذلك التوظيف قوانين المجتمع وعاداته تجاه الشخصية المعاقة ، وكأن المسلسل بذلك الخيط التجريبي يترجم معنى إنسانيا مفاده إن الإنسان بعقله وروحه لا بضخامة جسده أو طول قامته.

فلعل السر في تميز المسلسل واختلافه هو في تركيزه على الهامشي والمهمل تجاه تلك الشخصية المعاقة؛ إذ أخرجها عن الإطار المألوف حين يُنظر إليها كإحدى العاهات وفق الثقافة الاجتماعية المتوارثة.

٢ـ التجريب على مستوى الحدث

يعد الحدث أحد العناصر الأساسية في البناء الدرامي، فمن خلاله تتحدد الفكرة وتتضح معالمها، ذلك أن منطق الحدث الدرامي يبدأ من نقطة معينة ثم ينطلق باتجاه متصاعد لينتهي عند نقطة أخرى تكون خلاصة لما آلت إليه الأحداث والنتيجة التي وصلت إليها وفق ما يعرف بتدرج الحدث، وأحيانا قد

تُستَرجَع أحداث وردت في حلقات سابقة كتقنية استذكارية يتطلبها موقف درامي معين.

في هذا المسلسل " سد الغريب " نلحظ ترحيلا دراميا لتفاصيل الحدث ودوافعه عبر تقنية يمكن تسميتها بتقنية الحدث التوضيحي، وهذا يعد تجريبا كونه صور الحدث بتفاصيله دون اجتزائه من حلقات سابقة.

فهناك أحداث في حلقات سابقة لم تتضح أبعادها للمتلقي، بل ظلت إيحاءاتها ملتبسة في ذهنه كحدث إخفاء شخصية الطفل الوليد (أمير)..ومرورا بحدث قتل(ناصر) وظهور أمير في السجن...إلخ.

من متابعة الحلقات الأخيرة للمسلسل، نلحظ أن صورة العرض قدمت رصدا لتفاصيل أحداث سابقة بأسلوب يوهم المتلقي بأنها وقعت خارج المسلسل فجاءت بصورة توضيحية، فنظرات التوجس التي طالعتنا بها "جميلة " في الحلقة الأولى والفلتات المنطوقة الواردة على لسان مسعود تجاه الطفل المسروق (أمير) مثلت إرهاصات بالحقيقة الغائبة المتجلية في الحلقة الرابعة والعشرين؛ إذ تتجلى أبعاد الحدث عبر خطاب حواري يحمل معاني العتاب والمصارحة كان طرفاه (ناصر / جميلة) كما في المشهد الذي جمعهما في المزرعة " جميلة تئن وتبكي، يخاطبها ناصر: جميلة ..مالش / جميلة : ما لقيت إلا خيزران تخطبها ..وأنا يا ناصر .. لم تلتزم بكلام أبوك، وإن إحنا لبعض من صغرنا / ناصر: لا حول ولا قوة الا بالله .. الزواج قسمه ونصيب ../ جميلة: ناصر ما عد تقعش لخيزران " تلك الإشارات تمثل تفاصيل مرحلة جاءت في سياق توضيحي (استرجاعي) يدل المتلقي على أكثر من قضية اجتماعية، أهمها الإملاءات التي يفرضها المجتمع وما يعرف بزواج الأقارب، فضلا عن الزواج الذي يقوم على حب الاستئثار بالمال بدلا عن العواطف.

واللافت أن المسلسل مرر منطوقا لفظيا ورد على لسان جميلة مفعم بالتهديد والوعيد بلغة دارجة (ما عد تقعش لخيزران) وهي إشارة عاطفية تنبئ عن قراءة استرجاعية لدوافع الحدث المتجلى في أحداث الحلقة الأولى وهو ما فطنت إليه شخصية (ناصر) عبر إيحاء مجتزأة من خطاب التحذير الوارد على لسانه في الحلقة الرابعة والعشرين حين يخاطب زوجته خيزران: كم حذرتك ..هذه المرأة ما تدخل البيت".

وفي الحلقة التاسعة والعشرين، تتجلى أحداث توضيحية لأحداث كانت متوارية عن عدسة المتلقي فحدث مقتل شخصية (ناصر) الذي لم تتضح معالمه ودوافعه كما أظهرته الحلقة الثانية، بدت تتكشف أبعاده من خلال الحدث التوضيحي (فعاتقة هي من أنهت حياة ناصر ..) بصورة تتشابك خيوطها لتصل إلى مستوى عال من التعقيد، فكانت جريمة قتل (ناصر) بهدف طمس حقيقة جريمة أخرى (قتل صابر).

وفي سياق آخر تتجلى جملة من الأحداث التوضيحية الواردة في سياق تذكري يستجيب لحالات النفس التي تقبع تحت وطأة أحداث مستجدة، مما حقق نوعا من الترابط الدرامي للأحداث على الرغم من تشتتها في ظاهر العرض، وهو ما أفصحت عنه المواجهة القائمة على المكاشفة بين (أمير /جميلة) كما في الحلقة الرابعة والعشرين، ولعل هذا ما يبدو جليا من حدة الخطاب (أي في مخاطبة أمير لجميلة) كقوله: " ..والآن اكتشف أنني مسروق ..يعني أمي ما هي أمي وأبي ما هو أبي .." فقد أعقب تلك المواجهة سلسلة من الأحداث التوضيحية منها البوح بما كانت تضمره شخصية جميلة تجاه (ناصر) فضلا عن طرح مبررات ما حدث مع الطفل الوليد.

الملاحظ أن ملامح التجريب في بنية الحدث المرئي - وإن بدت في ظاهر العرض مضطربة، أي: إنها لم تسر بوتيرة تسلسل الأحداث - فقد جاءت بذلك النمط لتمثل حالة متجددة في صياغة الأحداث مما يجعل المتلقي يستحضر الخط الدرامي لأحداث قصة (موسى والخضر عليهما السلام) في سورة الكهف وفضول البحث عن المعرفة ..وهو ما حقق روابط درامية في حلقات المسلسل، أضف إلى ذلك أنها تحفز ذاكرة التلقي في البحث والتفاعل مع الصورة الدرامية المرئية.

٣- التجريب على مستوى المكان

لم يعد المكان فضاء للأحداث وراصدا لتحركات الشخصية فحسب، بل تجلى محملا برموز درامية تحيل إلى عمق الفكرة وموضوعها، فالمكان بدءا من تجلياته التي طالعنا بها منذ عنوان المسلسل (سد الغريب) يحيل إلى بؤرة الصراع ومنطلقاته، وثمة أمكنة أخرى تجزأت من المكان العام، فالقرية بجزئياتها الماثلة بـ (السد ، البركة ، الطريق، البيت، السطح، المدرجات ...) تتجلى بصورة موازية للمدينة بجزئياتها الماثلة (بالمستشفى، ورشة التشليح

والهندسة، الصيدلية، السوق...الخ) مما حقق نوعا من استيعاب المسلسل لخارطة المكان ليكون عنصرا فاعلا في البناء الدرامي، ففي الحلقة الخامسة عشرة ، نجد أن المكان (السجن) لا يقتصر دوره في التأثير على الجو النفسي لشخوص المسلسل فحسب كما تجلي في الملامح التي طبعت عددا من الشخوص أمثال (أمير وجماعته) بل لامس في العمق قضية جوهرية تكمن في التصورات الاجتماعية للسجين، وهو ما أفصحت عنه المنطوقات الحوارية تجاه مسروقات مسعود حين تكون شخصية السجين هي المسؤولة بدرجة أساس عن المسروقات وإن كانت بريئة ، كونها طبعت بطابع المكان وفق ما ارتسم في الذاكرة المجتمعية تجاه السجين وفق عبارة (عليها سوابق).

واللافت أن هناك عمقا دلاليا في طبيعة المكان البديل (ورشة إصلاح السيارات) فثمة تواشج دلالي بين وظيفة المكان (السجن) باعتباره يقوم بوظيفة إصلاحية للسلوك وبين الوظيفة المهنية المستوحاة من ورشة السمكرة، وهو إيحاء بمراجعة لما استقر في الذاكرة الاجتماعية تجاه السجين .

ويوظف المسلسل لازمة مكانية أخرى تكمن في صورة الباب المتجلي لقرية المجاورة وفق ثنائية الفتح والغلق، ففي الحلقة (الأولى) يفصح الحوار الجماعي بين أفراد القرية وإجماعهم على غلق باب القرية عن وعي فني بدور المكان في تأصيل القضية المتناولة ومنحها الطابع الاجتماعي مستثمرا المفردات اللصيقة به (المكان) لتجسيد فكرة المسلسل، فإغلاق الباب مثل ثيمة فنية تحيل في ظاهرها إلى درء الأخطار وفي العمق يحمل إشارة إلى تعقيدات الصراع وهو ملمح تجريبي أظهر المكان بصورة أكبر من كونه وعاء للشخوص[١].

ولأن المسلسل ينطلق من معان إنسانية تبوح بما يشغل الإنسان اليمني كون الحصول على الماء يمثل همَّه وطموحه لاستمرار الحياة، فإن هذا الإصرار القائم على إغلاقه (المكان) كما أظهره المشهد المرئي، يبوح بتسلل أعراف القبيلة وتقاليدها إلى فضائه، فالمكان لم تعد له تلك الدلالة المألوفة كرمز للأمن والسكينة، بل استحال إلى أداة في مواجهة الخصم، ومن هنا يتضح أن المكان أصبح أداة لغوية تحيل أكثر من إيحاء في بنية المسلسل، مما يذكر المتلقي بدلالة غلق الباب في مسرحية (بيت الدمية)" لإبسن"[٢] وإن اختلفت في سياقها الموضوعي، وهو ما أكده منحى التعقيدات التي عصفت ببيئة المسلسل.

٤ـ التجريب على مستوى الزمن

لم يعد للزمن في مسلسل "سد الغريب " طبيعته المألوفة كأن يخضع للتسلسل المتعاقب (بداية ـ وسط ـ نهاية)حين يكون دالا على الخط الذي تسير عليه الأحداث[٣] وفق تسلسل منطقي، وهو ما أثر على سير زمن الأحداث وترتيبها حسب السياق العام في ظاهر العرض، فالمتتبع يلحظ أن هناك إدراكا يقوم على التلاعب الفني الذي يمسك بخيوط الزمن المتمثل باختصار المسافات الزمنية وهو ما أضفى على المسلسل جمالا فنيا دون الوقوع في شباك التشتت الزمني.

فالمتأمل للعلامات الزمنية الواردة ، يجد أن إيحاءات الزمن بدت تتسرب من الموال الذي تصدر العرض التقديمي (فتاح رزاق يا كريم يا الله يا الله ../

[١] ينظر : الدليمي .منصور نعمان نجم ، المكان في النص المسرحي ، دار الكندي للنشر والتوزيع ،ط١، ص٩١.

[٢] "إبسن .هنريك ، بيت الدمية ، تر: عزت نصار ، دار النشر ، عمان الأردن ،١٩٩٧م.

[٣] ينظر: قاسم .سيزا، بناء الرواية ،دار التنوير للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨٥م،ص١٠٢.

....) مما يجعل المتلقي يستحضر زمن الصباح وما يفوه به المستيقظ في يومه الجديد طلبا للبركة وتجنبا للمخاطر.. فالزمن في ظاهر العرض (تقويميا) قد بدأ من النقطة صفر بدءا بالصباح ومرورا بزمن الظهيرة بدلالة الصورة الحركية لأهالي قريتي الرياحنة والمجاورة، وزمن العصرية المستوحى من المنطوق اللفظي لأم حميد كقولها في الحلقة الرابعة: (خيزران لها من بعد العصر تعاني آلام الولادة) وانتهاء بزمن الليل المستوحى من صور العرض المرئية بتفاصيله الزمنية كما في الواقع. هذا الترتيب للزمن التقويمي لا يعني أنه يوازي من حيث الترتيب زمن الأحداث، بل أن هناك تجريبا ملحوظا يكمن بالتلاعب الزمني المستوحى من الأحداث؛ إذ جاء الزمن الفني بصورة تقوم على التوازي بين الحاضر والمستقبل، والتنقلات الزمنية المتقطعة وهو ما أفصح عنه زمن الصورة الماثل منذ الحلقة الأولى في رصدها لمرحلتي الطفولة والشباب معا لشخصية يحيى كما أظهرته الصورة المرئية.

هذا التجلي الزمني شبيه بممارسة البحث الأكاديمي في رسمه الخطوط العريضة للبحث، وكأن المسلسل وضع المتلقي منذ البدء أمام ثلاثة محاور زمنية، زمن المسلسل الذي يمثل إسقاطا للواقع فهو (المسلسل) وإن ابتعد عن الإفصاح بما يدور في الواقع من اضطرابات ملحوظة، فإن النص زمنيا وقع تحت تأثير ذلك الواقع؛ لأن النص الذي يكتب في زمن الحرب ، يختلف عن النص الذي يكتب في زمن الأمان[1]، فالمسلسل عبر الصورة المستوحاة من زمن العرض مثل رصدا للواقع الاجتماعي الذي يعد جزءا من الواقع السياسي ومرآة له، كما أن اللحظة الزمنية وإن أظهرت انتصارا للهدف الذي يجب أن يكون، فإنها في مسارها الدرامي تُرِكَتْ مفتوحة بدلالة الخاتمة المأساوية التي انتهت إليها شخصية (حميد).

فيما المحور الثاني المتمثل بتقنية الزمن القائم على القفز والاسترجاع جاء شبيها بأدوات الربط التي يستخدمها الباحث في محاور بحثه كالتحليل والتفسير، فثمة أحداث وقعت في الحاضر كما جاءت به بعض الحلقات لتأتي تلك الاسترجاعات الزمنية لتحقق وظيفة توضيحية في خارطة زمن الأحداث.

ويتجلى محور زمني آخر يمكن أن نطلق عليه بالزمن النفسي، فالمتأمل لهذا النوع من الزمن، يلحظ أن خيوطه تجلَّت بقالب يختلف عن الزمن النفسي

[1] التجريب في النص المسرحي الجزائري المعاصر ، ص٢١٧.

المتداول حين يخضع لانفعالات داخلية يمكن إدراكه من خلال تأزمات الشخصية وسلوكها فتتسع دائرة الإحساس به بين الطول والقصر أو الضيق والاتساع؛ إذ يأتي الزمن في المسلسل عبر تقنية تقوم على التوازي الزمني؛ إذ يتحول المشهد المرئي إلى حالة اشتجار بين بنيتين زمنيتين(الحاضر/الماضي) الحاضر حين تخوض شخصية (أمير) صراعا داخليا وخارجيا لمعرفة نسبها العائلي سيما في الحلقتين ٢٤،٢٥ ، والماضي حين يعود بنا المسلسل في أكثر من حلقة إلى عرض زمني يقوم على التوضيح والتفسير.

الملاحظ في التعاطي مع التجريب على مستوى الزمن، أن القراءة العابرة للصورة الزمنية قد تفضي إلى تصورات سطحية مفادها أن المسلسل يخلو من ملامح التجريب، وأن ما يعد تجريبا زمنيا ما هو في حقيقته إلا رتوشا خادعة كون الصورة المرئية لم تكد تخرج عن التقديم والتأخير لحلقات المسلسل وهذا التلاعب التراتبي ..لا يعني التجريب ، إلا أن القراءة على المستوى العميق تشي بوعي درامي دلت عليه التوظيفات اللونية المرتبطة بالزمن خصوصا المشاهد المرئية التي ركزت على الدمج الزمني فكان اللون يمثل علامة دالة عليه.

٥- التجريب على مستوى الصراع

إن المتابعة السطحية لمسار الصراع في مسلسل "سد الغريب" قد تفضي إلى تساؤل مفاده: ما هو الجديد في الصراع وهناك استلال لصراع يكاد يتطابق مع الواقع خصوصا أن أطراف الصراع، بخلفياتها الاجتماعية بدت واضحة منذ الوهلة الأولى كالصراع مع المجتمع بتقاليده؟

للإجابة عن تلك الرؤية الاستنتاجية (التساؤل) يمكن القول: أن فكرة الصراع ومناقشتها في مسلسل " سدالغريب" جاءت بأسلوب يكاد يخرجها عن الإطار المألوف في المسلسلات الدرامية اليمنية، فالسائد في الصراع الاجتماعي سيما المرأة حين تخوضا صراعا مع المجتمع يتشكل وفق نمطين أحدهما يأتي بصورة المرأة المتمردة على تقاليد المجتمع في مصادرته لحريتها في اختيار شريك حياتها، أو تلك الصورة النمطية للمرأة المستسلمة الخانعة لقناعات المجتمع وفق ما يفرضه عليها.

فالمسلسل في بعض جزئياته ، تجاوز ذلك النمط من الصراع؛ إذ نجد المرأة كشخصية (جميلة) هي الأكثر تمسكا بما يفرضه المجتمع ، كما في هذا المشهد المجتزأ من الحلقة الرابعة والعشرين:

جميلة (تخاطب ناصر) " ما لقيت إلا خيزران تخطبها؟ وأنا يا ناصر؟ / ناصر: صلي على النبي يا جميلة ..عيب، ما هذا الكلام الذي بتقوليه، عيب لا أحد يسمعنا / جميلة: العيب أنك ما التزمت بكلام أبوك وإن احنا لبعض.. /ناصر: الزواج قسمه ونصيب".

بهذا المعادلة العكسية (سعي المرأة لطلب الزواج من ابن عمها وليس العكس وفق التقاليد المعروفة) فضلا عن تمسكها ومناصرتها لتقاليد المجتمع ، تتجلى ملامح التجريب اجتماعيا ، فعلى المستوى الموضوعي للصراع ، يتضح أن المسلسل يسعى لتشخيص علل المجتمع وفق رؤية تقوم على مراجعة ما استقر في الذاكرة الثقافية تجاه بعض القضايا فالمرأة قد تكتوي بنار صناعتها حين تكون جزءا من المشكلة ، وعلى المستوى الفني تبين أن تلك المعادلة الاجتماعية أسهمت بمد المسلسل بطاقة من الخيوط الدرامية للصراع ، مما يجعل من الأفعال القائمة على المكر والانتقام من الأمور المتوقعة في خارطة العرض، وهوما انعكس دراميا في بنية المسلسل وفق ما يعرف بصراع الأقارب.

كما أن من يقف عند بعض الصور المعروضة في المسلسل، يلحظ في بعض المشاهد، أن حركة العنف هي الطاغية بصورة تكاد تخطف مشاعر المتلقي باتجاه ما يُعرف برعب الأفلام، أو ما يعرف بصراع العصابات؛ إذ تأتي حالة الانقسام التي لحقت ببعض شخوص المسلسل (ك..غسان، أمير ، وليد...إلخ) لتتخلق منها دوائر متشعبة من المواجهة الدامية، وهو ما تحقق على مستوى العرض، فمن تأمل فضاء الصورة بدءا بالمشهد القائم على تعاطي السجائر والشيشة وطبيعة المكان الذي مثل خلفية لأفعالهم وسلوكهم ومرورا بممارسات السرقة والابتزاز وصولا إلى ارتكاب جرائم القتل، تلك المشاهد باتت من الأمور غير المألوفة في الدراما اليمنية من حيث الدوافع كون أغلب مشاهد العنف ترتبط بخلفيات مكرورة، مما يجعل المتلقي قبالة عدد من التساؤلات منها: هل هذا التوظيف مبني على وعي فني؟

لعل هذا التوظيف في تصورنا أسهم بمنح فكرة المسلسل وموضوعه ثراء دلاليا يبوح بتعقيدات الواقع وتشظياته، فقد وجد المسلسل من الظروف الاجتماعية التى تعصف ببيئة المسلسل مادة بنائه دراميا، فحالة التشتت والضياع تبرهن عن واقع عاجز عن معالجة تلك التعقيدات.

المبحث الثاني: جماليات التجريب

لعل المتلقي لن يتردد في الإقرار بجماليات التجريب المتجلية في مسلسل (سد الغريب) من خلال ما حققه المسلسل في تناوله لبعض الجزئيات التي لا تزال مسكونة بالهامش والمهمل في التأليف الدرامي، إضافة إلى توظيفه لبعض التقنيات كاللون والانفتاح على الفنون الأخرى ..فقد نعدها من ملامح التجريب التي أسهمت بخلق أثر جمالي في خارطة العرض نرصد منها:

١- اللون

لم يعد اللون في الصورة الدرامية المرئية مجرد وسيلة تقنية تعكس نمطية الواقع بألوانه المعروفة، بل أضحت علامة دالة على العديد من المعاني، ويتجلى ذلك من خلال جملة من المؤشرات التي توجه المشاهد نحو أبعاد دلالية لها صلة بموضوع الصورة المرئية واشتغالاتها.

فصورة العرض التي طالعتنا في فاتحة المسلسل، ليست صورة لونية نمطية مجتزأة من صور العرض بواقعيتها الدرامية كأن ترصد حركة معينة للشخصية وفق لونها الطبيعي، بل تجلت كفضاء دلالي يبوح بمعان عدة، فعلى المستوى المرئي نجد (اللون الترابي) يعود بذاكرة المشاهد إلى فترة السبعينات ومطلع الثمانينات من القرن العشرين وما عرف بالصورة العادية للعرض، إلا أنه في السياق الدرامي الذي ورد فيه يحيلنا إلى أكثر من مستوى، فاقترانه بالصور الواردة في فاتحة المسلسل حين مثل خلفية لبرواز الصور الفوتغرافية لطاقم المسلسل كما في العرض المرئي لبيانات المسلسل، يبوح بما آلت إليه الأحداث حين استحال حضور بعض شخصيات المسلسل إلى صورة معلقة على الجدار كشخصية (ناصر ، يحيى ...إلخ) وهو ما يكرس حالة الغياب التي جاءت بفعل الأحداث المأساوية، وكأن الصورة اللونية تمثل معادلا موضوعيا لطبيعة الأفعال المنتزعة من واقع البيئة بتضاريسها الوعرة وصخورها المتساقطة.

والملاحظ أن هناك تغييبا لبعض الألوان، فإذا كان العنوان "سد الغريب" بإيحاءاته المكانية يبوح بطبيعة لونية متوقعة (اللون الأخضر)، وهو ما يمكن استيحاؤه من فضاء السد ووظيفته الطبيعية في الحياة بما يتفق ومعنى قوله تعالى (ألم تر أن الله أنزل من السماء ماء فتصبح الأرض مخضرة إن الله لطيف خبير)[1] ، فإن هذا اللون يغيب عن فضاء العرض باستثناء الصورة اللونية لبركة الغريب كإيحاء دال على تلوث المياه، وهو ما يستجيب لفكرة المسلسل، فالصراع المحموم بين قبيلتي الرياحنة والمجاورة أسهم بسيطرة اللون الترابي وامتداده على خارطة العرض مما يجسد حالة الانغلاق والعناد المستشرية في الوسط الاجتماعي، وربما نجد مقاربة دلالية تجعلنا نستحضر التوظيف القرآني للمكان الصلد كقوله تعالى " فمثله كمثل صفوان عليه تراب فأصابه وابل فتركه صلدا"[2]، فقد فسر المكان الصلد بالمكان الذي لا شيء عليه من نبات وغيره، وهو ما يمكن إسقاطه على الطبيعة اللونية الماثلة في صورة السد برماديته مما جعل منه ملمحا رمزيا يفضي إلى غياب طهر الحياة وصفائها، فاللون الترابي به رمزية للاضطرابات المستشرية في الوسط الاجتماعي، فجاء معبرا عن تشوهات المجتمع وتعقيداته.

وتحيل الألوان الأخرى كاللون الأحمر المتسرب من مشاهد العنف والمرض بدلالة (الدماء النازفة)، والأسود المستوحى من عنصر الزمن (الليل) بإيحاءات دلالية متشابكة تجسد سلسلة من جحيم الفتن التى طالت مجتمع المسلسل؛ إذ يمكن القول: إن الألوان المتجلية لم تأت اعتباطا في خارطة العرض، بل كان لها مدلول يكرس حالة الصراع ومآسيه.

٢ـ الصورة المقروءة

من يتأمل الصورة المقروءة بدءا بعنوان المسلسل (سد الغريب) يجد أن تركيبه اللفظي مكون من مضاف ومضاف إليه، وقد يؤول بموقع الابتداء باعتبار أن مضامين المسلسل تمثل خبره، كما يؤول بموقع الخبرباعتبار المبتدأ محذوفا تقديره (هذا سد الغريب) وهو في كل حالاته البنائية المقروءة يثير تساؤلات تقوم على التجريب بما يحمله من دلالة في واقع العرض المرئي كما أفصحت عنه صورة العرض (كحدث الغرق ..فضلا عن الصورة التي أظهرت أشياء وهي غارقة في السد)، وكأن صيغته الافتراضية وفق الصور

[1] الحج:٦٣
[2] البقرة : ٢٦٤.

المتجلية (سد الغريق) ومن هنا تتجلى أهمية العنونة كصورة مقروءة مرتبطة بوعي التجريب الدرامي[١].

ونلاحظ أن الصيغه التعريفية القائمة على الإضافة قد تشي في ظاهرها بالتعيين الجغرافي للمكان في بيئة المسلسل، إلا أنها في العمق الدلالي تحيل إلى توظيف فني يخدم موضوع المسلسل وقضاياه بأسلوب تصويري يجمع بين الأضداد، فإذا كان سد الغريب، إذا أخذنا بمدلوله في الخارطة الجغرافية للمكان، يدفع المتلقي باستحضار (سد غريب) كقبلة سياحية مفعمة بالجمال (في الجزائر)؛ فإنه في مضامين المسلسل يتجلى بصورة باهتة تعكس تعقيدات وتضاريس المكان في واقع المسلسل مما يجسد قسوة المكان وجدبه، وهو ما أنتج صيغة لغوية تستثير المتلقي كون الكلمة المضافة (الغريب) لم تحدد الدلالة المتوقعة، بل خلقت إيحاءات مشوشة تجعله (المتلقي) يراجع ما استقر في ذاكرته تجاه صيغته النحوية المشار إليها، وكأن الصيغة الماثلة تمثل خلاصة لمضامين المسلسل بأحداثه، فالسد في دلالته لا يكون إلا رامزا للحياة والجمال،

[١] رحيم ، عبدالقادر ، علم العنونة ، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق ،ط١ ،٢٠١٠م، ص٤٦.

لكن إلحاق الكلمة المضافة (الغريب) أسهم بتعطيل تلك الدلالة فالتعصبات والانغلاق كلها كانت من الأسباب التي أدت إلى وسمه بالغرابة.

اللافت أن هناك تجريبا يقوم على توظيف الصورة المقروءة بأساليب صياغية متنوعة تلتحم و تصورات المسلسل ومعانيه؛ إذ نجد المشهد المرئي الذي تجلى به علوي وهو يكتب على جدران المنزل صيغة تاريخية (٢/١٤/ ٢٠١٩) كما في الحلقة السابعة، وكأنه يؤرخ للحظة زمنية معينة بدلالة مفردات الزمن التقويمي (اليوم والشهر والعام)، ولعل الإيحاءات الممكن رصدها من تلك الصيغة التاريخية أنها جاءت مغلفة بلحظة زمنية تقومية أخرى دل عليها الزمن المستوحى من ضوء الشمس (النهار) مما يجعل المتلقي يستحضر عواطف انفعالية تتفق والبهجة المرتقبة.

إن تلك الصيغة لم تعد مجرد إشارات كتابية عابرة، بل نجدها تحقق وظيفة بنيوية على مستوى البناء الدرامي ـ فهي وإن كانت تحمل معان تاريخية تقوم على الذكرى المحفورة على جدارية المكان، فإنها على المستوى النفسي تمثل رصدا لحالات النفس وانفعالاتها تجاه الواقع بأحداثه الدرامية.

وفي سياق آخر نجد ملامح التجريب تتجلى من خلال توظيف التقنيات الحديثة (رسائل الوتس آب) كما في الحلقة (العشرون)، حين تصل رسالة لشخصية أمير بصيغة التحذير "انتبه لنفسك" تلك الرسالة التلميحية لا يقتصر دورها في بث إيحاءات الخوف في نفس الطرف المرسل إليه فحسب، بل نجدها تمثل حافزا لذاكرة المتلقي لاسترجاع حلقات سابقة وترقب القادم منها بحثا عن دوافعها مما حقق ربطا دراميا لحلقات المسلسل.

ومن اللافت أن هناك توظيفات لجزئيات قرائية ربما لا تدرك في القراءة العابرة للصورة؛ إذ يمكن رصد الخربشات الكتابية المقروءة المستوحاة من زجاج إحدى السيارات المركونة في ورشة السمكرة باعتبارها من الأنماط التواصلية التي تستدعي تفكيكا معينا كصيغة الدعاء الطلبية (..فاغفر لي..) كما في الحلقة الخامسة عشرة؛ إذ يمكن مقاربتها دلاليا مع مجرى الصراع وأحداثه، فهي وإن كانت ـ تلك الخربشات ـ تعد من الأمور العارضة، فإنها تتظافر مع مكونات قرائية أخرى لتشكل علامة دالة على حالات التحول في الأفعال الدرامية بأسلوب يتواشج مع طبيعة المكان البديل عن السجن (الورشة).

٣ـ توظيف الشعر

شهد النص الأدبي جملة من التحولات من خلال تحطيم القيود بين الأنواع الأدبية، وتعد الدراما أكثر الأنواع الأدبية القابلة لامتصاص الأنواع الأدبية الأخرى، مما أعطاها مرونة على استيعاب تجديدات متعددة.

فقد وردت في بعض مشاهد المسلسل توظيفات شعرية دالة على ملامح الشخصية، تفكيرها، عواطفها .. كشخصية علوي التي اكتوت بتعقيدات الحياة الاجتماعية وتقاليدها وحالت من اقترانه بمن يحب (الفتاة).

وتوظيف الشعر في خارطة العرض يجعل المتلقي يستحضر ممارسات الشاعر الرومانسي وهروبه من الواقع المر، فمن خلال الوقوف على بعض المقاطع التي وردت على لسان علوي كما في الحلقة الأولى ومنها قوله: (ما أجمل العيش والدنيا بصحبتنا / فاشكر لربك أبقاها وأحياها) يتضح أن تلك الشخصية (علوي) تشعر بغربة نفسية طاغية تغذيها حالة الاشتجار والتقاطع في الأهداف والقناعات، فثمة عزلة واضحة مع شخوص المسلسل باستثناء شخصية (يحيى) إذ يجد فيها (علوي) مواساة لمرارة الواقع ومآسيه ومدونة لقالبه الشعري المسموع، وهو ما ترجمته التمتمات الشعرية المسموعة.

ويقوم الشعر بوظيفة درامية تتجاوز الصورة المألوفة في فراق الأحبة؛ إذ نجد مشاعر الحزن تتجلى بأسلوب شاعري كما في الحلقة الثالثة عشرة، حين ينعي (علوي) صديقه (يحيى) بقوله: (إلى متى الحزن يا يحيى أواريه / فيا عيون اسكبي دمعا سأرثيه / وما سألت صديقا عن فجيعته / أجاب بالحزن أني من محبيه / يحيى صديقي لا تسأل رأيته / صاروا حيارى كلا في مآسيه..)

وعلى الرغم من أن التوظيفات الشعرية التي وردت في المسلسل لا ترقى إلى مستوى الشعر بشروطه الفنية المتعارف عليها؛ كونها تتسم بالجمود وفقر الدلالة؛ لأن هَمَّ المؤلف والمخرج هو إيصال الفكرة بمكونها السردي أكثر مما يهمهما الشعر بحد ذاته[١]، فعلى الرغم من أن المتلقي الناقد لا يحس بحرارة الشعر وجماله كما ورد في بعض مشاهد المسلسل إلا أنها ـ في سياقها الدرامي

[١] العثمان .محمد طه، توق النص وأفق الصورة ـ قراءة للدرامية في الشعر العربي الحديث، دار فضاء للنشر والتوزيع ، عمان ، ٢٠١٨م .

ـ جاءت لتعزز مناقشة الفكرة المراد إيصالها، فقد حاول المؤلف تقديم مجمل فكرته وملخصا لها بأسلوب شعري يحقق الإمتاع الدرامي ويختصر الكثير من تفاصيل الحزن .

٤ ـ الإشارات التراثية

لم يغفل المسلسل استلهام بعض جزئيات التراث؛ كونه (الاستلهام) يمثل مرتكزات التجريب وجمالياته؛ إذ تتخلله بعض الصور كالمعتقدات والتقاليد والممارسات الشعبية والحلي التقليدية ..إلخ[١] ففي الصورة التي طالعنا بها مسعود (وهو يرفع الأذان على مسمع الطفل كما في الحلقة الثالثة عشرة، فإن تلك الصورة تبوح برمزية تراثية تكرس ملامح التبرك بالوليد كما أنها من حيث الدلالة العميقة تحيل إلى انحراف يصل إلى حالة التضاد بين إيحاءات الأذان بما يحمله من معالم الصلاح والخير، والسلوكيات التي تمارس بغطاء ديني كما في الواقع بدلالة جريمة إخفاء الطفل (أمير).

ويكمن عمق الهاجس التجريبي من خلال توظيف المسلسل لترانيم الأطفال كما في الحلقة الثانية (ياقمر قميرة قميرة يا سراج الليلة الليلة سربنا سرب الحمام سرب الحمام والحمام طيارة طيارة) إذ نجد أن تلك الترنيمة حققت وظيفة درامية كونها جاءت في سياق يجسد حالة غياب شخصية الأم بفعل الممارسات الاجتماعية وحالة الشتات المفروضة، فكان لها وقعها النفسي في بث الهدوء والسكينة، زد على ذلك أنها مثلت لوحة جمالية تستثير مشاعر المتلقي؛ إذ تحلق به في أجواء تعود به إلى الماضي المنفلت في مخاطبة مظاهر الطبيعة.

وثمة صورة تسربت من فضاء الموت (حادثة قتل يحيى) كمشهد الجنازة للكشف عن العادات الاجتماعية وما يُمارس أثناء التشييع بدءا بلحظة وداع الفقيد، وانتهاء بالتقاليد الاجتماعية المتمثلة بمراسيم العزاء المعبرة عن تراجيديا الفاجعة كما يأتي الإنشاد الديني وما يفوه به المشيعون (لا إله الله حي قيوم ..لا إله الا الله يبقى ويدوم..إلخ) لوضع المتلقي أمام الصورة الواقعية (التراثية) في التعاطي مع فضاء الموت، فضلا عن الإفصاح بصفاء المعتقد الديني (الإسلامي) بدلالة الكلمات المفعمة بالتوحيد والتسليم بقضاء الله وقدره.

[١] ينظر: وهبة ،مجدي ،والمهندس ،كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ط٢، ١٩٨٤م، ص٣٢٢.

وينقلنا المسلسل عبر تسلسل المواقف الدرامية إلى جزئية تراثية أخرى تتعلق بمهاجل الزراعة؛ إذ تصدح شخصية (يحيى) بمهجل الحصاد (ألا ياالله/ وأنت أعلم / وأنا ما أعلم / وذاك الطير / الذي حوم / ألا ياالله..وذي طالع / وذي نازل / وذي حازب بسكينة..) هذا الانتقال لم يأت اعتباطا كأن تكون الغاية وضع المتلقي أمام الصور التراثية ومهاجل الحصاد فحسب، وإنما جاء في سياق درامي يبوح بانتقال مسؤولية الأب (ناصر) إلى الابن (يحيى)؛ إذ يأتي المشهد الذي جمع (يحيى بأمه خيزران في المزرعة، وحالة الذكرى التي استحضرتها خيزران في خطابها لابنها يحيى كما في الحلقة الأولى من المسلسل كقولها:" تذكرت أبوك ـ الله يرحمه ـ ما كان يعجبه يصطبح إلا بين الزرع وكان يعجبه كل شيء دافي.." للإفصاح عن الدور الذي أسند للابن مما يجعل من الإشارات التراثية وظيفة درامية.

كما نلمح جزئيات التراث من خلال طبيعة الملابس والأزياء(كالستارة وعقد الفضة) كما تجلت في الحلقة الأولى من المسلسل.

إن التعامل مع تلك الجزئيات التراثية لا يستدعي البحث عن عوامل ظهورها كأن تقتصر دلالتها لتكون علامة لتعريف المتلقي بالتراث اليمني بقدر

ما يمكن الكشف عن وظيفتها دراميا وعلاقتها بالأبعاد الاجتماعية، فصورة الستارة الغارقة تمثل معادلا موضوعيا للقضية المطروحة (الماء) حين تكون المرأة أحد ضحايا تلك القضية وهوما أفصحت عنه المشاهد الدرامية التي أبانت عن مشقة جلب الماء والنهاية الفاجعة لمرتادي بركة الماء، فالملبس التراثي قد يكون دالا مرئيا نستوحي منه دلالات متنوعة كونه يخلق تفاعلال في الأفكار ويعمق الإيحاءات[1] وكذلك الأمر بالنسبة لحلية الفضة المعلقة على أعواد الحطب، فلم يعد لتلك الحلية دلالتها الجمالية، بل تجلت كعلامة تدل على التشوهات التي طالت ذلك الجمال بفعل الطابع الاجتماعي وتعقيداته.

الخلاصة:

أن مسلسل سد الغريب لم يخل من ملامح التجريب المبتكرة، فشأنه شأن الأعمال الدرامية التي تحاول الخروج عن المألوف بهدف التطوير والتجديد.

الخاتمة والنتائج:

من خلال رحلة البحث يمكن رصد إبرز النتائج التي توصل إليها الباحث، وهي:

ـ حاول المسلسل أن يغير الرؤية النمطية التي اعتاد عليها المتلقي (المشاهد) تجاه الأعمال الدرامية التلفزيونية في تجاوز القالب المألوف، فعلى مستوى بناء الشخصية، نجد أن الشخصية ذات الدور المتعدد (يحيى /أمير) لم تعتمد على التقنيات الجاهزة حين يكون المكياج المسرحي هو الوسيلة الوحيدة التي تضلل المتلقي باختلاف الشخصيات وتعدد أدوارها، بل نجد أن هناك تكنيكا دراميا اعتمد على حدث (ولادة التوآم ، ووهم موت أحدهما) مما جعل من الملامح المشتركة للشخصية ذات الدور المتعدد مبرراتها الدرامية كما نجد توظيفا مختلفا للشخصيات الهامشية كالشخصية (المعاقة)؛ إذ تجلت بصورة فاعلة في المجتمع بخلاف ما اعتادت عليه المسلسلات الأخرى التي دأبت على توظيف الشخصية الهامشية لإضفاء جو من الطرافة.

ـ هناك خروج إلى حد ما في بنية العناصر الدرامية (الحدث ، الزمان ، المكان ..) فالمسلسل برمته لم يعتمد على تسلسل ترتيب الأحداث ومنطيقتها المتعارف

[1] ينظر: خشاب .جلال، سيميائية العلامة التراثية في الخطاب الإشهاري المغربي ،مجلة دراسات إنسانية واجتماعية ، جامعة وهران ،العدد(٥)جانفي ٢٠٢٥م ،ص١١٧.

عليها ونموها الطبيعي بحيث تبدأ من نقطة معينة مما طبع المسلسل في ظاهر العرض بطابع ضبابي وهوما يلحظه المشاهد في بادئ الأمر، إلا أن تلك الضبابية تلاشت من خلال ما يعرف بتقنية الاسترجاع التي تقوم بوظيفة التوضيح والتفسير .

ـ تجلت جماليات التجريب من خلال انفتاح المسلسل على بعض الأنواع الأدبية، بما في ذلك توظيفه للتقنيات البحثية فالخطوط العريضة لمفاصل المسلسل التي تجلت في الحلقة الأولى شبيهة بما يمارسه الباحث في عنونة فصوله ومباحثه، كما أن التوظيفات الشعرية الواردة في بعض مشاهد المسلسل لم تعد حلية تزيينية جمالية بل أنها جاءت لتكشف حالة التوتر المضطرم بداخل الشخصية، فضلا عن البوح بحالة انغلاق الواقع الاجتماعي وعدم اكتراثه بمشاعر الناس وأحاسيسها، زد على ذلك أن توظيف الإشارات التراثية المتجلية في سياقات معينة جاءت وفق تقنية فنية تخدم فكرة المسلسل وبنائه الدرامي.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.

ـ حلقات مسلسل "سدالغريب".

- ❖ إبسن .هنريك ، بيت الدمية ، تر: عزت نصار ، دار النشر ، عمان الأردن ،١٩٩٧م.
- ❖ [1]أبو بكر.مدحت ، التجريب المسرحي آراء نظرية وعروض تطبيقية ، وزرارة الثقافة ـ البيت الفني للمسرح ، القاهرة ، ١٩٩٣م .
- ❖ إسماعيل ، عز الدين ، الشعر العربي المعاصر ـ قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، دار الثقافة ، بيروت ، د،ت.
- ❖ إسماعيل .فهد إسماعيل ، الفعل الدرامي ونقيضه ـ دراسة في أوديب "سوفوكليس" دار العودة ، ط١، بيروت ، ١٩٨١م .
- ❖ أدونيس ، الثابت والمتحول ـ صدمة الحداثة ، دار العودة ، بيروت ، ط٤ ، ١٩٨٣م .
- ❖ ابن منظور ، لسان العرب ، ج١ ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، ط١ ، ١٩٩٠م .
- ❖ ابن عائشة .ليلي، التجريب في مسرح السيد حافظ ، مركزالحضارة العربية ، ط١، القاهرة ، ٢٠٠٥م.
- ❖ بنيس ، محمد ، حداثة السؤال.. ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٥م.
- ❖ بحراوي .حسن ، بنية الشكل الروائي.. ، المركزالثقافي العربي ، ط١، الدار البيضاء ، ١٩٩٠م.
- ❖ البكري .سليمان،التجريب في القصة والرواية، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط١، ٢٠٠٠م.
- ❖ ثامر .فاضل ، جدل الحداثة في الشعر ـ الشعر ومتغيرات المرحلة (١) دار الشؤون الثقافية ، بغداد، ١٩٨٦م.
- ❖ جبر، عبدالمطلب ، التجديد في الشعر اليمن الحديث ، رسالة ماجستير مخطوطة ، معهد البحوث والدراسات العربية واللغوية ، بغداد ، ١٩٨٨م .

- حداد،علي ، ديوان الطفل في الأدب الشعبي اليمني (دراسة ونصوص) مؤسسة السعيد للعلوم والثقافة ، تعز ، ٢٠٠٩م.
- حمادة ، إبراهيم ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، دار المعارف ، القاهرة ، د ، ط ، ت .
- خشاب .جلال ، سيميائية العلامة التراثية في الخطاب الإشهاري المغربي ،مجلة دراسات إنسانية واجتماعية ، جامعة وهران ،العدد(٥)جانفي ٢٠٢٥م .
- الدليمي .منصورنعمان نجم ، المكان في النص المسرحي ، دار الكندي للنشر والتوزيع ،ط١.
- رحيم ، عبدالقادر ، علم العنونة ، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق ،ط١ ،٢٠١٠م.
- ساري ، محمد ، مجلة الكتابة ـ دراسات نقدية ، منشورات البرزخ ، الجزائر ، د، ط ، ٢٠٠٧م .
- عمار .بشيري ، فاعلية التجريب في الفن المسرحي ، مجلة تاريخ العلوم ،العدد الثامن ، مج٢، جوان ٢٠١٧م.
- العثمان .محمد طه، توق النص وأفق الصورة ـ قراءة للدرامية في الشعر العربي الحديث، دار فضاء للنشر والتوزيع ، عمان ، ٢٠١٨م.
- العلاق، علي جعفر ، في حداثة النص الشعري ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط١، ،١٩٩٠م.
- العلجة هذلي ،التجريب في النص المسرحي الجزائري المعاصر ، أطروحة دكتوراه ، جامعة محمد بو ضياف ، المسيلة ،٢٠١٧.
- العالم، محمود أمين، الشعر المعاصر بين التجربة والتجريب ، فصول الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، مج (١٦) العدد (١) ١٩٩٧م.
- الغذامي .عبدالله محمد، تشريح النص ، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ـ المغرب ، ط٢، ٢٠٠٦.
- فضل .صلاح ، لذة التجريب الروائي ،أطلس للنشر والتوزيع الإعلامي ، القاهرة ، ط١.
- قاسم . سيزا، بناء الرواية ، دار التنوير للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨٥م.

- محمد ، شعبان عبدالحكيم ، التجريب في فن القصة القصيرة ، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع ، ط١، عمان ،٢٠١٧.
- مالكم براد بري ، و جيمس ما كفارين ، الحداثة ، تر: مؤيد حسن فوزي ، الجزء الثاني ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٩٠م .
- ناصر .سهام ،أبو شنب .رشا ، مفهوم التجريب في الرواية، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية ،سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية ،المجلد (٣٦) العدد(٥)٢٠١٤م .
- وهبة ، مجدي ، والمهندس ،كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ط٢، ١٩٨٤م.
- يحياوي ، رشيد ،الشعر العربي الحديث ـ دراسة في المنجز النصي، إفريقيا الشرق ،المغرب ، وأفريقيا الشرق ، بيروت ١٩٩٨م.
- يقطين .سعيد ، قضايا الرواية العربية الجديدة ،الدار العربية للعلوم ناشرون ، دار الأمان ، الرباط ، ط١، ٢٠١٢م .