صالح بوشعور محمد أمين أستاذ محاضر/ أ. **2025-2024**

قسم الفنون/كلية الآداب واللغات / جامعة أبي بكر بلقايد- تلمسان

السند البيداغوجي لمقياس: نظرية الدراما – ماستر1

المحور الأول: الدراما مفاهيمها وأنواعها

1. المحاضرة الأولى: في تعريف الدراما ونشأتها :

- **التعريف اللغوي:**

دراما DRAMA كلمة يونانية الأصل وتعني DRAN أو "DRAO"[1]، ومعناها الحرفي يفعل أو عمل يقام به، ثم انتقلت الكلمة من اللغة اللاتينية DRAMA، إلى معظم لغات أوربا الحديثة[2]، فمعنى كلمة دراما باليونانية DRAMA = الفعل لا الحدث، "لأن الفعل صفة لاصقة بالإنسان وحده، ولأن ما يتحكم في الفعل هو الإرادة الإنسانية وحدها، أما الحدث فليس بالضرورة من أفعال البشر ولا نتاجا عن إرادتهم الإنسانية"[3]، وترجمة دراما إلى الانجليزية TO PERFORM، وبالعربية يؤدي أو يفعل[4]، إذن الدراما لغة هي أداء فعل معين يولد حدثا معينا، ولم يختر لها الإغريق كلمة سوى الفعل للدلالة على كل الفنون المتعلقة بالمسرح حيث تتم المحاكاة عن طريق التمثيل.

و"عندما انتقلت الكلمة دراما إلى اللغة العربية، انتقلت كلفظ لا كمعنى"[5]، أي أنها وصلتنا من لغتها كما هي من حيث النطق، أما معناها الحقيقي فظل غامضا، أو "أن استعمالها كعنوان لنوع معين من الفن، جعلها إحدى تلك الكلمات التي يصعب تفسيرها، أو شرحها في بضع كلمات أو جمل"[6]، فقد نصادف في حياتنا اليومية استعمالات متعددة للكلمة تبتعد عن معناها الحقيقي، فالبعض ارتبط في ذهنه بالمأساة

والحزن، فيقول أحدهم مثلا: هذه القصة درامية، وهو يقصد أنها حزينة أو ذات نهاية مأساوية. أما البعض الآخر فيستعملها رديفا للمسرحية ، دراما = مسرحية.

- **التعريف الاصطلاحي:**

حاول بعض المترجمين والمفسرين إعطاء شروحات للدراما - في القواميس خاصة - على أنها قصة أو رواية أو تمثيلية أو دراما[7]، التي تبدو أنها مختصرة وبعيدة عن المعنى الحقيقي والدقيق، وقد تكون الدراما نصا نثريا أو شعريا تروى فيها الأحداث والمواقف عبر الحوار والحركة لتكون قابلة للعرض على خشبة المسرح بمصاحبة العناصر الأدائية[8].

عرف أرسطو الدراما بأنها "محاكاة لفعل الإنسان"[9]، ولقد حاول THE COMPANION TO THE THEATRE OXFORD محاولة موفقة إلى حد ما فأعطى تعريفين لكلمة الدراما على الوجه التالي:

- يطلق بشكل عام على كل ما يكتب للمسرح؛ كأن يقال الدراما الإنجليزية والدراما الفرنسية، أو على مجموعة من المسرحيات تتشابه في الأسلوب أو في المضمون، مثل الدراما الواقعية أو دراما عصر النهضة، أو الدراما الملحمية وغيرها.

- أو "على أي موقف ينطوي على صراع، ويتضمن تحليلا لهذا الصراع عن طريق افتراض وجود شخصيات]...[، وقد تستعمل الكلمة - بمفهوم أضيق- في تعريف مسرحيات ذات مضمون عاطفي]...[ورغم أن هذا التعريف قد وضع بعض النقاط فوق بعض الحروف ، إلا أنه لا زال - في رأينا - قاصرا، عن الإحاطة بجميع المعاني التي توحي بها كلمة دراما"[10]، "فالدراما شكل من أشكال الفن، قائم على تصور الفنان لقصة تدور حول شخصيات تتورط في الأحداث، هذه القصة تحكي نفسها عن طريق الحوار المتبادل بين الشخصيات، دون أن يتدخل الفنان بالشرح أو برواية ما يحدث]...[والفن الدرامي هو

ذلك الذي تكون الكلمات فيه، هي وسيلة التعبير عن أفكار ومشاعر ورغبات الأشخاص الذين تخيلهم الكاتب]...[، فباستعمال الكلمات وحدها يخلق الكاتب الدرامي الشخصيات، وكذا الأحداث التي تورطوا فيها هذه الأحداث تأخذ شكل حبكة لها شكل وهدف، وتلتزم بالخلفية وبالزمان والمكان، التي يتصور الكاتب أن الأحداث وقعت فيها والحديث الدرامي لا يقتصر على التعبير عما يجري بين الأشخاص، بل يتولى توضيح الأفعال التي يقومون بها]...[داخل حدود العالم الدرامي الذي يتصوره الكاتب، والعلاقة الدرامية صراع، هذا الصراع غير قاصر على علاقة الأشخاص بعضهم ببعض، بل يمتد إلى علاقاتهم بالقوى المختلفة المحيطة بهم"[11].

تقدم الدراما على أنها شكل من أشكال الأدب،"إلا أن المفاهيم العلمية والنقدية استقرت على أن الدراما نوع من الأدب المعد للتمثيل؛ أي أن يتقمص ممثلون أشخاص النص]...[، وهذا ما يميز النصوص الدرامية عن غيرها، من النصوص الشعرية والسردية قابليتها للتمثيل والتقديم للجمهور، من خلال عرض مسرحي"[12]، وهي بذلك نظرية ترى أن الفن الدرامي لا يكتمل إلا بالعرض، "فالعمل الدرامي مكتوب، لكنه مكتوب لكي يمثل"[13]، أو نستطيع أن نقول أن الدراما هي الروح، والعرض هو الجسم الذي تتجسد من خلاله .

بعد كل التعريفات، التي تكاد أن تكون سليمة لكنها غير مطلقة لتغير طريقة المحاكاة فيها، فيمكن للمسرحية أن تكون دون حوار بين شخصيتين فتتعداه إلى مونودرام تحكي قصة بين شخصيات يتقمصها ممثل واحد، كما يمكن للمسرحية أن تكون مرتجلة دون نص كما كان في الكوميديا دي لارتي[14]، أو أن تكون غير قابلة للعرض كما في المسرح الذهني، لذا يسميه البعض مسرح الفكر ومنهم الشاعر الفرنسي"الفريد دي فيني" الذي كتب عن مسرح الفكر ومن قبله "شكسبير"، الذي تحدث عن مسرح يعتمد على الأفكار الاجتماعية[15]، وبعدها غدا الفكر في الدراما الحديثة عنصرا أساسيا من عناصر المسرحية

الأوروبية، يسير جنبا إلى جنب مع الشعور وإن كانت نسبة حضوره تتفاوت من مسرحية لأخرى بسبب اتجاه المؤلف ومذهبه.

2. المحاضرة الثانية: أنواع الدراما

أ. التراجيديا "المأساة"*: نشأتها وتعريفها

مهما تعددت الروايات حول نشأة المأساة الأثينية، فمن المسلم به أن المأساة جاءت من الرقصات والأغاني الديثرامبية، ثم أخذت تتطور تدريجياً حتى صارت فناً قائماً بذاته. ومن المؤكد أن الديثرامبوس قد تطور تطوراً سريعاً منذ أن أرتبط بأعياد هذا الآلهة التي تقام في أثينا، فكما نعلم أن المأساة اليونانية منذ نشأتها استمدت موضوعاتها من الأساطير والخرافات التي ورثها اليونان عن أسلافهم، ولكن شعراء المأساة لم يكتفوا بأسطورة ديونيسيوس وحدها بل تناولوا في مسرحياتهم كثيراً من الأساطير التي تدور حول الآلهة وأنصاف الآلهة وأبطال الخوارق.

ويجب ألا نعتقد أن شعراء المأساة تناولوا هذه الأساطير كما هي، بل أدخلوا عليها تغييرات وإضافات، ولأن الأسطورة اليونانية كانت تتضمن عدداً من القصص الغامضة المتشابكة، لذا كان على الشاعر أن ينسقها ويعدها في صورة قصة واحدة تتناول أحداثاً متتالية تنتهي بعقدة مثيرة.لذا كان الشعراء يتخذوا من هذه الأساطير أطراً لمعالجة المشاكل الاجتماعية والخلقية المختلفة المواكبة لعصرهم، كما كانت تعالج المشاكل والأوضاع السياسية الداخلية والخارجية، بموضوعات ترتبط بالوقائع التاريخية والحوادث المعاصرة.

وفي تعريفها هي نسبة إلى اللفظين اليونانيين TRAGOS أي الماعز وOIDE أي أغنية[16]، و"المعنى اللغوي لهذه التسمية هو أغنية الماعز وفقا لأرجح التفسيرات، فإن سبب هذه التسمية كما ذكر سابقا يرجع إلى أن الجوقة القديمة في الأناشيد الديثيرامبية التي نشأت منها التراجيديا، التي كانت ترتدي

جلد الماعز، على أساس أن المنشدين يمثلون دور الساتيري أتباع الإله ديونيسيوس"[17]، فاليونان كما نعلم ارتبطت حضارتهم كلها بآلهتهم واعتقاداتهم، فالمنبت الأول للتراجيديا الإغريقية كان الدين الوثني.

ويعرفها أيضا بأنها محاكاة للفعل الجاد النبيل المكتمل في ذاته، نظرا لما يتسم به من عظم الشأن، في لغة لها من المحسنات ما يمت بالحوار بين طرفين لا عن طريق السرد كما في الملحمة، وذلك في إطار درامي وليس قصصيا، أما الوقائع فهي تثير مشاعر الشفقة والخوف، وبذلك تحقق التطهير* المرجو منها لهذه المشاعر[18].

هذا "التعريف جرى تفسيره على أنه يختص بالقيمة العلاجية للتراجيديا، من ناحية توفيرها لمنطلق أو لمخرج للعواطف التي قد تتراكم بسبب استمرار الضغط مما قد يؤدي بالإنسان إلى تصرفات خاطئة"[19]، ذلك أن العواطف - خاصة عاطفتي الخوف والشفقة - عندما تثار في التراجيديا تتطهر النفس البشرية من العقد والهواجس وشتى المخاوف الإنسانية.

وحسب أرسطو هي محاكاة[20]* "لفعل جاد وتام في ذاته، له طول معين في لغة ممتعة لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفني، كل نوع منها يمكن أن يرد على انفراد في أجزاء المسرحية، وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي لا في شكل سردي وبأحداث تثير الشفقة والخوف، وبذلك يحدث التطهير"[21]. وتعتبر التراجيديا "مسرحية ذات موضوع جاد، ذي طابع حزين، يتعرض لأفعال البشر في صراعهم مع القوى التي تحيط بهم، وتتحكم في مسار سلوكهم، سواء كانت قوى خارجية مثل البشر أو الآلهة، أم قوى داخلية مثل النوازع والأهواء ،أين كان كتاب التراجيديا يحاولون أن يظهروا في أعمالهم أن السلوك الإنساني ما هو إلا نتيجة نوازع داخلية قائمة على أساس من الفكر، وأن ما يقوم به الإنسان من أفعال في حياته، إنما هو نتيجة لوقوع الإنسان فريسة لصراع، ما بين العقل والأهواء"[22].

هذا وقد وضع أرسطو "بناءا صارما للمسرحية التقليدية، التي يجب أن تتوفر فيها العناصر الأساسية، كما حددها في كتابه فن الشعر وهي الشخصيات، الأفكار، اللغة، المشاهد والأغنية محدد بالمقدمة والذروة والختام، يوضع في إطار مثلث صارم هو الآخر، يتمثل في وحدة الزمان والمكان والحدث"[23]، وظلت هذه القواعد تطبق لفترة طويلة، لكنها - خاصة المثلث الأرسطي – تعرضت لتغييرات في عناصرها عبر تطور نظريات الدراما، لكنها بقيت رغم ذلك المرجعية الأساسية للكتابة الدرامية، يهتدي بها كتاب المسرح عبر مختلف العصور باختلاف مذاهبهم وتياراتهم.

ب. الكوميديا"الملهاة"* : نشأتها وتعريفها

" يختلف مصدر نشأة الكوميديا (الملهاة) عن نشأة التراجيديا (المأساة) وبالتالي تختلف وظيفتها، فهي لم تنشأ في أحضان الدين، أوفي تطور الطقوس الدينية، ولهذا السبب لم تحظ ولفترة طويلة باحترام كامل إلا بعد أن أسس لها "أرسطو فانيس" وثبت وجودها، وترجع نشأة الملهاة إلى الطقوس الشعبية "كوموس أتيكا" وهذه الطقوس كان يقوم بها مجموعة من المهرجين (الضحَّاكين) العابثين حيث ينتظمون في مواكب يرددون أغاني وأشعارا لا يُعرف اسم مؤلفها، والتي تمجد الإله ديونيسيوس ومن كلمة "كوموس" اليونانية أخذت الملهاة اسمها في اللغات الأوربية وتحورت إلى الكوميديا[24].

وهي حسب أرسطو دائمًا: "محاكاة لأناس أردياء الناس أي أقل منزلة من المستوى العام، ولا تعني الرداءة هنا كل أنواع القبح، ويمكن تعريف الشيء المثير للضحك بأنه الشيء الخطأ أو الناقص الذي لا يسبب للآخرين ألما أو أذى، ولنأخذ القناع الكوميدي المثير للضحك كمثال يوضح ذلك، ففيه قبح وتشويه ولكنه لا يسبب ألما عندما نراه"[25]، كما أن الكوميديا تلطف من حدتها، وتعود بها إلى معيارها الصحيح، وبالتالي تطهر الذهن أيضا منها ومما شابهها من العواطف السلبية المثيرة للضحك والنقد.

ويعتبر التقليد إعادة لما هو كائن، بلا زيادة ولا نقصان، بينما لا تكون المحاكاة كما يقول أفلاطون: "صورة مطابقة للواقع المنقول عنه، بل صورة متغيرة ومختلفة إلى حد ما عن هذا الواقع"[26]، ونفهم من هذا أن المحاكاة هي تقليد مبدع يضيف إليه الفنان لمسات جديدة تجعله -أحيانا- يسمو على الأصل المحاكى، ولذلك فهي ليست نقلا حرفيا ولا تصويرا فوتوغرافيا لما هو كائن، بل ما ينبغي له أن يكن بصورة فنية إبداعية.

لقد تميزت المحاكاة في الدراما أو الشعرية الدرامية عن الأقسام الأدبية الشعرية الأخرى ونقصد بذلك الغنائية الملحمية، حيث انشغل الفلاسفة اليونانيون بهذه الأقسام التي تعبر كل منها عن مشاكل الإنسان وأوضاعه بطريقتها الخاصة، فالغنائية صارت محاكاة سردية منفردة على لسان الشاعر (ذاتية) وصارت الملحمة سردا مزدوجا في التعبير عن الماضي والحاضر (ذاتية + موضوعية)، وصارت الدراما فعل في الحاضر ومحاكاة مباشرة مماثلة، أي محاكاة فعلية ومؤداة وليست بالسرد أو القص[27]، وكأننا قمنا بإعادة تركيب شيء جديد من مصدره الأول أو المنقول عنه، ولكنه ليس هو ذاته، يجمع بين الجنسين.

بنية النص الدرامي

صارت عودة النص المسرحي القوي إلى الساحة الفنية ضرورة إنسانية وسياسية وحضارية، والذي يعد وسيلةً لإثبات الذات وطريقة لتعميق الرؤى والآمال، وهذا لن يتأتى إلا إذا عادت إلى أركان بنية الدراما والقواعد الصارمة التي لا يكون المسرح مسرحا إلا بها، كما إن أصول الدراما بعد إعادة النظر فيها والتخلص من بعض قواعدها التي لم تعد مناسبة للعصر؛ أي من التقليد إلى التجديد في الأدب المسرحي بشكله الجديد، وهذا ما جاء به بعض المنظرين على مستوى الكتابة أمثال هيجل وبيسكاتور وبرتولد بريخت، هذا الأخير الذي يعود إلى ما قبل الدراما بعد أن يعيد النظر في أصولها، وهو تمردٌ عليها بمقدار ما هو تأكيدٌ لها، ولا يقف عند أصول الكتابة وحدها، بل يتعرض لتجسيد النص المسرحي على الخشبة لكي يستكمل

الحالةَ المسرحية التي هي نص وعرض، وبذلك يحاول أن يضع أمامنا أسلوب التعامل لا مع النصوص الجديدة فحسب، بل مع نصوص البشرية جمعاء، فما أنتجته البشرية من الأدب المسرحي هو الموروث الحضاري لجميع الشعوب في جميع العصور[28].

المحور الثاني: الأسس القاعدية للكتابة الدرامية

المحاضرة الأولى: الفكرة أو المقدمة المنطقية

يرى بعض المنظرين* أن الفكرة هي الهدف العام والجانب الفكري للمسرحية، وهي تلك الآراء ووجهات النظر والأحاسيس المعبر عنها من قبل الشخصيات بأفعالها وأقوالها، ويرى آخرون أنها الحس الكوني الشمولي الذي يمكن أن يجعل الناس متشابهين مجازيا وحتى متماثلين في الكشف مباشرة عن الحالات المتناثرة في أهدافهم[29]. وتبقى الفكرة محل عدة تفسيرات بين منظري المسرح، حيث يرى البعض أنها "مشروع أو موضوع بحث أو أطروحة وفكرة جذرية أو فكرة أساسية"[30]، والفكرة هي المقدمة المنطقية لأنها تشتمل على جميع عناصر العرض.

وهذه الفكرة التي يضعها الكاتب المسرحي، هي التي يستخلصها فريق العمل المسرحي كي تتحول من فكرة في المسرحية إلى رسالة نبيلة تخدم المجتمع والحياة، لهذا لا بد أن تكون لكل مسرحية جيدة فكرة أساسية، واضحة المعالم. ومهما كثرت الطرق لصياغة الفكرة، ومهما اختلفت الصياغات فإن الفكرة ستبقى واحدة[31]، وهي الجانب العقلي والمنطقي للنص المسرحي، وما يمكن التأكيد عليه هو أن جميع عناصر العمل الدرامي - من شخصيات وحوار وصراع وغيرها- تعمل من أجل تجسيد فكرة معينة، "وأي موضوع سواء كان قديم التطرق أم كان من ابتداع الشاعر نفسه، فإن عليه أولا أن يحدد الفكرة العامة وبعد هذا فقط، يؤلف الأحداث الفرعية ويبسطها"[32]. فالفكرة إذن، هي الدعامة الارتكازية التي يستند عليها الكاتب في

صناعة المسرحية ويكشف بها الخيوط، ويرسم من خلالها الهدف العام، وبمعنى آخر هي عصارة اللعبة المسرحية ودعامتها[33].

كما تحمل الفكرة في ثناياها أفكارا جزئية تغذيها وتتغذى بها، إلى أن تصل إلى هدفها في النهاية، فالفكرة الجيدة هي التي توحي للمتلقي بالشخصيات ومواقفها والصراع القائم بينها، كما لابد أن توحي لنا بالنهاية الحتمية والمبررة[34].

إن الفكرة أو الهدف الأعلى الذي يبنى عليه النص الدرامي، هو مدار هموم العصر في مجتمع الكاتب، وهو المعركة الفكرية التي خاضها الكتاب عبر العصور في مجتمعاتهم، وهو الذي يعطي مسرحياتهم قيمتها الأدبية، "ومن الضروري أن يكون للمسرحية فكرة أساسية، مترابطة الأجزاء تعبر عن معنى في ذهن المؤلف يريد أن ينقله لمشاهديه، ومما لا شك فيه أن لكل إنسان طريقته الخاصة وفلسفته في معالجة الأمور، لأن المسألة فيها وجهة نظر ولكل إنسان وجهة نظره الخاصة التي تدفعه لمعالجة موضوع ما"[35]، فالفكرة بوصفها أحد أهم العناصر المكونة للدراما، أي "إنها القدرة على قول الأشياء الممكنة والمناسبة..."[36]. وبالتالي، هي التي تبين قدرة الكاتب على الخوض في موضوع معين بصورة درامية تبين للمتلقي بصورة واضحة ما يريد قوله المؤلف. إذ تتكون الدراما من أساسيتين اثنتين هما المضمون والشكل، ويعتبر المضمون هو الشبه بين المسرحيات وحلقة الربط بين التقنية والفنية والتي يتخذ بهما المضمون شكلا معينا، أي أن الفكرة هي ذلك المضمون الذي يختلف شكله بين الفنانين عن طريق الصنعة المسرحية والمتكونة من مجموع العناصر كالفعل والشخصيات والصراع عن طريق المحاكاة،

وعليه، فإن الفكرة هي جوهر المسرحية ولبها، وعلى الكاتب أن يعي ما يطرحه من أفكار إن على مستوى النص أو على مستوى التجسيد، وعليه أن يحدد ويعرف جيدا ماذا يريد أن يقول ولماذا؟

والفكرة تعمق الحكاية والحكاية توضح الفكرة وبذلك يقوم الموضوع بمهمته في خلق المسرحية، وهذه هي الحالة التي يتشابك فيها الموضوع بالحكاية أي علاقة الشكل بالمضمون.

يفضل لايوس إيجري أن يسميها المقدمة المنطقية، لأنها تشتمل على جميع العناصر التي تحول كل هذه الكلمات إلى تصور به معاني هذه الكلمة، ولأنها أقل عرضة لسوء التأويل ولقد كان (فردند برونتير) يطالب كتاب المسرحيات بأن يبنوا الهدف الذي يرمون إليه من مسرحياتهم وأن يجعلوا الهدف نقطة البداية وهذه هي المقدمة المنطقية[37]، وترتبط المقدمة المنطقية التي أشار إليها لايوس إيجري بأسلوب الكتابة فهو يعتقد أن جوهر الفكرة لأية مسرحية لابد أن يبرر من خلال المشهد الافتتاحي؛ حيث تتضح فيها طبيعة الصراع والشخصيات.

وإلى جانب هذا، توجد تعريفات أخرى، أين تعتبر الفكرة الأساسية في المسرحية هي بداية العمل فيها، أو إن المسرحية تفتقر أن يكون لها موضوع والذي يقصد به المقدمة المنطقية أو الفكرة. ويذهب البعض في تفسير مصطلح الفكرة إلى القول أنها تلك المقدمة المنطقية التي على الموضوع أن يحدد مسار الحكاية فيها عن طريق أفعال ومواقف الشخصيات[38].

تتفق هذه التعريفات على أن الفكرة تدل على الهدف المراد تحقيقه عبر شكل الموضوع، فهي الجانب العقلي والانفعالي للمسرحية، هذه الأخيرة مهما كان مستواها لا تخلو من آراء ووجهات نظر وعواطف متعارضة تفصح عنها أفعال الشخصيات على شكل أزمات مولدة للصراع وكلها تهدف إلى تأكيد الفكرة، فالشخصيات والحوار والصراع ما هي إلا عناصر تجسد الجانب المحسوس لفكرة المسرحية، التي تصبح بهذا المعني سابقة لكل أجزاء العمل المسرحي الأخرى، وهذا ما يؤكده أرسطو في قوله: "سواء أكان الموضوع قديما طرقه آخرون أم كان عن ابتداع الشاعر نفسه فإن عليه أولا أن يحدد الفكرة العامة وبعد هذا فقط يؤلف الأحداث الفرعية ويبسطها "[39].

لاشك أن الأدب بشكل عام والمسرح بشكل خاص ليس حوادث تعد للتمثيل فقط، بل هو عمل يؤدي رسالة، فهو ينقل للناس الحقائق عن المجتمع والحياة التي يعيشونها، فإن لم يقل شيئا كان هو والعدم سواء، لذلك "لابد لكل مسرحية جيدة من فكرة أساسية واضحة المعالم سليمة التكوين ومن الممكن أن يكون هناك أكثر من طريقة واحدة لصياغة هذه الفكرة، إلا أنه مهما اختلفت الصياغة فإن الفكرة ستبقي واحدة "[40].

وتعد أيضا نسيجا مركبا من مجموعة أفكار جزئية والتي تقترن اقترانا مباشرا مع مكونات الفعل الذي يهدف إلى وحدة المواضيع، والتي يفترض أن تتوفر في العمل الجيد كي تغدي الفكرة الرئيسية التي تتجمع حولها الأحداث والمواقف، "فعمل الكاتب هو أن يأخذ المادة ثم يتبين ما فيها من إمكانيات ثم ينفث فيها الحياة الضرورية، والتي تثير الاستجابة الضرورية لدى المتفرجين"[41].

ويرى لايوس إيجري أن كل فكرة جيدة لابد أن تتألف من ثلاث أجزاء لا غنى عن كل منها في المسرحية الجيدة، "الجزء الأول يوحي إلينا بالشخصيات وبأخلاق الشخص المقصود، أما الجزء الثاني فهو يوحي بالصراع، أما الجزء الثالث فيوحي لنا بالنهاية"[42]، وهذا ما يتناسب مع رأي أرسطو حول أجزاء الفعل الدرامي المتكون من بداية ووسط ونهاية، والتي تترابط فيما بينها ترابطا منطقيا في إطار وحدة الفعل، الذي بدوره يحافظ على وحدة الفكرة الأساسية عن طريق لغة الحوار.

تعني الفكرة إذاً حسب أرسطو، القدرة على التعبير باللفظ وينبغي لها أن تتوفر على العناصر التالية:

أ. الوضوح: وهو التعبير عن الهدف العام للمسرحية بلغة سليمة وموجزة دون تكلف أو اصطناع، فبوضوح الفكرة نلفت انتباه المشاهد، فلا نغرقه في متاهات الكلمات، ويحير في فك شفرات الألفاظ وينسى المغزى والهدف من الفكرة المسرحية وأحداثها[43].

ب. التفنيد: هو قدرة الشخصية - على طول خط المسرحية- على رفض الأفكار المقابلة بما يقوي مواقفها أمام موقف مضاد، يجعلها تضعف ذلك الموقف وتنتصر لفكرتها الأولية بشرط السببية المقنعة[44].

ج. القدرة على إثارة الأحاسيس: إن هدف الدراما الرئيسي هو القدرة على لفت العواطف، كالخوف والغضب والشفقة، ويكون ذلك من جدية الفعل وأخلاقياته[45].

د. الإسهاب والإيجاز: وهو الاختيار الصحيح للغة المعبر بها عن الأفكار، ولا يتأتى ذلك إلى عن طريق الحوار الموجز والمقتضب المباشر الذي يتطلب الاسترسال في الكلام دون حشو، وهذا لا يعني الاختصار في الحوار إلى درجة الإبهام وعدم الفهم، ولا الإطناب إلى غاية الملل.

تدل التعريفات السابقة وغيرها على أن الفكرة هي الجانب العقلي والمنطقي والأهم لأي عمل درامي، ويأتي التأكيد على ذلك من خلال تفاعل مجوع العناصر الدرامية فيما بينها من أحداث وشخصيات وصراع تحت فكرة واحدة، الأمر الذي يجعل منها المنطلق الأول لكل نص مسرحي، فالفكرة من هذه الزاوية تعمل على تقديم موضوع المسرحية "والموضوع سواء كان قديم التطرق أو كان من ابتداع الشاعر نفسه، فإن عليه أولا أن يحدد الفكرة العامة وبعد هذا فقط، يؤلف الأحداث الفرعية ويبسطها"[46]، كون تحديد الفكرة يساعد المؤلف على الخوض في عمله الإبداعي بصورة واعية تجعله يركب الأحداث الفرعية تركيبا منطقيا يخدم الحدث الرئيس.

المحاضرة الثانية: الموضوع المسرحي.

يعد الموضوع بكل بساطة هو تلك الفكرة التي يريد الكاتب إيصالها إلى الناس في عصره، ولو رجعنا إلى تاريخ الأدب كله لوجدنا أنه كان ميدانًا للأفكار، بل يمكن القول أن إيصال الأفكار إلى الناس هو الذي خلق الأدب كله في جميع أنواعه.

كما أن محصلة النتاج البشري هو الفكر، الذي جعل من المسرحية الناطق الرسمي باسم الإنسان في الفن، أين ساهم في اكتسابه انتصاراته الروحية والاجتماعية، وبالموضوع كُشفت الحكومات والأنظمة المستبدة، وثار الكتاب ضد الجهل والفساد الأخلاقي والطبقية الاجتماعية[47].

والمسرح هو أحد التعبيرات عن المطامح الاجتماعية والسياسية والإنسانية التي كان المجتمع يسعى إليها، وسبب ذلك أن المسرح شديد الالتصاق بالمشاهدين، فيخاطبهم مباشرة ويكون لهم رأيا جماعيًا.،يؤدي ذلك إلى نوع من التوعية والدفع على اتخاذ المواقف. وحين انتشرت البريختية وأمثالها في أن يكون المسرح محرضًا للناس على التغيير ويخلق عند الناس موقفًا جماعيًا حول أمر من الأمور بسبب طبيعة صلته المباشرة الحية المثيرة بهم. "والحكايات والنوادر القصيرة التي تروي حدثا ما تثير سلسلة الأفكار أسرع من الموضوعات، ولهذا من المستحسن التركيز فيها"[48].

تطرق أرسطو في تعريفه للتراجيديا إلى الفعل النبيل التام الذي يعني تناول موضوعات جادة وعلى قدر عظيم من الأهمية والتأثير، ومعالجة قضايا السلوك الإنساني وصراعه مع نفسه ومع من حوله من كائنات[49]. أي على الكاتب أن يختار المواضيع المعالجة من الناحية الجمالية والأخلاقية حتى وإن كانت غير مقبولة نظريا، إلا أن الكاتب المقتدر يستطيع أن يجعل من مواضيعه قابلة للتصديق أخلاقيا عبر مبدأ السببية المنطقية التي تفضي إلى نهاية منطقية، فيحمل الموضوع في طياته قيما تترسخ في أذهان الجماهير لتصل إلى هدف التطهير.

لو راجعنا النتاج المسرحي عند أمة من الأمم في عصر من العصور، لوجدنا أن جميع كتاب ذلك العصر داروا حول موضوعات رئيسية واحدة تعد على أصابع اليد، وهي الموضوعات ذاتها التي تناولها بقية المبدعين، وإنه لمن "المستحيل أن نفكر في موقف درامي جديد، والهدف يجب أن يكون نظرة جديدة وموقع مختلف أو معالجة معاصرة للموضوع القديم"[50]، إذ تحول الفن المسرحي إلى محلل اجتماعي وناقد سياسي وناصر البشرية على المظالم، ومن هذا الموضوع نبعت جميع الدعوات الاشتراكية في مختلف تلويناتها، هذا الموضوع استولد أفكارا قليلة هي: (الفقر، الظلم الاجتماعي، الحب، العاطفة، التكافل، القهر السياسي، الدعوة إلى التغيير) تفرعت عن موضوع أصلي هو واقع المجتمعات، وإذا به يخص الحياة العربية والمجتمع العربي، ولو راجعنا مجمل النتاج الأدبي والفني والفكري الذي أبدعه العرب، لم نجده يخرج عن هذا الموضوع بجميع فروعه المختلفة.

إن أهمية الموضوع في المسرحية، تنبع من أنه يصبح نهر الأفكار العظيمة التي تنير درب البشرية، وهذا الدور الكبير للموضوع والمسرح لا يكون خاليا من (الذهنية) بحجة أنه فن بصري قبل وبعد كل شيء، ولعل إريك بينتلي قد أجمل أهمية الموضوع بقوله: "إذا كان الذهن الذي ينبثق عنه الفكر، يلعب دورًا مهمًا في الأدب عمومًا، وفي الأدب الدرامي خصوصا]...[وإن الدراما ليست أكثر عاطفة وحسب، بل أكثر فكرا أيضا]...[وموجة الدراما العظيمة تهدر بفكرة معينة، وهذه الفكرة هي الروح التي تشيع في الحركة الجديدة في التاريخ، إنها صورة جديدة للإنسان"[51]، وهذه الفكرة التي يضعها الكاتب المسرحي والتي يستخلصها فريق العمل المسرحي لكي تتحول من فكرة في المسرحية إلى رسالة سامية لها. ولابد للعرض المسرحي أن يحقق لنفسه هدفًا واضحًا وعميقًا يربط علاقته بالمتفرج، وكلما كان الهدف الأعلى عميقا وقويا وقريبا من الناس كان الإقبال عليه كبيرا، وقد يشفع الموضوع الحي القوي العميق لكثير من

أخطاء العرض المسرحي، لكن الموضوع الضعيف أو البعيد عن روح العصر سيفقد العمل المسرحي نكهته وانسجامه والرسالة التي وجد من أجلها.

لا بد للموضوع أن يكون حاضرًا في ذهن الكاتب المسرحي وواضحًا ومركزا قبل الدخول في بناءه الدرامي، لأن المسرحية ما هي إلا حكاية تقوم على صراع بين طرفين، ولا يتصارع الناس في الحياة من غير سبب، وليس سبب الصراع إلا موضوع المسرحية وفكرتها وهدفها الأعلى وغايتها الفكرية والإنسانية والعاطفية، وهذا الموضوع هو المعركة الفكرية التي خاضها الكاتب عبر تجاربه الحياتية التي تعطي النص قيمته الأدبية.

تختلف الموضوعات في طريقة معالجتها إما باستخدام المؤلف/السارد في جزء، وفي جزء آخر يتقمص شخصية أخرى غير شخصيته ثم يروي القول على لسانها. ويرى أرسطو أن محاكاة الموضوع تأتي إما في هيئة حوار مباشر كما في الدراما، حيث تقوم الشخصيات تمثيل الأفعال تمثيلا مباشرا، و إما سردا كما في الملحمة أو الرواية عن طريق الكلام غير المباشر [52].

إذن، فمعالجة موضوع أو قضية ما لا يقتصر على وسيلة من الوسائل يجب توفرها كي يصل مغزاها ورسالتها إلى المتلقي، وإنما وجوب إيجاد الكيفية المثلى والصيغة المناسبة قصد إقناع المتلقي من جهة وإيصال فكرة المؤلف وموضوعه من جهة أخرى.

المحاضرة الثالثة: بنية الحكاية الدرامية.

تعتبر الحكاية حجر الأساس الذي يبنى عليه العمل المسرحي، لأن المسرحية في مفهومها البسيط هي تلك الحكاية التي تروي عن الناس من حيث الأحداث التي تقع لهم، وموقفهم منها وتفسيرهم لها ومصائرهم فيها[53]، ومن دون حكاية يفقد النص لبه وتماسكه، ويصبح التعبير مجردا خاليا من المعنى والدلالة.

تحدد الحكاية الأحداث وتجعلها تصب في الفكرة وتنميها وتشد من أزرها في زمان ومكان مترابط، لأنها الامتداد الطبيعي والمباشر لبدايات الفكر الإنساني[54]، وهذا بغية التأثير في المتلقي وإقناعه، كما أن الحكاية ترسم أدوار الشخصيات وتعين ملامحهم الجسدية والنفسية وتحدد اتجاههم الاجتماعي والفكري، وهي بذلك الوضعية الأساسية التي ينطلق منها الفعل، وهي دوافع الشخصيات للوصول إلى الهدف الذي حتمته الحكاية، وهي أيضا مصدر الموضوع الدائرة أحداثه بين تلك الشخصيات.

ليست الحكاية مجرد قص أحداث متجاورة مرصوصة ببعضها بعض دون علاقة منطقية سببية، وليست كذلك مجرد أخبار تقريرية نصية يغلب عليها طابع السرد، وإنما هي حكاية أحداث حسب ترتيبها الزمني وطابعها المكاني بطريقة فنية وجمالية مميزة، تتفاعل فيها الأحداث وتتحرك الشخصيات، وتنمو الموافق في اتجاه منطقي يتجه بالضرورة إلى نهاية منطقية مستمدة من الأحداث نفسها، إذ تترابط أجزاء الحكاية عبر تسلسل زمني نفهمه من خلال الحوار، هذا العنصر الذي يميز الدراما عن باقي الأجناس الأخرى هو خزان الحكاية والمعبر عنها في زمن الفعل الدرامي، أي أن الزمن يختلف ويتباين ما بين الحكاية والفعل، فالحكاية أحداثها جرت في الماضي ولا بد لها من أسلوب تعبير خاص بها، إما السرد أو المنولوج، وهنا فقط يمكن التمييز بين زمن الحكاية وتسلسله لأحداثها وبين زمن الفعل الملموس.

إن الحكاية المحبوكة دراميا هي التي ترتكز إلى فعل واحد، وتغذيه بأفعال جزئية من شأنها أن تزيد من تركيزه لا أن تساهم في شرود ذهن المتلقي وتفكيره، ومنه يضيع حبل القيادة الذي يوصل إلى الفكرة والحكاية في الدراما متميزة عن ما في سواها فهي ليست بالتاريخية التي تنقل حرفيا بتناغم كرونولوجي محكم، إنها مضبوطة بحيث تعطي لكل مقدمة نتيجة ولكل شيء مسبباته[55]، إنها تتميز بوحدة وواقعية المضمون.

ومنه، لابد للفعل في الحكاية أن يكون واحدا، فهو ليس مجرد مجموع أحداث جزئية متتابعة يجملها شخص واحد، إذ لا يمكن للمرء الواحد أن ينفرد بأداء وظيفة معينة لا تمت بصلة بهذا الكل، فالشخصية

البطلة قد تقوم بأفعال متسلسلة ذات مواقف متباينة لكنها غير مترابطة تحت منطق السببية، حيث لا بد أن ترتبط الأسباب بالمسببات و تؤدي المقدمة إلى نتيجة[56]، وعلى الحكاية في المسرحية أن تتميز عن الحكاية النمطية التي تروى في الحياة العادية، وأن يختلف كل الاختلاف عن الحكاية التاريخية التي تتقيد بالواقع وتقرر الحقائق تحت ترتيب زمني دقيق دون إبداع أو خيال فكري، بحيث لا تتجاوز في ذلك الحكاية الساذجة التي لا يتقبلها العقل كحكايات القوى الغيبية والخرافة الزائدة عن المألوف دون الالتزام بضوابط الفن ومنطق الأحداث وواقعية المضمون ووحدة الحكاية[57]، لأن الفعل الدرامي ينقسم إلى أجزاء متسلسلة ومترابطة وفق الضرورة المنطقية دراميا، هي البداية والوسط والنهاية، ولابد للحكاية أن تتبع ذلك التقسيم والتسلسل المنطقي لأجزائها وتسير جنبا إلى جب وفق زمن الفعل وأحداثه، حتى تكون مقنعة للمتلقي عند معايشته للفعل الدرامي، وحتى لا يهيم بين ثنايا الحكاية وأحداثها باحثا عن أجزائها فيبتعد عن الاندماج الوجداني للأحداث.

الحكاية في المسرحية ليست إلا وسيلة للموضوع، ووعاءا للفكرة، والاهتمام المفرط بها يجعلها غاية في التسلية لا وسيلة لتبليغ رسالة نبيلة، لذلك دعا بريخت إلى تكسير هذه الوحدة وتسلسلها مما يجعلها تفقد تنمية إيهام المتلقي، لكن هذه الأغلوطة في أن بريخت كان ينادي بتحطيم تسلسل الحكاية، بدليل أن كل مسرحياته ذات حكاية محكمة السرد القصصي، لأن المسرحية أول ما تقوم عليه هو الإمتاع القصصي، ولأن الحكاية فيها مقصودة لذاتها قبل أن تكون وسيلة لأهدافها[58].

المحاضرة الرابعة: الزمن والمكان في المسرح

مجال خاضت فيه شتى العلوم، كونه وبشكل مباشر مرتبط بوجود الإنسان ووعيه، لقد اهتم الفلاسفة في العصور السالفة بوضع الزمن في الأدب والفن، وقد ميز أرسطو (384-322 ق.م) المسرح عن غيره من الفنون والأجناس الأدبية من خلال الزمن، وأعتبر المسرح فن الحاضر يقدم أفعال أشخاص

يعملون على أنها تجري الآن، في حين تروي الفنون السردية ومنها الملاحم ما حصل بصبغة الماضي. كما أن محاولة تحديد ماهية الزمن في المسرح تخلق التباسا كبيرا، لأنه مرتبط بعناصر عديدة ومتنوعة، منها تحديد أبعاد الزمن في العمل، زمن امتداد العرض المسرحي وزمن امتداد الفعل الدرامي، الزمن أو "الفترة التاريخية التي ترجع فيها الحكاية..الخ"[59].

وتكلم أرسطو عن وحدة الزمان في العمل المسرحي، وقال بشأنها :" التراجيديا تحاول جاهدة أن تكون تحت دورة شمسية واحدة، وأن لا تتجاوز ذلك إلا قليلا"[60]، كما اختلف النقاد* حول هذا الموضوع، فمنهم من يرى أن أحداث المسرحية تقع خلال أربع وعشرين ساعة، ومن من يرى غير ذلك، لكن تبقى دوافع أرسطو في تحديد وحدة الزمان هي نظرته للمتلقي إذ يحاول أن يعطي صفة الإقناع لأحداثه المسرحية بصورة منطقية توافق تفكير المتلقين، ويرى الناقد الإيطالي كاستيلفرو CASTELIFROU أنه لا يجب أن يتعدى زمن الأحداث الزمن الذي يقضيه المتلقي في قاعة العرض[61].

تتوفر كل مسرحية في أي شكل أو مذهب أو مدرسة- على عنصري الزمان والمكان، "وهما كيان متكامل لا يمكن فصل الواحد عن الآخر، أو الحديث عن أحدهما بمعزل عن الأخر"[62]، لأنهما مقترنان بالفعل في المسرحية، مترابطان مكملان لبعضهما، فوقوع الفعل في مكان ما يوجب اقترانه بزمن معين والعكس صحيح.

أما وحدة المكان فلم يذكرها أرسطو في كتابه بل أوجدها الكلاسيكيون الجدد، ونسبوها إلى أرسطو، إذ يرون أن الجمهور الذي يرتاد المسرح يعرف تماما أنه ذاهب إلى مكان واحد، وهو قاعة المسرح، لذا لا يجب أن يتغير هذا المكان على طول خط المسرحية، أي أن يستمر الحدث من بدايته وحتى نهايته في نفس المكان[63].

والمكان المقصود هنا هو مكان الفعل، والزمان ليس زمن العرض وإنما زمن وقوع الفعل في المسرحية، كما يجب مراعاة الكاتب لوحدة الزمان والمكان في المسرحية، ووحدة الزمان التي حددها أرسطو بدورة شمسية واحدة[64]، كما أن معظم عروض الإغريق كانت تقع أحداثها في مكان واحد، وهذا ما استخلصه الكلاسيكيون الجدد ونادوا بوحدة المكان ونسبوها لأرسطو[65].

أعطى جل كتاب المسرح في الجزائر تنوعا كبيرا في العنصري الزمان والمكان، كونهم انتهجوا المدرسة الملحمية والتي تنادي بهذا التنوع في وصف الأحداث والانتقال بالزمن من الماضي والعبور به إلى الحاضر والمستقبل والعودة إلى الزمن البعيد وإسقاط الأحداث، كما عنيت المدرسة الملحمية-أيضا- بتنوع الأمكنة وتصوير الأفعال التي تجري خارج الخشبة.

المحور الثالث: الأسس البنائية للكتابة الدرامية

المحاضرة الأولى: وحدة الفعل المسرحي وبنيته.

تعد المسرحية في بنائها الشكلي عبارة عن قصة محركها الأساسي الفعل الدرامي الذي يصنعه المؤلف لتجسيد صراع ومواقف الشخصيات، وحينما شرح أرسطو أجزاء التراجيديا قال:" أنها محاكاة لفعل جاد وتام" أي أن الفعل عبارة عن حكاية كاملة غير مجزئة، فكل جزء منها يستمد وجوده من الكل، والحركة هي التي تعمل على ترابط أجزاء الفعل، بحيث تشكل سلسلة مترابطة الأجزاء فكل موقف يمثل جزءا من الفعل -بعبارة أخرى- إنه لو فقدت أية حلقة من هذه السلسلة انفرط عقدها وغاب معني المسرحية واضمحل صراعها.

يعتبر الفعل من أهم عناصر الدراما، بل الدراما هي الفعل، وكلمة دراما مشتقة من الكلمة اليونانية dran ومن الانجليزية (to do)[66]. والفعل صفة إنسانية يتم عن طريق التمثيل، أي فعل مرئي وحركة داخلية لما يتابعه المشاهدون من أحداث، وهو لا يعني أعمال ونشاط الإنسان فحسب، وإنما دوافع هذه

الأعمال المنبثقة من قوة الإرادة الداخلية[67]. حيث ركز أرسطو على محاكاة الأفعال بقوله:" ولو برع المرء في تأليف أقوال تكشف عن الأخلاق وتمتاز بفخامة العبارة وجلالة الفكرة، لما بلغ المراد من المأساة. إنما يبلغه حقا بمأساة أضعف عبارة وفكرة، ولكنها ذات خرافة وتركيب أفعال"[68].

إذن الدراما هي حكاية يمثلها ممثلون على خشبة المسرح أمام جمع من المشاهدين، ولا يمكن للفعل أن يكون اعتباطيا أو عبثيا، وإنما هو فعل مباشر وسريع لا يقتصر على الحركة والقول، ويجب بالضرورة الإشارة إلى النموذج الكلي للأفعال التي يقوم بها الممثلون، أي أن الفعل يكون مثل "الموجة في ساحل البحر، تكون صغيرة ثم ترتفع وتكبر بحركة مستمرة من الارتفاع والسقوط حتى تنكسر وتتحطم في أعلى نقطة لها على ساحل البحر"[69]، إذ "يتوجه الاهتمام الرئيسي في الدراما نحو بطل المسرحية، وتمتلك الشخصيات الأخرى مقارنة معه أهمية ثانوية"[70]، فمعظم الأحداث تدور حول هذا البطل وتتأثر به ويتأثر بها أكثر من سواه من الشخصيات[71].

إن تعريف أرسطو في كتابه فن الشعر للتراجيديا أنها "محاكاة لفعل جاد تام ونبيل له طول معين في لغة ممتعة مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفني"[72]، إذن هي تقليد لفعل في الحياة بصورة فنية جادة ونبيلة؛ أي أنه محسوب ومهم ومؤثر ذو أبعاد بطولية، يحوي فكرة كاملة تنم عن طبيعته وتوضح أسبابه ودوافعه وما يترتب عليه من آثار ونتائج، ويرى أرسطو أن يكون للفعل بداية ووسطا ونهاية[73]:

البداية: شيء لا يسبقه شيء آخر ويتبعه بالضرورة شيء آخر، وهي بهذا التعريف تمهيد للأحداث اللاحقة طبقا لقانون الضرورة والاحتمال (ضرورة تحقيق الواجب، واحتمال الموت من أجل ذلك)، بحيث يبدأ الكاتب الدرامي لمن قمة الأزمة والموقف.

الوسط: هو شيء مسبوق بشيء آخر ويتبعه شيء آخر، ويتم فيه عرض أحداث المسرحية وتفاصيلها الدقيقة.

النهاية: وهي المسبوقة بشيء آخر، ولكن لا يتبعها بالضرورة شيء آخر، وفيها يتم إبراز ذروة الأحداث وحلولها.

ويشير أرسطو إلى قسمين من أقسام الفعل، هما[74]:

الفعل البسيط: يكون حدوثه متصلا وواحدا، ويكون فيه التغيير دون أن يكون هناك انقلاب أو تعرف.

الفعل المركب: هو الذي يكون فيه التغيير نتيجة مباشرة لانقلاب* أو تعرف** أو بهما معا.

يضع الكاتب المسرحي الذكي الفعل في حجم يناسب ويخدم الفكرة بصورة مكثفة، بالدخول في لب الموضوع مباشرة، من نقطة تأجج الصراع، إذ يربط الفعل بشخصية بطلة تسعى وراء أهدافها وتدفعه إلى الأمام، وقد يكون منشط هذا الفعل شخصا آخر (بطل نقيض)، وإذا شعر المؤلف بنفاذ طاقته المسرحية عليه أن يهيئ دافعا آخر يعمل على صيرورة الفعل حتى النهاية وفق مبدأ السببية***.

تبدأ المسرحية بفكرة ظهور قوة جديدة تدفع بالفعل إلى الأمام وترفعه إلى الذروة*، وتكون كقطرات الماء التي تقطر في كأس واحدة تلو الأخرى، وتأتي قطرة أخيرة تفيض الكأس، فيصل الفعل هنا إلى الذروة، وتصل العاطفة إلى الانفجار أو نقطة التحول، أي أنها تجمع كل المشاهد التي تسبقها، بحيث تصب فيها وتنتج لنا ضرورة البحث على حل سريع، قد يكون بالسلب أو الإيجاب.

ينمو تسلسل الأحداث وتتأزم الأوضاع ولا بد للفعل من حل، حل يكون واقعيا ومبررا يسير وفق مبدأ الضرورة والاحتمال، " والحق أن العملية كلها يجب أن تكون محتملة، بل ضرورية وحتمية"[75]، وهذا الحل غالبا ما يكون مع سقوط الشخصية أو موتها، وهكذا تنتهي العملية.

المحاضرة الثانية: الشّخصيات في المسرح.

يتفق أغلب النقاد والمنظرين** على أن الشخصية هي التي تخلق الحبكة وتصنع الموضوع المسرحي وهي المقوم الأساسي الذي يقوم عليه الحوار المسرحي بل وهي المحرك النابض لتكوين الأزمات وتطوير الصراع، إلا أن أرسطو في كتابه فن الشعر لم يأت على ذكر كلمة شخصية لكنه ذكر "الأخلاق" باعتبارها جزءا من الأجزاء الستة المكونة للتراجيديا[76]، حيث يرى أن المواقف والتصرفات التي تصدر عن الشخصيات هي التي تقوم عليها المسرحية، وليست الشخصية بحد ذاتها. كذلك يرى ويليام آرثر أن الشخصية ما هي إلا مركب من العادات الذهنية والانفعالية والعصبية والمسرحية، لا تقوم بدون فعل ما.

أنواع الشخصيات تبعا لمجالات تحركها :

- شخصية رئيسية
- شخصية ثانوية
- شخصية نمطية"[77].

أبعاد الشخصية:

"تتكون الشخصية الدرامية من ثلاث أبعاد هي:

1- بعد فيزيولوجي (مادي أو عضوي).

2- بعد سوسيولوجي (اجتماعي).

3- بعد سيكولوجي (نفسي).

1. البعد الفسيولوجي(المادي أو العضوي)

يتصل بتركيب جسم الشخصية ذكر أو أنثي ، العمر، الطول، لون الجلد والشعر والعينين وما إلي ذلك من عناصر تكوين هذا البعد المادي للشخصية.فهذا البعد يعطي لنظرة الشخصية في الحياة لوناً معيناً عن غيرها من الشخصيات ويؤثر فيها تأثيراً مباشراً ... فالإنسان ذو الذراع الواحد لابد أن تكون نظرته للحياة مختلفة تماماً عن نظرة الإنسان السليم البنية وكل عنصر من هذه العناصر يضع فروقاً بين شخصية وأخري ويحدد ملامح شخصية عن أخري ويعتبر هذا البعد أوضح الأبعاد الثلاثة في الشخصية لأنه يشكل التكوين الرئيسي لها.

2. البعد السوسيولوجى(الاجتماعى)

هو تحديد نوعية التعليم، الديانة، العمل, الطبقة، الجنسية..الخ. ولابد أن يعتني به المؤلف جيداً حتي يضع يده علي جزء هام من مكونات الشخصية فتحديد نوعية التعليم الذي يتلقاه الفرد وديانته والطبقة التي ينتمي إليها سواء راقية أو متوسطة أو كادحة ونوعية العمل الذي يقوم به ومكانته في المجتمع، كل تلك المستويات تُعد فروقاً جوهرية بين شخص وأخر .

3. البعد السيكولوجي (النفسي)

هو ثمرة البعدين السابقين فهو الذي يكون مزاج وميول الشخصية ومركبات النقص فيها ولذلك هو الذي يتم الكيان الجسماني والاجتماعي ويحدد المعايير الأخلاقية والحياة الجنسية للشخصية وأهدافها في الحياة وقدرتها على الابتكار والخلق والتجديد.

ولابد من تضافر هذه العناصر معاً لتكوين الهيكل للشخصية حتى تظهر كوحدة واحدة مجسدة فى العمل الدرامي، كما أن الشخصية المسرحية لابد أن تتغير باستمرار لأنه من المحال أن تظل كما رسمها الكاتب من البداية حتى النهاية، وأي مسرحية جيدة تتطور شخصياتها تطور دائما واضح (مثل مسرحيات هاملت لشكسبير، بيت الدمية لإبسن) فكل شخصية يصورها المؤلف لابد أن تشتمل في داخلها على بذور تطوراتها المستقبلية"[78].

"ولقد عرف "أرسطو" الشخصية في كتابه " فن الشعر" بأنها الجزء الثاني التالي لعنصر الحبكة ضمن الأجزاء الستة المكونة للتراجيديا وهذه الأجزاء هي الحبكة والشخصية واللغة والفكر والمرئيات المسرحية والغناء[79]، حيث يري "أرسطو" أن الحبكة والشخصية وجهان لعملة واحدة فلا حبكة بلا شخصية ولا شخصية بلا حبكة، وكذلك يربط "أرسطو" بين اللغة بصفتها الجزء الثالث المكون للتراجيديا والشخصية، فاللغة هي العنصر الذي يعبر عن أفكار الشخصيات من خلال الكلمات.أما الفكر بصفته الجزء الرابع المكون للتراجيديا فيربطه "أرسطو" أيضاً بالشخصية ويعني به القدرة علي قول ما يمكن قوله أو القول المناسب في الظرف المناسب المتاح.

ويضع "أرسطو" مواصفات للشخصية :

1- الصلاحية الدرامية : لابد أن تكون الشخصية صالحة للقيام بوظيفتها الدرامية بحيث تتسق طبيعتها وفكرها وسلوكها مع مجري الأحداث.

2- الموائمة أو الاتساق النمطي: الذي يقصد به "أرسطو" أن تصدر عن الشخصية الكلمات والحركات والإيماءات التي تتمشي مع طبيعة الشخصية وكيانها وتربيتها وفكرها ... فالشخصية لا تنطق إلا بما تعرفه ولا تتحرك إلا من خلال الدوافع الذاتية المرتبطة بآمالها وآلامها وطموحاتها وإحباطاتها.

3- الصدق الواقعي : يقصد به "أرسطو" ألا تشذ الشخصية عن أنماط الحياة الطبيعية بحيث تتشابه معها وتنبع منها حتى تمتلك خاصية الصدق الواقعي وبالتالي القدرة علي الإقناع بوجودها الطبيعي غير المفتعل.

4- ثبات الكيان: فيقصد به "أرسطو" الشخصية التراجيدية علي وجه التحديد فهي تملك من الثبات ما يجعلها صامدة في وجه التغييرات المفاجئة التي لابد أن تتعرض لها"[80].

لا يقوم الكاتب برسم شخصية في المسرحية صامتة بحدود مقيدة دون حركة أو مواقف كما في الفنون الأخرى، بل يعطيها رسما حيويا نابضا بالحياة، لأن جوهر الحياة الإنسانية يكمن في العلاقات والمواقف حتى ينتج لنا صراع قوتين متضادتين عن فكرتين مختلفتين، "فالشخصيات تعبر عن ذلك الوجود الملموس الذي يراه المشاهدون، حيث يتابعون من خلال سلوكاتها وانفعالاتها وحواراتها المعاني التي يحملها الفعل الدرامي، إنها أحد أهم عناصر المسرحية وأقدرها على إثارة اهتمام المشاهد"[81]، حيث لا تقود الشخصية أهدافها كي تدخل عالم الدرامية، بل تعمل على تحقيقها وهي تصارع أهداف ومصالح شخصية أخرى تتعارض معها شكلا ومضمونا.

تعد الشخصيات العنصر المهم بل الأهم، إذ بدونها لا تسمى مسرحية حتى وإن توفرت لنا لكل العناصر الأخرى، وتمكن أهميتها في احتواءها لهذه العناصر كالحوار، الصراع الفكرة والفعل وغيرها، وللشخصية خصوصية تمكن في كونها تتحول من عنصر مجرد إلى عنصر ملموس عندما تتجسد بشكل حي على الخشبة[82]، وتتميز عن سائر الشخصيات في الفنون الأخرى كالقصة والرواية، كونها تمثل نفسها مباشرة عن طريق الحوار أو المنولوج.

إن عملية خلق الشخصية المسرحية بجميع أبعادها ومعطياتها ليس بالأمر السهل، إذ تتطلب موهبة فذة وخبرة واسعة عند الكاتب، إنه مطالب بأن تكون شخصياته مقنعة في أبعادها وأهدافها وسلوكياتها، البعد الجسماني، البعد الاجتماعي والبعد النفسي، وعلى الكاتب أن يتقصى تفاصيل الشخصيات حتى يتمكن من ربط حواراتهم وصراعاتهم بشكل فني ومبرر، وليس المقصود بالتفاصيل هنا التصريح بل أن تكون خفية هي سطور النص يمكن الإجابة من خلالها عن أي سؤال[83]، "فالكاتب هو أقرب ما يكون إلى شخصياته لأنه يعرفها تمام المعرفة ويعرف مكامنها، ففي عملية التبسيط والتوضيح نشعر كأننا نعرف شخصيات المسرحية أكثر من معرفتنا للأشخاص الذين تربطنا بهم علاقة وثيقة في الحياة الواقعية "[84]. إنها تعبر عن ذلك الوجود الملموس الذي يراه المشاهدون، حيث يتابعون من خلال سلوكاتها وانفعالاتها وحواراتها المعاني التي يحملها الحدث الدرامي، إنها أهم عناصر المسرحية وأقدرها على إثارة اهتمام المشاهد، وليس كافيا أن تقود الشخصية أهدافها كي تتوفر على الخصوصية الدرامية إنما من الضروري أن تقودها وهي متناقضة مع أهداف ومصالح شخصية أخرى..."[85]

"إن الشخصية المسرحية هي نموذج للشخصية البشرية الذي لا يكتمل وجودها إلا إذا اكتملت جميع أبعادها، لأن كل شيء في الوجود له أبعاد ثلاثة؛ هي الطول والعرض والارتفاع، ولعل رسم الشخصيات هو من أهم عناصر الدراما، فهو ضمانة لنجاح الكاتب وتمكنه الفني والإنساني إذ عليه كي يرفق في رسم شخوصه أن يتعرف عليهم واحدا واحدا، يعيش معهم في ذهنه ليكشف لكل واحد منهم أبعاده الثلاثة: البعد الفيزيولوجي والسوسيولوجي والسيكولوجي، ونحن إن لم نعرف هذه الأبعاد لا يمكن تقدير قيمة الكائن البشري حق قدره"[86] وعلى الكاتب أن يراعي أبعاد شخصياته الدرامية التي تتآلف بين ما هو جسماني واجتماعي ونفسي؛ أما الأول فهو مرتبط بتركيب الشخصية، شيخ أو شاب، طويل أم قصير، قوي أم هزيل، ذكر أم أنثى...، وأما البعد الاجتماعي فيحوي، العلاقات والمعتقدات والعادات والتقاليد

وغيرها من المكونات الاجتماعية التي يجب أن تتفق منطقيا مع حالة الشخصية في حياتها العادية، ليأتي البعد النفسي كنتيجة منطقية من البعدين السابقين، مكونا بذلك المشاعر والأحاسيس والانفعالات.

على المؤلف أن يبحث عن الأجزاء المفقودة من الشخصية حتى يتعرف على كل ما يؤثر فيها من جزئيات بسيطة[87]. ولا بد أن تنقل الشخصية المسرحية الجيدة أحاسيسها ومشاعرها بصورة فريدة، معبرة بذلك عن ماضيها وحاضرها، وكذا الأسباب التي جعلتها تحمل هذه المواصفات، تعيش حياتها الطبيعية كما رسمها القدر؛ أي شخصية بشرية بكل معنى الكلمة.

وتنبع أهمية الشخصية من كونها محور العمل الدرامي، إذ تتجمع حولها جميع العناصر الأخرى من فكرة وصراع، وغيرهما من العناصر، فهي الجانب المشع الذي يبرز أهداف ومضامين العمل المسرحي، ولهذا يجب أن تكون واضحة في علاقاتها الإنسانية ومظهرها الخارجي، وأن تكون شخصية حيوية، ديناميكية غير جامدة حتى يتوفر التشويق والإثارة كما سبق الذكر، ومن جهة أخرى للكاتب الخيار فيما يتعلق بنفسية الشخصية، فقد تكون ثابتة ومستقرة في أهدافها وسلوكياتها، ويكون هذا عادة في الشخصيات العظيمة والمشهورة، كما قد يجعل الكاتب شخصياته متحولة ديناميكية تتحول من السلب إلى الإيجاب، وهذا النوع جيد بالنسبة للمتلقي بحيث يدرك أن الإنسان ليس كله شر وليس كله خير، وعلى الشخصية المسرحية تحمل في ذاتها تلك النزعة الإنسانية الواسعة.

إن عملية خلق الشخصيات تعد الجانب الأساسي في العملية المسرحية، أي أنها ذات علاقة تكاملية، كما أن"محاولة إظهار مفهوم الشخصية صعب جدا في المسرح، وإن كل عامل الإدراك يسيطر على القوانين نفسها وعلاقتها تؤثر على نظرية الشخصية"[88]، لأنها تتأثر لا محالة بالواقع الاجتماعي وتحولاته، وأنها في حين من الوقت كانت مقتصرة على محاكاة الطبقة الأرستقراطية، وهذا ما لا نلاحظه في مسرحيات الإغريق التي وظفت الشخصيات لتقوم بنشاط إنساني في نطاق ما يسمح به القانون الذي تسيطر عليه

الآلهة؛ أي تتصرف الشخصيات وتسير به الأحداث بمراقبة القدر وعدم محاولة تجاوزه القوانين الأبدية التي لن تسامح مع المخالفين[89]، فالشخصيات في المسرح الإغريقي ذات حرية محدودة إن لم نقل منعدمة، لأنها تسير وفق مخطط الآلهة وضعته الآلهة، أي أنها غير إرادية.

المحاضرة الثالثة: اللغة والحوار الدرامي.

يعتبر الحوار شكلا من أشكال التواصل يتم فيه تبادل الكلام بين طرفين أو أكثر، حيث أعتبر في المسرح الغربي العنصر الذي يميز المسرح كجنس أدبي عن بقية الأجناس التي تقوم على السرد أساسا مثل الملحمة والرواية]...[أما المسرح الشرقي فلم يعرف هذا التمييز، لأن القالب السردي ظل هو الأساس، والحوار فيه يأتي ضمن السرد وهذا ما استند إليه المسرحي الألماني "برتولد برخت" الذي أدخل بكثافة على المسرح الملحمي"[90]، وبذلك ينمو الحوار من حدث أو فعل سابق يؤدي إلى آخر في تسلسل دائم، يقف أحيانا للاستراحة ثم يوقظه فعل آخر يدفعه إلى الأمام.

يعرف الحوار أنه الحديث الذي يدور بين اثنين أو أكثر حول موضوع ما، فيتخذ عند أحدهما صفة الهجوم وعند الآخر صفة الدفاع عنصر واضح في النص الدرامي؛ وهو بناء من الألفاظ والجمل والتراكيب والعبارات والأصوات المكونة للنص ، فيتطور الحوار معتمدا على الحركة الدرامية المتجددة إلى أن يصل لحل الموضوع وإبراز الفكرة المطروحة للنقاش، إذن هو اللغة التي تنقل الأصوات والكلمات والشخصيات المتصارعة في المسرحية إلى للنقاش، "إن الهدف الرئيس للحوار الدرامي الجيد هو أن يعرض بوضوح الحقائق التي تقدم الفعل في المسرحية"[91]، إذن هو أداة الكاتب الأساسية في الإفصاح عما يحسّ ويريد التعبير عنه وعن أفكاره المحاكية للواقع للمتلقي ولكن بصورة فنية. حيث يشترك في لغته سمة الموضوعية وأن تكون قريبة من الوجدان الثقافي وأن تخضع للمقاييس الدرامية كأن تكون حواراته متسلسلة ومنطقية.

يتكون الحوار الدرامي في أساسه من التحام الموضوع المسرحي والشخصية دون تأثير الأسلوب في البناء الفني، وعلى الكاتب أن يقتبس حواره من شخصياته ومن الأحداث، وبالتالي سيتميز بالتيار المتطرد المتصاعد (الصراع)، الذي يتسلل في المسرحية تعبيرا عن الشخصية وللإفصاح أيضا عن باطنها في وقت واحد[92]، وهو بذلك الحديث الذي تتبادله الشخصيات، فيكشف جوهرها ويدفع الفعل إلى الأمام.

إن الحوار الدرامي مركز، منتقى ومهذب وهو صراع بين قوتين إنسانيتين وليس نقاشا عاديا المراد به إقناع شخص بحجة لتصفية خلاف. إذن الحوار في مجمله هو دفع الفعل إلى الأمام، وينبئنا بالمزاج النفسي للشخصيات وأحوالها سواءً أكانت فرحة أم تعسة مع إخبار المتلقي بأمور يجهلها كخلفية الصراعات أو مرجعية الشخصيات.

يتأكد الهدف من إعطاء الأهمية للغة وحسن توظيفها هو خدمة الشكل الدرامي وتوصيل الفكرة للمشاهد، وعلى المؤلف أن يحبك ذلك الانسجام بين اللغة والشخصية، لأن لغة المسرحية العامة تكون وفق ما يقتضيه الواقع المعاش، وعليه أيضا أن يصل إلى المدى البعيد ويغوص في أفكار المتلقي، فيتكلم بلغته البسيطة السهلة، بأسلوب ممتع دون عقد، مراعيا التلاؤم بين لغة الحوار في النص وطبيعة الموضوع، لأن انسجام الموضوع بالواقع سيؤدي بالحوار إلى تقصي آلام وآمال الفرد في بيئته. والواقعية في الحوار هي التزام الكاتب بحدود الشخصية، فلا يرغمها على ما لا يتلاءم وواقع الحياة، لأن الفن هو اختيار وانتقاء للمواقف والحوادث والأفكار.

يتسم الحوار الدرامي بسمات مميزة عن باقي عناصر بناء أي شكل من أشكال الأدب وهو ما يميز الدراما، ولابد أن يكون بصفات تجعله متميزا ومختلفا من بينها الاقتصاد والإيقاع والإيجاز، كما له وظائف عديدة في المسرحية يجب على أي كاتب أن يفعّلها في نصّه:

التعريف بالشخصيات.

التعبير عن الأفكار.

تطوير الأحداث.

المساعدة على إخراج المسرحية (الإرشادات).

وفي نفس السياق يقول (جاكبسون):" إن الكلمة فعل، وليست مجرد لفظة، وكل عنصر في الحوار المسرحي لا يكتفي بقول شيء ما فحسب، لكنه يؤدي دورا يكون له أثره على مستوى الفعل وعلى مستوى التلقي، وليست صورة الخطاب الحواري المسرحي مجرد تنسيق بلاغي، وإنما هي عبارة عن أدوار فعالة ومؤثرة"[93]، فجماليات الحوار الدرامي هي الإبلاغ عن المواقف بالفصاحة اللازمة، أي الارتقاء بمستوى الحوار عن المحادثة العادية بالوضوح والدقة والتركيز، لأن أكبر شيء يقضي على المسرحية هو الغموض والحشو الإطناب، فالمتلقي لن تتاح له إمكانية استرجاع الحوار عندما لا يتمكن من فهمه، هذه الإمكانية متاحة في حالة القراءة فقط، وعلى هذا الأساس فإن الوضوح في الحوار يساعد المتلقي على تتبع الأحداث بشوق ومتعة[94].

كما يعتبر الإيقاع من أهم مقومات الحوار الجيد والمتماسك؛ فالمسرحية بطبيعتها تخضع إلى تتابع المشاهد والفصول التي تتباين فيما بينها بتباين مواقف الشخصيات وتطور الأحداث، فعلى الكاتب معرفة متى يحتاج الحوار إلى الإطالة ومتى يحتاج إلى التكثيف والتركيز، إضافة إلى الالتزام بالإيقاع الزمني للحوارات، فكل شخصية مطالبة بمعرفة متى تبدأ ومتى تنتهي،لأن الدراما محكومة بمبدأ الزمن المعلوم[95].

يمَّكن الإيقاع في الحوار من التغلب على بعض الجوانب الفنية؛ حيث يقول بيسفيلد:"إن الكاتب المسرحي مطالب بالمساعدة من خلال الحوار الذي يكتبه على تذليل بعض الصعوبات الفنية والآلية التي تواجه المخرج وهو ينفذ وجهة نظر المؤلف وقت إخراجها...."[96].

وإذا كان التمييز بين الدراما والرواية يقوم أساسا على الحوار، فإن هذا التحديد وحده غير كاف للتمييز بين الشكلين الفنيين، وهذا على الرغم من أن الحوار في المسرح الغربي يعتبر أسلوب التعبير الدرامي النموذجي والصيغة الأكثر ملاءمة لتعبير الشخصية المسرحية والأكثر مشابهة للواقع، في حين اعتبرت بقية أشكال الخطاب المسرحي مثل المونولوج والحديث الجانبي والتوجه إلى الجمهور، وحتى نشيد الجوقة غير مطابقة للواقع ومصطنعة، ولا تقبل إلا ضمن الأعراف المسرحية. ذلك أن الحوار في المسرح يقوم بوظيفة تحديد الشخصية والمكان والفعل، كما يبنى أيضا على نظام الدور، أين توجه شخصية ما الحديث إلى شخصية أخرى، فتنصت ثم تجيب بدورها، وتتحول إلى متكلم.

ويمكن أن يأخذ الحوار في المسرح عدة أشكال، قد يأتي مثلا على شكل تبادل مقاطع كلامية قصيرة أو طويلة، أو يأخذ شكل حوار متناظر في الطول بين الشخصيتين المتكلمتين، كما يمكن أن يكون تواصلا فعليا بين متحاورين لهما نفس العلاقة بالموضوع الذي يتم الحديث عنه[97].

وعلى الرغم من أن الحوار يعتبر العنصر الأساسي الذي يميز المسرح عن بقية الأجناس التي تقوم أساسا على السرد مثل الملحمة والرواية، فإن هذا لا ينفي وجود السرد ذو الوظيفة الإبلاغية ضمن القالب الحواري، أما المسرح الشرقي فلم يعرف هذا التمييز، لأن القالب السردي ظل هو الأساس والحوار فيه يأتي ضمن السرد، وهذا ما استند إليه برتولد بريخت. أما في المسرح الحديث فقد بدأ الحوار يتراجع ويفقد أهميته، لأنه لم يعد يعبر عن التواصل الفعلي بين الشخصيات، بل إن صعوبة هذا التواصل تشكل أزمة الإنسان المعاصر[98].

ومهما يكن، تبقى الصنعة والتقنية المسرحية هي المحك الحقيقي لجودة الحوار، الذي يتناسب في مضمونه وشكله مع مجموعة الأجزاء الأخرى التي تمثل البناء العضوي للعمل المسرحي، حيث يصمم وفق صورة منسجمة ومتناسقة لتحقيق المتعة الفكرية والجمالية والأخلاقية.

المحاضرة الرابعة: الصراع في الدراما –أنواعه ودرجاته.

يعد الصراع من أهم العناصر البنائية في العمل المسرحي لما له من أهمية على سير الشخصية والمتلقي، فهو تلك العلاقة التصادمية بين طرفين أو أكثر أو داخل الشخصية ذاتها. "ينبغي أن يكون هذا الصراع متدرجا في الصعود ولا يلحقه ركود أو جمود في الطريق]...[حتى يبلغ الذروة"[99]، والدراما لا تحتمل لا السكون ولا الركود، ولابد من الدفع بالصراع إلى التأزم ليضفي على العمل المسرحي نكهة جمالية وفنية، إذ به تظهر معاناة الشخصيات الدرامية سواء الفردية أو الجماعية، من خلال مبررات منطقية ودوافع مقنعة تعطي قيمة معنوية لصراع هذه الشخصيات.

كما يبنى الصراع على التوازن والتكافؤ بين أقطابه، وهنا لا نقصد بالتوازن القوة المادية، ليس صراعا لشرف أو نبل وإنما باكتساب قوة معنوية تجعل الشخصية تتحمل عبء الصراع ومقتضياته[100]، وإن ما يثير المتعة في الصراع هو عندما تتبادل القوتين المتصارعتين المواقع في سير الحكاية، فيبدو أحدهما مسيطرا في لحظة ثم يصبح مدافعا في لحظة أخرى، وبهذا تتصاعد أنفاس المشاهدين وهم يتابعون هذا الانتقال وهذا التنوع في إيقاع الصراع، وهنا ينحاز المشاهد بالضرورة إلى أحد الأطراف تأييدا لأفكار وقيم والتي ستكون سببا في صراعه مع نقيضه[101].

والمتتبع لهذا الصراع ينحاز إلى أحد المتصارعين، وانحيازه يعني بالضرورة تأييدًا لأفكاره وقيمه التي تعرض للصراع من أجلها. وبهذا الانحياز يصل الكاتب إلى إيصال الهدف الأعلى للمسرحية، ولا يوجد شيء أقوى من هذا الأسلوب لغرس الأفكار والنزاعات الإنسانية في نفوس المشاهدين، فالمسرح أكثر الأجناس الأدبية المجسدة لانتصار الحق والخير والجمال.

إذن، "الصراع هو التصادم بين الشخصيات أو النزعات وهذا ما يؤدي إلى تبيان الحدث في المسرحية أو القصة، وقد يكون هذا التصادم داخليا في نفس إحدى الشخصيات أو بين إحدى

الشخصيات وقوى خارجية]...[أو بين شخصيتين تحاول كل منهما أن تفرض إرادتها على الأخرى"[102]، مثله مثل الصراع في الحياة اليومية، منه ما هو داخلي ومنه ما هو خارجي، فأما الداخلي فيكون بين العواطف المتضادة كالحب والبغض، أو بين العقل والعاطفة كالصراع بين الحب والواجب، أو صراع بين فكرة وأخرى. وأما الصراع الخارجي يكون بين شخصيتين، أو بين شخصية و ما يحيط بها من ظواهر طبيعة، أو صراع مع المجتمع، أو صراع مع قوى كبرى كالقدر، ويكون الصراع كذلك من جهة أخرى إما ماديا محسوسا أو نفسيا يتجسد من خلال المنولوجات والحوارات الجانبية أو سلوك الشخصية، ولا بد أن يكون نابعا من الأحداث والمواقف الموجودة فعلا في العمل الدرامي، ولا يأتي لسبب اعتباطي، حتى يكون الحل في نهاية الأمر منطقيا ومعقولا، بل ومحتملا يراعى فيه تسلسل الأحداث في الحبكة المسرحية، إلى أن يصل في الأخير إلى نهاية تكون إما مأساوية بسقوط وموت البطل أو ينتصر فيها وينصف الحق.

"إن الصراع هو النسيج الضام لجميع أركان التأليف المسرحي، وهو الذي يحول أجزاء الحكاية - التي تقوم بها شخصياتها- إلى عمل مسبوك محبوك مثير.

شرطه الأول: أن يكون قويًا ضاريا بين كفتين متوازيتين ومتوازنتين.

شرطه الثاني: أن يكون صاعدًا متواترًا دون تلكؤ أو استرخاء.

شرطه الثالث: أن لا يغيب لحظة واحدة عن مجريات الأحداث وتصرفات الشخصيات"[103].

وإذا تخلى الصراع عن هذه الشروط الثلاثة في مشهد أو موقف، وقع ذلك المشهد أو الموقف في صفة الضعف والتراخي والإملال، أما إذا افتقد النص المسرحي كله هذا العنصر فلا شيء قادر على إحياء النص حتى إن اكتملت له بقية العناصر الأخرى[104]، فإذا أحكمت إدارة الصراع وكان ممتعاً، فإنه سيدفع بالمتلقي إلى تحريك العقل والعيش الوجداني والعاطفي مع الأحداث المسرحية.

كما تتوضح خصائص الصراع فيما يلي:

- أن يكون بين قوتين متكافئتين.
- أن يكون كل من طرفي الصراع واعياً لموقفه مع الطرف الآخر.
- أن يرتبط الصراع بالهدف الأعلى للمسرحية وأن يوصل إليه.

وجمال الصراع في المسرحية أن أحد الطرفين يبدو متفوقاً على الآخر فيسمى (القوة المسيطرة المهاجمة) ويكون الثاني (مدافعاً) عن نفسه أمام الأول، وأما الأمتع في الصراع أن تتبادل القوتان المواقعَ في سير الحكاية، فتبدو إحداهما مسيطرة في لحظة ثم تصبح مدافعة في لحظة أخرى، ما يزيد المسرحية تشويقا وتأملا.

ويتخذ الصراع شكلين لكل منهما جمالياته وفنيته، الأول منهما صريح واضح ظاهر يزج حكاية المسرحية في ثنايا الأزمات والتعقيدات. وأكثر المسرحيات تتخذ هذا الشكل لأنه يستطيع إثارة في نفوس الجماهير، أما الشكل الثاني فالصراع فيه ساكن هادئ يكاد لا يظهر، وهو صراع نفسي وفكري أكثر مما هو صراع عملي، وفي كلا الصنفين لا بد للصراع أن ينتهي إلى خاتمة هي في الوقت نفسه خاتمة المسرحية[105].

المحاضرة الخامسة: الحبكة الدرامية:

تعد الحبكة "بمثابة الجزء الرئيسي في المسرحية وهي نواة التراجيديا والتي تتنزل منها منزلة الروح"[106].

"ويمكن تعريف الحبكة بأنها:

1- هي التي تقدم الإطار الرئيسي للفعل وهي خط تطور القصة وهي خطة الفعل التي يمكن عن طريقها للشخصيات وغير ذلك من العناصر المكونة للدراما أن تكشف عن نفسها.

2- هي تتابع الأحداث الحدث يلي الحدث بحتمية درامية بحيث تخلق في وجدان المشاهد شعوراً بأن الأحداث تتبع في طبيعتها ما سبقها من أحداث وتؤدي إلي ما يليها من أحداث أيضا علي أساس من التسلسل المنطقي ويجب أن تكون الأحداث ملتزمة بضرورة وجودها في المسرحية بحيث إذا تم حذف حادثة معينة أو تغير مكانها تصاب المسرحية بخلل في بنائها"[107].

فالحبكة في أبسط تعريفاتها "المقصود بالحبكة mythos هو التنظيم العام للمسرحية ككائن متوحد. أنها عملية هندسة وبناء الأجزاء المسرحية وربطها ببعضها بهدف الوصول إلى تحقيق تأثيرات فنية وانفعالية معينة، وعلى هذا فكل مسرحية حتى ولو كانت عبثية لا تخلو من الحبكة أي من الاشتمال المرتب على شخصيات وأحداث ولغة وحركة موضوعة في شكل معين ومن ثم فإن الحبكة لا يمكن فصلها عن جسم المسرحية إلا نظرياً فقط لأنها هي روح العملية الدرامية"[108].

"وتتكون الحبكة من بداية (مقدمة) ووسط ونهاية هذا من ناحية البناء الأرسطي التقليدي، كما أن هناك العديد من الحبكات منها:

1- الحبكة البسيطة: (وهي التي تتكون من حدث درامي واحد من بداية العمل إلي نهايته).

2- الحبكة المعقدة: (وهي الحبكة المكونة من أحداث فرعية تعمل علي تغذية الحبكة الرئيسية).

3- الحبكة المحكمة: (تعتمد علي التتابع الحتمي للأحداث وهو ليس تتابع آلي لكنه ممزوج بالمنظور الفكري للمؤلف).

وتتكون الحبكة من:

التقديمة الدرامية- نقطة الانطلاق- الحدث الصاعد- الاكتشافات- التنبؤ والتلميح- التعقيد- التشويق - الأزمة- الذروة- الحدث الهابط- الحل.

1- التقديمة الدرامية: ذلك الجزء الذي يقع في بداية المسرحية في صيغة حدث أو محادثة درامية. وفي هذا المشهد الدرامي يقدم المؤلف معلومات عن مكان الفعل وزمانه وعلاقة الشخصيات ببعضها وفكرة عن الموضوع المُعالج والخلفية الاجتماعية وبعض الإشارات إلي الأحداث السابقة ويجب أن تكون التقديمة جزءُ لا يتجزأ من النص المسرحي ككل"[109].

"2- نقطة الانطلاق: هي البداية الحقيقية في المسرحية بعد المقدمة الدرامية ويعرفها "أرسطو" بأنها اللحظة التي تفجر فيها القوة المحركة الحدث كي ينطلق ويتصاعد نحو التأزم "[110].

"3- الحدث الصاعد : هو ذلك الجزء من البناء الدرامي الذي يبدأ بعد التقديمة ويحركه العامل المثير إلي أعلي كي يصدمه بقوي التصارع وعادة ما يفضي الحدث إلي ذروة التأزم "[111].

"4- الاكتشافات: هي اكتشاف أشياء لم تكن معروفة من قبل مثل اكتشاف أخ أن شقيقه يحب صديقته أو اكتشاف معلومات جديدة تساعد علي تطوير الأحداث ورسم الشخصيات"[112].

"5- التنبؤ والتلميح : هو تقديم كلمة أو إشارة أو فعل يهيئ الذهن لما يمكن أن يقع في المستقبل، فهو التمهيد المنطقي للأحداث .

6- التعقيد: هو ما يعرقل السير الطبيعي للأحداث، كاصطدام البطل بشيء معارض يدفعه إلي التصارع معه وعلي هذا فإن التعقيد هو نتاج العامل الذي يتدخل في سير الحدث لتغيير مجراه والتعقيد يثير في نفس المشاهد التشويق والترقب وحب الاستطلاع"[113].

"7- التشويق : هو إثارة نزعتي الخوف والأمل في نفس المشاهد ; الخوف علي مصير الشخصية، والأمل في نجاتها ويتم عن طريق إثارة اهتمام المشاهد عن طريق تحريك شيء من القلق الممزوج بالمتعة

هذا الاهتمام يخلق ترقباً لنتيجة ما لفترة زمنية محددة حتى إذا فُجرت الذروة المسببة لذلك التوقع حدث إشباع الاهتمام.

8- الأزمة: هي لحظة التوتر التي تسببها القوي المتعارضة ، وتؤدي إلي ترقب في تحول الحدث الدرامي. والمسرحية قد تتألف من عدة أزمات"[114].

"9- الذروة: فهي الوصول بالأفكار والأحداث والكلمات والأزمات من خلال شكل درامي مركب متطور إلي النقطة الحاسمة المعقدة المشحونة في المسرحية والتي تحتاج إلي تفجير"[115].

"10- الحدث الهابط: هو الحدث الذي يلي الذروة ويعتبر من ناحية التقسيم النقدي الكلاسي نصف المسرحية الثاني تقريبا وفي هذا النصف يتأكد سوء حظ البطل في حالة ما إذا كانت المسرحية مأسوية أو نجاح مساعي البطل في المسرحية الكوميدية"[116].

"11- الحل: هو هبوط الفعل بعد وصوله إلي ذروة التأزم إنه محصلة الأحداث المسرحية المتوترة وعلي هذا فهو وقوع الفجيعة في المأساة وحدوث النهاية السعيدة؛ أي هي المنظر الأخير الذي تفشي فيه الأشياء التي ظلت مجهولة وتحل القضايا التي كانت معقدة"[117].

- **المحور الرابع "بنية النص الملحمي"**

شكل منهج بريشت أو بريخت انقلابا فنيا عميقا في الساحة المسرحية على المنهج الأرسطي، وقد تمّ الإعلان عن ظهور بريشت بمسرحه الثوري في حقل المسرح مبكرا في الأربعينيات، معلنا بذلك عن ثورة جديدة في الفن، حيث انتهج أسلوب التغريب الذي يلتقي مع مفهوم الإستلاب عند هيجل وماركس[118]، لكن بريخت انتقل به إلى صياغة جمالية فنية بأسلوب رمزي باعتبار الإنسان ممثل للفعل الاجتماعي،

والتغريب هو أسلوب يعتمد على كسر الإيهام، و إقناع المشاهد أن ما يقوم به الممثلون على الخشبة إنما هو تمثيل مصطنع لحقيقة اجتماعية أو حالة سياسية يعيشها الشعب ولابد من التصدي لذلك.

لقد أقام بريخت تطوره الدرامي الجديد على أساس أن المسرح ينبغي أن يكون ملحمي الطابع، بحيث تروى الأحداث و يحمل المتفرج على أن يفهمها، بخلاف المسرح الأرسطي، و ذلك تماما ما التزم به جلّ كتاب المسرح في الجزائر أثناء و بعد الاحتلال الفرنسي، حيث يعمل المسرح لحساب عقل المتفرج و ضمير الإنسان في كل مكان، فهو يفضل الصدام بين الأحكام العقلية و الصراع بين الأقيسة المنطقية و الكشف الواعي عمّا هو زائف في العالم، لا الكشف العاطفي عمّا هو سقيم و رديء.

وهذا ما يبرز ظهور الاتجاه الملحمي البريختي بوصفه تيارا مسرحيا تجاوز كل ما هو سائد في المسرح مع بداية القرن العشرين، حيث أعطى للمسرح وظيفة اجتماعية فاعلة تقتحم الفعل السياسي، معلمة وناصحة وهادفة إلى التغيير الشامل في جميع مناحي الحياة، وقد التصق هذا النوع من المسرح التصاقا وثيقا بمؤسسه برتولد بريخت.

كانت الحركة المسرحية أنجح وسيلة للتوعية والتغيير، فقد تطلبت التحولات السياسية والاقتصادية في ألمانيا مناهج مسرحية جديدة، مؤهلة لنشر الوعي السياسي والاجتماعي لدى الجماهير وتحفيزها على الثورة والتغيير، في زمن انتشرت البطالة الجماعية والبؤس في صفوف الطبقة العاملة[119]، تلك الأوضاع الخطيرة كان يلزمها فعل ثقافي يؤطر الطبقات العاملة اليائسة، "وقد كان لمايرخولد *Meyerhold دورا في ذلك لما زار ألمانيا، إذ حاول التوفيق بين منهجه في الإخراج ومتطلبات الثورة، لأن مسرح بريخت يدعو لأن يبقى المتفرج مدركا وأن يتابع ما يعرض عليه بوعي بتام"[120].

كان للدروس الماركسية الأثر العميق في جعل بريخت يقتنع بأن أشكال الدراما التقليدية لا تناسب عملية عرض الظواهر الحديثة، حيث وعى الدور الاجتماعي والسياسي للمسرح وتعمقت معرفته بالفكر

الهيجلي والماركسي، الشيء الذي دفعه إلى تغيير نظرته للمسرح، وانصب اهتمامه على المسرح الملحمي، إذ يعتبر الصراع الدرامي في المسرح الملحمي نوع من التفكير العقلي، لأنه يقود إلى سلسلة من الفرضيات والحتميات التي تؤدي في النهاية إلى شكل أو حل جديد[121].

وبهذا توصل بريخت إلى نوع مسرحي موازي للمسرح الأرسطي، محاولا الوصول إلى مبتغاه التغييري والتعليمي من خلال مسرحه الملحمي، بإعطاء مفهوم لهذا المسرح من خلال كتابه (الأرجانون الصغير)، معارضا فيه ما ورد عند أرسطو في كتابه (الأرجانون)، و"بدلا من المسرح الدرامي أو المسرح القديم كما كان يسميه بريخت، تراه يتصور مسرحا يكون فيه المتفرج فعالا، ولكن لكي يتحقق هذا لا بد من تغيير جذري في مفهوم الدراما ومفهوم الإخراج المسرحي"[122]. داعيا ومناديا إلى وجوب تكسير القيود الأرسطية من خلال فهمه الخاص للمسرح، لأن المسرح الأرسطي هو محاكاة الذات وعواطفها أما الملحمية فهي طرح لقضايا المجتمع أحواله، تعتمد على الفرد بوصفه محور هذا الواقع داخل منظومة الجماعة.

عارض بريخت المسرح الأرسطي مقتبسا كلمة ملحمية من الملحمة عند أرسطو، دلالة على السرد القصصي للأحداث الكبرى، والوقائع بصورة قصصية لا حوارية، مخاطبة العقل لا العاطفة، معالجة في ذلك شريحة كبيرة من المجتمع[123]، باعتبار "أن الذات الفردية ليست سوى جهاز بغيض للوعي الناقص ومصدر لرؤى سخيفة وتصورات شديدة الخطر"[124]، لأن الذاتية والانعزالية لا تخدم المجتمع، لذا يجب التعامل مع الفرد بوصفه نواة تدخل ضمن دائرة اجتماعية تحدد تطوره ونموه الفكري.

- **العناصر الملحمية في النص المسرحي.**

المحاضرة الأولى الموضوع في المسرح الملحمي:

تصاغ المواضيع في المسرح الملحمي - حسب بريخت- بإعادة النظر في الأحداث والمواضيع، ويجعل طبيعة الشخصيات تنظر بوعي وضمير للأسباب، كحل لمشكلة الاندماج والتطهير، حيث تفكك الفكرة

في النص المسرحي ويعاد تركيبها من جديد برؤية نقدية فاحصة وإظهار ما كان خفيا فيها من كثرة الألفة من أفعال متكررة الاستعمال[125]، والدعوة إلى تغريبها ما يدعو المتلقي إلى المشاركة العقلية في الأحداث لا الوجدانية.

تعالج الفكرة في المسرح الملحمي القضايا الاجتماعية ذات البعد السياسي بطريقة إيديولوجية تمزج فيها المواضيع التعليمية الهادفة، فبريخت يدعو المبدعين المسرحيين إلى إعادة النظر في هدف الفكرة المسرحية من بعدها الجمالي إلى الأخلاقي، بالتعرض إلى الطبقات المقهورة، أي أنها تتطلب شكلا فنيا في طرح المشكلات الفكرية وتلبية حاجيات الإنسان.

تولدت الفكرة في المسرح الملحمي من عصارة التغيرات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية في عصر بريخت، فهي لا تعبر عن وجهات النظر المتعلقة بالأحاسيس والمشاعر، بل تتعداها إلى مواجهة الواقع والتعبير عن المتغيرات الراهنة التي لا بد أن يرافقها تعبير عقلي ناقد وواعي، فينعدم الوهم الفكري إلى ضرورة التغيير في قالب الفكرة ومضمونها وجماليتها[126].

يهدف بريخت من خلال طرحه للمواضيع إلى الثورة ضد النظم المستبدة من أجل التغيير في مبادئ الحياة، وهو يستخدم مبدأ المفارقة الدرامية من أجل الوصول لذلك، فنراه في مسرحية الأم شجاعة حين يصورها حنونة وعطوفة على أولادها من هول الحرب إلا أنها تعمل بين الجنود والمحاربين وتجول بين جثث الموتى لكسب المال، وهنا يتبين أن بريخت يصور الأفكار المنبوذة عن طريق شخصيات مغلوبة، بهدف تصوير القضايا المتعارضة بأسلوب نقدي تعليمي، هذا الفكر من أجل التحرر من قيود البرجوازية بإيقاظ الحس والوعي الجماعي[127].

إذا نظرنا إلى الأفكار التي يدعو إلى معالجتها بريخت في مسرحه الملحمي لوجدناها مرتبطة بالمواضيع التاريخ ارتباطا كبيرا، لأن التاريخ من صنع الإنسان، إذا ما أراد الفرد التطور، عليه أولا أن يتحرر من التاريخ وتقييمه ومحاولة نقده، للوصول إلى المنفعة العامة والمشتركة.

المحاضرة الثاني: طبيعة الحكاية ووظيفتها في المسرح الملحمي:

أخذت الحكاية في المسرح الملحمي بعدا آخر غير الذي عهدته في المسرح الدرامي، فهي حكاية تروى عن طريق الراوي في عرض الفعل المؤدي لها، على أنها جرت في الماضي البعيد فهي ليست إعادة إنتاج الحدث كما لو أنه يقع الآن وإنما هو عرض سردي لكيفية حدوث حدث ماضي، وهي ليست قصة متسلسلة الأجزاء بل متقطعة يلعب فيها السرد دور التعريف بها والفصل بين أجزائها، والتعبير عنها لا يجري بأسلوب حواري بين الشخصيات وإنما في قالب سردي وصفي وإخباري، في بنية غير متناسقة تنعدم فيها تصاعدية الفعل وتنامي الصراع، دون عقدة مبنية على السببية للحكاية المؤداة، فالذروة فيها غائبة تكاد تتلاشى، والتشويق العاطفي قليل ما يبعد المتلقي عن المعايشة الوجدانية وإثارة الانفعالات.

تتكون الحكاية عند بريخت من عناصر متناقضة وخاضعة لعدة احتمالات، لأنها مرتبطة بالتاريخ بدرجة كبيرة، وتشكيلها يعتمد على البحث والتركيب من طرف الشخصية والمؤلف والمتلقي الذي يجمع بناء الحكاية في ذهنه وفكره ويطابقها مع الواقع[128].

يعمل المسرح الملحمي لتحقيق التغريب إلى تقطيع أجزاء الحكاية، فكل مشهد مستقل بذاته وحكاية لا تكاد أن تكون واحدة متجانسة، و"يحتفظ كل مشهد لنفسه بمغزاه الخاص"[129]، حتى يباعد المؤلف بين قصة المسرحية ووجدان المتلقي وحتى لا تثار فيه العواطف التي ينقاد خلفها كالتائه في البرية، ولهذا لا نجد في جل أعمال بريخت على مسرحية محكمة الصنع تتصل أجزاؤها ببعض، فالثورة ضد الدراما الأرسطية

يحتم على كتاب المسرح الملحمي تغيير وسيلة المحاكاة لأن الأهداف متناقضة، بين التطهير الأرسطي والتغريب البريختي[130].

ويرى جيرار جينيت "أن أرسطو لا حظ أن "واحد من امتيازات السرد على العرض المسرحي هو القدرة على معالجة أكثر من فعل تتزامن مع بعضها، ولكن ينبغي على السرد أن يعالج تلك الأفعال بشكل متسلسل"[131]، وهنا يوافق بريخت نظيره أرسطو كون الحكاية روح الدراما حين وظف الراوي السارد للأحداث، ودوره المنوط به في كسر وحدة الحكاية والفصل بين المشاهد بإعادة سرد ما حدث.

المحاضرة الثالثة: الزمن والفعل في الدراما الملحمية:

1. الزمن في الملحمية:

تكشف طريقة بناء الزمن في المسرح الملحمي تشكيل بنية النص والتقنيات المستخدمة في البناء، وبالتالي يرتبط شكل النص السردي ارتباطا وثيقا بمعالجة عنصر الزمن، فعلاقته متغيرة وغير ثابتة في علاقاتها بالموضوع المعبر عنه عن طريق السرد، لأن حركته مرهونة بحركة السارد الذي يحرك بدوره الأحداث والتصورات وباعتبار السرد نوعا من القص، فهي أكثر الفنون التصاقا بالزمن، إذا غاب الزمن غاب الحكي.

وإلى جانب الإشارات الزمنية، وما يتخللها من حذف، فالملحمية لا تسرد أحداثا وأخبارا فقط، بل هي في نفس الوقت خطاب حكائي يرتكز على صيغة الفعل الماضي بدلالته النحوية والصرفية، فالراوي يضعنا أمام الماضي المحكي حتى وإن كان هو شاهدا على الأحداث المحكية، واستخدام صيغة الماضي وأفعال تدل على حركة تقع في الماضي وعندما تضاف إليها (كان، أصبح، صار...الخ) تدل دلالة قوية على الماضي.

الزمن ها هنا، هو تعبير عما رأى الراوي اتجاه الحياة والإنسان والكون، حيث نجد أن زمن النص موضوعي يتقدم بصورة خطية مباشرة وتسلسل من الماضي؛ أي زمن الانطلاق إلى الوصول ولكن الزمن يظل "سابقا منطقيا على السرد أي صورة قبلية ترتبط المقاطع الحكائية فيما بينها في نسيج زمني"[132]. ومن خلال هذه الرؤية تتبين لنا خصوصية زمن الخطاب السردي الذي يراعي المنطق الخارجي لتتابع الأحداث للاستفادة من أخبار ماضية، عن طريق الوصف.

2. الفعل في المسرح الملحمي:

يعتبر بريخت الفعل المسرحي ذلك الفعل المحكي الذي يشرح المواقف بع الحادثة المبنية للفكرة، أي أن يكون بعيدا عما هو عليه في الدراما الأرسطية التقليدية من تسلسل للأحداث والمواضيع، إنه ليس من المطلوب من الشخصية الفاعلة محاكاة كاملة للأفعال، ليس عليه أن يؤثر وجدانيا في المتلقي، بل عليه فقط نقل الواقعة كما هي دون إيهام بالحقيقة[133]، أي ضرورة الانتقال من الفعل المسرحي إلى التعليق والنقد على الحدث، وبالتالي تحقيق الاندماج الظرفي للوصول إلى التغريب. وهو بذلك فعل طبيعي بشكل كلي أي يجد معنى الفعل في المعنى الموضوعي للمحاكاة وليس في الحقيقة الموهمة، إنه يدعو إلى رفض حالة النشوة الانفعالية الاندماجية التي تنتهي بانتهاء الفعل، فيجد المتلقي والشخصية معه مصطدمين بالواقع الذي يثبت عكس تلك الحقيقة، لذا كان يدعو بريخت كتاب المسرح إلى إعادة النظر في محتوى محاكاة الأفعال وبناء الحدث فيها، وذلك بتوظيف نظرية التباعد القائم على الجدل بين المواقف والأفكار لتحريض الموقف النقدي[134].

إذن، فالفعل في المسرح البريختي يعرض الأحداث كما هي في الواقع، بطريقة متقطعة على شكل لوحات غير خاضعة للتسلسل المنطقي للمواضيع وإنما متسلسلة تاريخيا، فهو دائما يكون تابعا للموقف النقدي عن طريق تغريب الحادثة وكسر الإيهام، وكان يحث المبدع بأن "يبني مسرحيته على سلسلة من

الأحداث ويضع في بداية كل مشهد عنوانا مكتوبا يبقى في مكانه إلى أن يستبدل بآخر، وأن يقدم وصفا تاريخيا للحدث المشهدي]...[بالتبعيد وتعزيز الوعي بأن الحدث يجري وكأنه في الماضي وجعل الحاضر يبدو غريبا"[135]. وبالتالي وجب عرض الحدث وكأنه تجربة، بحيث تنمو الأحداث في تسلسل تاريخي لإعطاء الجمهور فرصة الولوج إلى الفعل المسرحي عبر تقنية كسر الجدار الرابع في العرض المسرحي، أي أن الفعل في المسرحية يكون تعليميا بدرجة كبيرة في حدود الجدلية ليستثير موقفا نقديا من الأحداث الدائرة بين الشخصيات، حتى يكون التطهير في المسرح الملحمي تطهيرا عقليا من جملة التناقضات واجتماع الأضداد، لذا وجب أن يكون الفعل في الملحمية على شكل لوحات مشهدية، يعنى فيها كل مشهد بفعل لا يتسلسل بالضرورة مع الفعل الذي يليه، حتى يجعل الموضوع غريبا والحكم عليه فكريا بالنقد والتحليل، وكأن الفعل هو عبارة عن مجموع صور فوتوغرافية لكل مشهد، يليه شرح عن طريق السرد (الراوي) أو الأغنية للوصول إلى ارتباك في فعل المَشاهِد المسرحية أو الازدواجية في الفعل الرئيس، كما في مسرحية "غاليلو"[136].

المحاضرة الرابعة: الشخصية في المسرح الملحمي:

يرى بريخت ضرورة إعادة الهيبة إلى الشخصية المسرحية من حيث دورها الفني والأخلاقي والجمالي في إدارتها للموضوع المسرحي، لذا كان لزاما على الكتاب إعادة النظر في بنائها وربطها بالمتلقي بهدف كسر الاندماج العاطفي الذي يصل بنا إلى التغيير، لما يراه في المسرح الأرسطاطالي من محاكاة لشخصيات ذات أهمية أو عظيمة الشأن على عكس ما يعيشه الإنسان في عصره، وعلى المؤلفين حسبه الدفاع عن الطبقة المقهورة، إذن الشخصية الملحمية المغربة شخصية تعبر عن الفكرة بطريقة جديدة، إنها تسمو بالأخلاق وكأنها كما صورها أرسطو ولكن دون تطهير عاطفي (الشفقة والخوف)، يتعداه إلى تطهير في الضمير ونقد للأوضاع والمواقف.

يعد الرمز في الشخصية السمة الأبرز في المسرح الملحمي، أين تتجلى مواقفها وملامحها في جدلية فلسفية وسياسية مشفرة، تحتاج إلى عقل واعي للتفكيك والتحليل في مكنوناتها وإعادة تركيبها لربطها بين الواقع المحاكى وبين هدف الدراما[137]. كما أن الشخصية عند بريخت هي العنصر المهم في إيضاح المواضيع والتعبير عن المواقف عن طريق الفهم والإدراك ثم الحكم وتقرير السلوك، فهي لا تدعو إلى ارتكاب الشر حتى يتسنى للخير أن يتحقق، ولكن على الشخصية أن تقدم ذلك التسامح من أجل تحقيق العدالة الاجتماعية، وبلورة الجانب الإنساني للشخصية من خلال البعد الاجتماعي لها، أما التعبير عنها يكون بطريقة غير مباشرة في حدود الجماعة لا بصفة البطولة بإلغاء الفردانية؛ أي أنها عند بريخت تعمل ضمن اشتراكية الفعل المسرحي.

كما يرى بريخت أن الشخصية في تقمصها لدور لكن دون إيهام، فهناك دائما تلك المسافة التي يلحظها المشاهد بين الدور والشخصية، فنراه يخرج عن نظام الدور نفسه، من خلال كلمات مفتاحية تقولها الشخصية في النص بطريقة مغرّبة لدفع المتلقي إلى التأمل والتعمق في الجوهر الداخلي للمسرحية. والتغريب عنده يتضح باعتماده على كلمات مشفرة تجعل المتلقي يتباعد مع النص من خلال مؤثر التغريب من خلال توظيف شخصية الراوي التي كثيرا ما تغرب الأحداث بتقمصها، وتنشئ علاقة تتأسس على قدرات النص في خلق وبناء خيال المشاهد عن طريق الكلمة والفعل.

طور بريخت في طبيعة الشخصية من حيث أهدافها وجعلها مليئة بالمتناقضات الفكرية والصراعات بين الواجب والضمير والملذات، فجعلها شبيهة بالواقع المنغمس في اللامبالاة والمتعة بالشهوات، أين جعل مواقفها غير مبررة وأكساها ثوب اللامنطقية في صراع بين العاطفة والضمير والأنا، وترك الضمير والعقل هو المسيطر على أفعالها ومواقفها.

وباعتبار الإنسان الوحيد الذي بمقدوره الفعل وإدراكه ما يفعل، وظف بريخت التغريب الذي يمنح تطهيرا آخر، غير التطهير عند أرسطو، تطهير من إحساسات زائدة ومن اندماج مبالغ فيه بالمألوف، لأن هدف فعل الشخصية في الملحمية هو انتقاد المجتمع وحث الأفراد على التحرر من القيود التي تعيق تطوره وسيره نحو العدالة الاجتماعية، من خلال إعطاء الشخصية الدور الكبير في إيصال فكرة التطهير إلى المتلقي من نزعة الثورة على أوضاع الإنسان الاجتماعية وعلى الأطر العقائدية الثابتة من أجل التغيير على مستوى العالم ووعي الإنسان به[138]، فالفعل في المسرح الملحمي هو عرض المواقف والأفكار بوصفها نتاجا لمواقف اجتماعية وليس باعتبارها إفصاحا عن الجوهر الإنساني، وهي ليست بالضرورة عزل للعاطفة وإنما موازنة بينها وبين العقل عن طريق تقنية التباعد، أي ضرورة وجود الوهم بالواقع لشد الانتباه وصولا إلى التغريب.

تكمن وظيفة الشخصية في المسرح الملحمي في تصوير التاريخ أو الحادثة التاريخية وإعادة تجسيدها بالوصف والنقد والتحليل لا عن طريق المحاكاة الفنية، وليس قصد إبراز مناقبها أو مساوئها بل بتفكيكها وإعادة النظر فيها من أجل تغيير السلوك الإنساني، ويريد بريخت من الشخصية المسرحية المشاركة العاطفية مع الحدث شرط تحكيم العقل لاتخاذ القرارات، فلا بد من اندماج فعلي للوصول إلى الجدل البديل عن الصراع في المسرح الدرامي، لذلك لا يرفض بريخت الانفعالات بل يستقرؤها ولا يكتفي بما تحققه، بل تعيش الشخصية في جدل قائم محاولة الوصول الحقيقة رغم كل المتناقضات الداخلية والخارجية، من خلال الشخصية المغربة التي تسمح لنا بمعرفة الموضوع الدائر، لكنها في الوقت ذاته تجعله يبدو غير مألوف[139]، والأفعال فيها حقيقية إذ لا يجب الاندماج في المواقف الموهمة حتى لا يشتد المتلقي فيها وجدانيا وعاطفيا، بل على الشخصية أن تحمل وجهة نظر خاصة بها وموقفا اجتماعيا أو سياسيا يؤثر على المتلقي تأثيرا عقليا لا تطهيريا على مستوى العاطفة.

رسم بريخت للشخصية بعدا ذاتيا خاصا بها باعتبارها قوة فاعلة تذوب في الجماعة ضمن تركيبة اجتماعية وسياسية، بتغييب العواطف النفسية عنها، بهدف تغريب المتلقي ودفعه للتفكير بعقلانية في تركيبة الشخصية ومطابقتها مع ذاته ومقارنتها بالوضع الاجتماعي برؤية قابلة للتغيير[140].

- **الراوي الشخصية الملحمية:**

وجدت شخصية الراوي عند اليونان متمثلة في تلاوة أشعار هوميروس، وهي شخصية ارتبطت بثقافة الإنسان عبر كل العصور، أما عند العرب فكان الرواة يروون الأشعار والخطب في الأسواق. ولا يزال الراوي حاضرا في أذهان الكثير من الناس، بل ومؤثرا في مشاعرهم وعواطفهم، من خلال طريقته في رواية الحوادث وسردها على الجمهور، وقد أدخل الراوي المسرح بوصفه تقنية تساعد على سرد الحوادث، إضافة إلى كونها مرجعا تراثيا يجذب المتفرج، ويشد انتباهه، فالراوي في المسرح "شخصية تقوم بتعليق السردي المباشر في العرض المسرحي، وتقوم بتوجيه هذا التعليق أساسا إلى الجمهور، ويلعب الراوي دورا تمثيليا إلى جانب التعليق، وقد لا يلعب"[141].

إن دواعي توظيف الراوي في المسرح هو السعي الدائم لجذب انتباه المتفرج وإشراكه في المسرحية، "وتتلخص وظائف الراوي في:

- تحقيق التغريب وكسر الإيهام.
- سرد حوادث طويلة لا يمكن تجسيدها على المسرح.
- تحقيق الربط بين الماضي والحاضر والمستقبل.
- تقديم وصفين داخلي وخارجي للشخصيات.

– نقل أفكار المؤلف ورؤاه.

– إبداء الرأي ونقد ما يجري، بل الاعتراض عليه، وتقديم حلول بديلة"[142].

ينحصر دور الراوي، في تقديم شخوص المسرحية وإعطاء فكرة عن صفاتها الخارجية وانفعالاتها الداخلية، كما يقوم برواية الحوادث، والربط بين الماضي والحاضر.

المحاضرة الخامسة: الحوار والسرد في المسرح الملحمي:

تتسم لغة الحوار في المسرح الملحمي بالسرعة والاقتضاب مبتعدة عن التنميق والزخرفة اللفظية، وهي تعود بنا إلى أسلوب الملحمة في توظيف الحوار السردي في منولوجات طويلة للشرح أو الوصف أو السرد الخالص عن طريق الراوي، ففي حديث أرسطو عن الفرق بين الملحمة والدراما، تطرق إلى اعتماد الملحمة على السرد في تقديم الأحداث بطريقة غير مباشرة، ولا بد لوجود وسيط بين الفعل والمتلقي، وقد يكون المؤلف هو ذلك الوسيط في رسم بنية الفعل وخطته أو أن يوظف شخصية تكون متقمصة لشخصيته في المسرحية[143]، إذ يقدم الأحداث كما هي بوجهات نظر مختلفة تتجادل حولها الشخصيات الأخرى بأسلوب سردي، بإدخال الراوي كشخصية مستقلة تنوب عن الشخصيات وعن الجمهور، فتلخص له الأحداث أو تصف الشخصيات بأبعادها الداخلية والخارجية، كما توضح العلاقات والاختلافات بينها، كما للراوي القدرة على تخطي الحدود الزمانية والمكانية. فالسرد إذن، أسلوب حواري يدخل في تنظيم المسرحية الملحمية كوسيلة تعبيرية، بتعرضه لمواضيع تاريخية لصفته الوصفية الاخبارية وتقديم الماضي وإحيائه، كما يسمح بتقديم أحداث يستحيل عرضها أو تمثيلها.

ويعتبر الوصف من أهم مميزات الحوار في المسرح الملحمي، وهو - حسب جيرار جينيت- "كل حكي يتضمن سواء بطريقة متداخلة أو بنسب شديدة التغيير أصنافا من التشخيص لأعمال أو أحداث

لكون ما يوصف بالتحديد سردا Narration هذا من جهة، ويتضمن من جهة أخرى تشخيصا لأشياء أو أشخاص وهو ما ندعوه في يومنا هذا وصفا Description"[144]، إذ نستشف من مقولة جينيت أنه خصص الأحداث للسرد، أما الوصف جعله يختص بالأشخاص والأشياء، لأن الوصف هو عبارة عن مستوى من مستويات التعبير، ويؤدي وظيفة هامة ضمن جماليات الخطاب وأسلوبية اللغة، لأنه يعكس الصورة الخارجية لحال من الأحوال أو تمثيله للصفات المحسوسة، للحيز والأشياء من موجودات ومكونات تنتقل من خلال الكلمات إلى ذهن القارئ ليتصورها[145]، فنجد أن الوصف عامل فعال يستعين به السارد لخلق جو وصورة معينة في ذهن المتلقي تجذبه إلى المتابعة.

وللوصف وظيفتان؛ "الأولى جمالية تقوم بعمل تزييني وهو يشكل استراحة في وسط الأحداث السردية غير مرتبط بالحكي، والثانية توضيحية تفسيرية؛ أي أن تكون للوصف وظيفة رمزية دالة على معنى معين في الحكي"[146]، مما يضفي على النص السردي خصوصية تزيد من جماليته.

هذه المرجعيات وغيرها تبرز بشكل كبير في الخطاب المسرحي السردي*، إذ فيه تتعدد مراكز الإرسال وتتعمق بنية الحوارية حينما ينتقل من "الفضاء النصي" إلى"الفضاء العرضي" حيث يكتسب علامات مشهدية (بصرية، سمعية، حركية)، إذ يجد المتلقي نفسه في لحظة من لحظات العرض مستقبلا لعدد من المعلومات يتلقاها من مصادر مختلفة من السرد الواصف للديكور أو من الموسيقى أو الإضاءة...الخ.

ومما لا شك فيه، أن الممثل في الأداء المسرحي يبث رسالة خاصة إلى الملتقى عبر شفرة بواسطة قناة الصوت وفنون الإلقاء، وإن انعدمت فيه القصدية فإننا نفهم أشياء كثيرة من خلال ما يقوله دون أن يصرح بأنه قصدها، وبتعدد السرود تتعدد المشاعر مولدة أنماطا عديدة من العلامات الحركية*، لذا فالسرد

المسرحي خطاب ذو بنية حوارية تقوم على تعدد صوتي ودلالي وتحمل آثار خطابات عديدة سابقة عليها أو متزامنة معها أو متوالدة منها.

في هذا السياق كله ينطبق على المسرحية الممثلة، أما غير الممثلة (المقروءة) فوضعها يتغير عن سابقتها، ذلك أن المرسل هو مؤلف المسرحية، والمتلقي هو القارئ العادي، والوضع هو اللغة التي كتبت بها المسرحية بعيدة عن سياق مادي وعلى القارئ أن يمد بينه وبين المؤلف جسرا كي يستوعب المضمون وهذا في سياق تصويري للظروف التي تجري فيها المسرحية أو التي أحاطت بكتابتها.

تتجلى خصوصية السرد كأسلوب يدخل ضمن الحوار في المسرح كون الموضوع قابلا لأن يترجم إلى شيء بصري على الخشبة[147]، باعتراف توفيق الحكيم بصعوبة تمثيل مسرحيات مثل "أهل الكهف" و"شهرزاد"، لأن الفكر هنا هو الفكر المجازي أو الأسطوري بأشخاصه المعنوية التي لا تلمس ولا تصادف في الحياة الواقعية[148].

ظهر السارد Le narrateur على الخصوص في المسرح الملحمي في بعض الأشكال المسرحية، بعدما كان مقصيا في المسرح الدرامي، ذلك أن الكاتب المسرحي لا يتكلم باسمه الخاص، إضافة إلى بعض الأشكال الشعبية الإفريقية والشرقية التي استعملته وسيطا بين الجمهور والشخصيات.

والسارد شخصية تعمل على إخبار الجمهور بسرد وشرح الأحداث بصفة مباشرة، ويتولى قص الحكاية ويعمل على شد انتباه المستمعين وإحلال الفرجة، كما يفسر إحساس الشخصية وما يمكن أن تقوله، وما لم تستطع التعبير عنه وذلك في الإبداعات الجماعية والأعمال المسرحية العربية* المنطلقة من الروايات[149].

بما أن المونودراما شكل من أشكال السرد، فإنها تلجأ إلى المونولوج الداخلي في حوار منفرد يوجز حالة النفس وما تحويه من أفكار وآراء أو تعليقات، أو كأن يتوجه إلى شخص موجود في المسرح أو وهمي؛ وهذا ما يسمى بـ: كسر الجدار الرابع*. كما أن بعض الأشكال الحديثة تتبنى الشكل القديم للسارد، إذ يمر من الحكاية إلى محاكاة الفعل والحوار، إما أن يتكفل بحكاية الأحداث بنفسه، وإما يقدم الفعل والحوار ويؤديها مع الشركاء وباقي الممثلين الآخرين وهذا ما يسمى محاكاة مضادة للمحاكاة[150].

وهناك وسائل يلجأ إليها السارد مثل غناء الأشعار، والحكي وتقليد الكائنات الحية بشرية كانت أو حيوانية، كما يمثل شخصيات نموذجية، مستعملا الإيقاع وأدوات الموسيقى مثل الرباب والناي، وأحيانا الإكسسوارات والماكياج والرقص، وغيرها، ويدل استعمال هذه التقنيات من قبل السارد على أنه ينضوي ضمن مجال "فن الممثل"ويتم ذلك لغرض فني[151].

- **وظائف الحوار في المسرح الملحمي:**

النقل على لسان شخص آخر: هو أسلوب ملحمي متبع من أجل إدخال السرد كأسلوب لابد منه لتحقيق فكرة المؤلف في التغريب، أي أن تدخل شخصية في حوار مع نظريتها وتقطع كلامها بحوار آخر قاله شخص ثالث، إما للتفسير أو وصف الحالة المعنوية أو المادية لشخصية أخرى ولحدث قد سبق وله دور في حدث لاحق.

التنقل في الزمن الماضي: وهنا يدخل الجانب التاريخي للأحداث، ولا بد للأسلوب السردي أن يكون الحل، فمن غير الممكن أن نجسد مثلا حدثا لا يخدم الفكرة الرئيسية أو الموضوع، لذا فالمؤلف يتقيد بالوقت والأحداث، وللسرد دور كبير في إسقاط حادثة تاريخية وصفية قد تكون تبريرا أو تفسيرا، وهذا

دور ايجابي للسرد في اختزال الزمن، وإعطاء فكرة للمشاهد أن ما يدور فوق الخشبة ما وإلا تمثيل لكسر الإيهام لديه وتغريبه عن العرض.

التعليقات والملاحظات: للسرد دور فعال في مثل هذه الحالات، إذ نجد في المسرحية الملحمية دور الراوي السارد للأحداث يعلق عليها، ويقدم ملاحظات جديرة بالاهتمام لدى المشاهد، كما يترك لديه انطباعا وفكرة عما ستؤول عليه المسرحية في نهايتها[152].

الهوامش والإحالات:

1- ينظر، عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ط1، 1987، ص09.

2- ينظر، محمد نصار وقاسم كوفحي، تذوق الفنون الدرامية، ط2، عالم الكتب الحديث للنشر التوزيع، الأردن، 2000، ص253.

3- محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، القاهرة، 1994، ص09.

4- ينظر، أحمد إبراهيم، الدراما و الفرجة المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، 2006، ص18.

5- ينظر، حسين رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 1972، ص27.

6- م ن، ص27 .

7- ينظر حسين رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، م س، ص28.

8- ينظر، مارتن إسلن، تشريح الدراما، تر: أسامة منزلجي، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 1987، الأردن، ص09.

9 - ينظر، محمد نصار، قاسم كوفحي، تذوق الفنون الدرامية، م س، ص7.

10- حسين رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، م س، ص 28.

11- م ن، ص 29/28.

12 أحمد إبراهيم، الدراما و الفرجة المسرحية، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2006، ص45.

13 إبراهيم حمادة، اللغة الدرامية (العناصر غير المنطوقة والعناصر المنطوقة)، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005، ص187.

14- ينظر، مارتن إسلن، تشريح الدراما، تر: أسامة منزلجي، م س، ص10.

15- ينظر، فؤاد دوارة، الأصول الفكرية لمسرح توفيق الحكيم، مجلة القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع 75، سبتمبر 1978، ص5. نقلا عن، إميمون بن براهيم، المرجعية الاجتماعية لمسرح توفيق الحكيم، أطروحة دكتوراه، إشراف: أحمد مسعود، جامعة وهران، 2011، ص156.

* تتركب كلمة التراجيديا، Tragàdia من لفظتين Tragos، بمعنى جدي أو ماعز، ومن Oidé بمعنى نشيد أو أغنية. ،أنظر أرسطو، فن الشعر، تر إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو مصرية، 1983، ص60.

16- أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية،1983، ص11.

17- محمد نصار وقاسم كوفحي، تذوق الفنون الدرامية، م س، ص16. نقلا عن ،إبراهيم سكر، الدراما الإغريقية، د ط، المؤسسة العامة للنشر، 1958 ، ص11.

* التطهير: من أعقد المصطلحات الأرسطية التي دار حولها جدل طويل، ويحدث التطهير من خلال عاطفة الشفقة والخوف من منطلق أنهما وسيلتان لتطهير الروح من الطمع والشهوة، لأن المأساة هدفها التعليم، شريطة أن تتوفر على الإقناع والمنطقية، والملهاة تدعو إلى الطريق القويم من خلال عرض درامي مصحوب بالضحك والدعابات الساخرة وبهذا يحدث التطهير بالخوف والشفقة في التراجيديا، وبالوقوف على أخطاءنا في الكوميديا.

18- ينظر، أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، م س، ص ص101-102.

19- حسين رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، م س، ص36.

20- ينظر إريك بينتلي، الحياة في الدراما، تر جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 3، 1982، ص 13.

* المحاكاة: ميمسيس mimrisis مصطلح نقدي، استعمله أفلاطون قبل أرسطو، وكان معروفا وقت ذاك للتفريق بين الفنون الجميلة والفنون التطبيقية، والمصطلح في دلالته القديمة يتضمن معنى العرض أو إعادة العرض، أو الخلق من جديد، وهي تقليد مبدع يضيف إليه الفنان لمسات جديدة تجعله -أحيانا- يسمو على الأصل المحاكى، ولذلك فهي ليست نقلا حرفيا ولا تصويرا فوتوغرافيا لما هو كائن، بل لما ينبغي له أن يكون. كما أن هناك مدلول آخر للمحاكاة، وقد جاء في الكلمة الإغريقية (mimmesis) والتي تعني مجرد نسخ بسيط، وذلك لرغبة الإنسان في الحياة مرتين، لذلك كان الفن وكانت المحاكاة الآنية لأنها مغروسة في الإنسان منذ طفولته، وأحد ما يفرقه عن الحيوانات الأخرى، لأنه أشدها محاكاة فنحن حين نتأمل الأشياء نسر حين نعيد تقليدها بأمانة وابتكار.

21- ينظر، أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، م س، ص95. نقلا عن سوالمي الحبيب، التجربة المسرحية في الجزائر بين الهواية والاحتراف، رسالة دكتوراه، إشراف، د. إبيمون بن براهيم، جامعة وهران1، 2017، ص13.

22- محمد نصار وقاسم كوفحي، تذوق الفنون الدرامية، م س، ص16.

23- ينظر، أحمد إبراهيم، الدراما والفرجة المسرحية، م س، ص46 .

* الكوميديا: كلمة Komoidia تتركب من Komos بمعنى الحفل والصخب، ومن Olieden بمعنى يغني أو ينشد.

24- أرسطو: فن الشعر، م س، ص170.

25- أرسطو، فن الشعر، م ن، ص، 88.

26- محمد حمدي إبراهيم، دراسة في نظرية الدراما الإغريقية، دار الثقافة والطباعة والنشر، القاهرة، 1977، ص 29.

27- ينظر فؤاد الصالحي، علم المسرحية وفن كتابتها، دار الكندي، ط1، 2001، ص 141.

28- ينظر، فرحان بلبل، النص المسرحي - الكلمة والفعل- من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق – 2003، ص10.

* أمثال لايوس إيجري، شكري عياد وإبراهيم حمادة.

29- ينظر، لايوس إيجري، فن كتابة المسرحية، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ص43.

30- م ن، ص 45.

31- ينظر، م ن، ص54.

32- أرسطو، فن الشعر، تر: شكري عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1976، ص49.

33- ينظر، فؤاد الصالحي، علم المسرحية وفن كتابتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2001، ص78.

34- ينظر، لايوس إيجري، فن كتابة المسرحية، م س، ص58.

35- إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة، 1977، ص121.

36- أرسطو، فن الشعر، تر: شكري عياد، م س، ص54.

37- ينظر لايوس إيجري، فن كتابة المسرحية، م س، ص45.

38- ينظر لايوس إيجري، فن كتابة المسرحية م س ، 47/46.

39- أرسطو فن الشعر تر: شكري عياد، م س، ص49.

40- لايوس إيجري، فن كتابة المسرحية، م س، ص 54.

41- روجرم بسفليد، فن الكاتب المسرحي، تر: دريني خشبة، مكتبة النهضة، مصر، 1964، ص83.

42- لايوس إيجري، فن كتابة المسرحية، م س، ص 58.

43- ينظر، محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، م س، ص 39.

44- محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، م س، ص32.

45- ينظر أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، م س، 102

46- أرسطو، فن الشعر، تر: شكري عياد، م س،ص 49.

47- ينظر، ستيوارت كريفش، صناعة المسرحية، تر: عبد الله معتصم الدباغ، دار المأمون، بغداد-1986، ص89.

48- م ن، ص91.

49- ينظر شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، م س، ص18.

50- ينظر، ستيوارت كريفش، صناعة المسرحية، م س، ص89.

51- إريك بينتلي، الحياة في الدراما، م س، ص114.

52- أرسطو فن الشعر، تر إبراهيم حمادة، م س، ص72.

53- عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية، م س، ص43.

54- أحمد صقر، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، م س، ص105.

55- ستيوارت كريفش، ستيوارت كريفش، صناعة المسرحية، م س، ص 29.

56-ينظر، ستيوارت كريفش، ستيوارت كريفش، صناعة المسرحية، م س، ص29.

57- ينظر، عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية،م س،ص44.

58- ينظر، فرحان بلبل، النص المسرحي، الكلمة و الفعل، م س، ص40.

59- ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، م س،. ص238.

60- أرسطو، فن الشعر، تر: شكري عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967، ص 58.

* أمثال شكري عبد الوهاب، ماري إلياس، حنان قصاب، إبراهيم حمادة....

61- ينظر، شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، م س، ص 20.

62- بوشيبة عبد القادر، مسرح علولة مصادرة وجمالياته، م س، ص329.

63- ينظر، شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، م س، ص 21.

64- ينظر، م ن، ص20.

65- م ن، ص20.

66 - ينظر، ستيوارت كريفش، صناعة المسرحية، م ن، ص17.

67- ينظر أرسطو، فن الشعر، تر إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو مصرية، 1983، ص100.

68- أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، م س، ص 21.

69- ستيوارت كريفش، صناعة المسرحية م س، ص17.

70- أنيكست، تاريخ دراسة الدراما، ترجمة ضيف الله مراد، منشورات وزارة الثقافة المعهد العالي للفنون دمشق، 2000، ص252.

71- ينظر عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحي، دار النهضة العربية بيروت، 1978، ص 26.

72- أرسطو فن الشعر، تر إبراهيم حمادة، م س، ص95.

73- ينظر م ن، ص101.

74- ينظر أرسطو فن الشعر، ترجمة شكري عياد، م س، ص 70.

* الانقلاب: هو التغير المفاجئ الذي يطرأ على حال البطل فيحوله من السعادة إلى الشقاء، ودائما ما يأتي بعد التعرف أو الاكتشاف، فالتحول هو التغيير الجذري في مجرى الأحداث، وانقلاب الفعل إلى النقيض دون أن يكون ذلك متوقعا، وكمثال على ذلك مسرحية أوديب، فالتحول عند أوديب كان مع مجيء الرسول وهو متيقن أن ما سيقوله سيجعل أوديب سعيدا، وينفي شكه بأنه تزوج أمه، ولكن ما قاله الرسول أظهر حقيقة مخالفة لذلك تماما، أحدث أثرا عكسيا على مجرى الأحداث،راجع فن الشعر لأرسطو،ص70 وما بعدها،وكذلك شكري عبد الوهاب النص المسرحي،ص57.

** التعرف: وهو الإدراك والتمييز، أو محاولة معرفة المستور، وبذلك يتحول حال البطل من الجهل بما كان خافيا إلى العلم بع، وله عدة طرق، كأن تكتشف الزوجة مثلا خيانة زوجها عن طريق إحدى الدلائل كأحمر الشفاه في قميص الزوج مثلا وغيرها.

*** تعتبر السببية من المبادئ الأساسية في عملية البناء الدرامي، والتي لا يجوز أن تكون محض تسلسل أو مقاطع غير متصلة ببعضها، إذ لا نعبر: مات الملك ثم ماتت الملكة، بل مات الملك ثم ماتت الملكة حزنا، أي أن الفعل يحتوي في ثناياه السبب والعلة والترتيب، فتتابع الأحداث لا يحتوي في حد ذاته أي شكل من أشكال التعقيد أو حل للصراع، ولكن وصف الأسباب وتصوير آثارها، كما أن ترابط المشاهد ببعضها لا يجعل من الفعل والشخصية مختلفين، وهو ما يجعل الفعل يُدفع بتيار قوي نحو النهاية.

* الذروة: هي النقطة التي يرتفع فيها الفعل إلى أعلى درجة تصاعده، وعندها تكون الحادثة أكثر أهمية وإثارة للتشويق.

75- ستيوارت كريفش، صناعة المسرحية م س، ص 29.

** أمثال أرسطو طاليس، إريك بينتلي، شكري عبد الوهاب، علي أحمد باكثير، ماري إلياس، حنان قصاب وغيرهم.

76- أرسطو، فن الشعر، ترجمة شكري عياد، م س، ص 50.

77- إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، دار المعارف، 1985، ص88.

78- عادل النادي، مدخل إلي فن كتابة الدراما، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص42-43.

79- أرسطو: فن الشعر، تر إبراهيم حمادة، م س، ص101.

80- ينظر، نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، 1996، ص222 – 225.

81- إريك بينتلي، الحياة في الدراما، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المكتبة العصرية، بيروت، 1968، ص 65.

82- ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، ص219.

83- ينظر علي أحمد باكثير، في المسرحية من خلال تجاربي ، مكتبة مصر، ص 75.

84- فردب ميلت /جرالداديس بنتلي، فن المسرحية، م س، ص 442.

85- إريك بينتلي، الحياة في الدراما، ترجمة جبرا إبراهيم حسن، المكتبة العصرية بيروت 1968 ص 65.

86- م ن، ص 50.

87- ينظر شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، م س، ص 66.

88- Anne Ubersfeld, lire le théâtre, Edition sociales, paris, 1982, p133.

89- ينظر، بوشيبة عبد القادر، مسرح علولة مصادره وجمالياته، م س، ص294.

90- د. ماري إلياس- د. حنان قصاب، المعجم المسرحي، م س، 175-176.

91- ستيوارت كريفش، صناعة المسرحية م س، ص 133.

92- ينظر، علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر للطباعة والنشر، ط2، 1985، ص74.

93- voir Jakobson. Linguistique et poïétique ; esse de linguistique général, paris minuit 1963, p 239.

94- ينظر، شنيق مجلي، مشكلة الحوار المسرحي، مجلة المسرح، ع 5، القاهرة، مارس 1964، ص 48. وينظر، أطروحة دكتوراه، إشراف ، محمد بشير بويجرة، جامعة وهران، 2011، ص258.

95- ينظر، نقاش غالم، مسرح الطفل في الجزائر- دراسة في الأشكال والمضامين، م س، ص259

96- روجريم بيسفيلد الابن، الكاتب المسرحي في الإذاعة والتلفزيون والسينما، تر/ ديني خشبة، مكتبة مصر، القاهرة، د ت، ص 226.

97- ينظر، إلين أستون، جورج ساقونا، المسرح والعلامات، ترجمة سباعي السيد، القاهرة، أكاديمية الفنون، 1996، ص 80.

98- ينظر، ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، م س، ص176.

99- علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر- الإسكندرية، ص76.

100- ينظر، فرحان بلبل، النص المسرحي، الكلمة والفعل، م س، ص57.

101- ينظر، فرحان بلبل، م ن، ص58.

102- مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1974، ص 85.

103- فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل، م س، ص60-61.

104- ينظر، م ن، ص61.

105- ينظر، فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل، م س، ص65-66.

[106]- أرسطو: فن الشعر، تر إبراهيم حمادة، م س، ص54.

[107]- عادل النادي، مرجع سابق، ص56 .

[108]- إبراهيم حمادة، مرجع سابق، ص93.

[109]- ينظر عادل النادي، مرجع سابق، ص56-58.

[110]- المرجع السابق، ص81.

[111]- المرجع السابق، ص99.

[112]- المرجع السابق، ص59.

[113]- ينظر ابراهيم حمادة، طبيعة الدراما، القاهرة، سلسلة كتابك رقم 26، دار المعارف، 1978، ص20-22.

[114] - إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مرجع سابق، ص46.

[115]- إبراهيم حمادة، طبيعة الدراما، مرجع سابق، ص21-22.

[116]- إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مرجع سابق، ص99.

[117]- المرجع السابق، ص101.

118- ينظر، م ن، ص69.

119- ينظر، مناد الطيب، أثر المسرح البريختي على أعمال ولد عبد الرحمن كاكي المسرحية، رسالة ماجستير، إشراف، د. أمين الزاوي، جامعة وهران، 1995/ 1996، ص 09.

* مايرخولد: مخرج مسرحي روسي، كان له منهج إخراجي يعتمد على البيوميكانيكا.

120- مناد الطيب، أثر المسرح البريختي على أعمال ولد عبد الرحمن كاكي المسرحية، م س، ص 11.

121- ينظر عدنان رشيد، مسرح بريخت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د ط، د ت، ص 63.

122- د. رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، م س، ص 148.

123- ينظر، فرقاني جازية، تجليات التغريب في المسرح العربي، م س، ص77.

124- إريك بينتلي، المسرح الحديث، ترجمة محمد رفعت عزيز، م س، ص 370.

125- ينظر، فرقاني جازية، تجليات التغريب في المسرح العربي، م س، ص25.

126- ينظر، خالد أمين، ما بعد بريشت، تر: عبد المنعم الشنتوف، منشورات المركز الدولي لمنشورات الفرجة، ط2، المغرب، 2008، ص42.

127- ينظر، فرقاني جازية، تجليات التغريب في المسرح العربي، م س، ص63.

128- ينظر، ماري إلياس- حنان قصاب، المعجم المسرحي، م س، ص174.

129- ينظر، فرقاني جازية، تجليات التغريب في المسرح العربي، م س، ص63.

130- ينظر، م ن، ص134.

131- جيرار جينيت، السرد والوصف، تر: محمد يونس، مجلة الثقافة الأجنبية، ع2، العراق، 1992، ص54. نقلا عن، م س، ص134

132- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، م س، ص 43.

133- ينظر، ج.ل. ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، تر: محمد جمول، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 1995، ص575.

134- ينظر، فرقاني جازية، تجليات التغريب في المسرح العربي، م س، ص113.

135- ج.ل. ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، م س، ص578.

136- ينظر، ج.ل. ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، م س، ص590.

137- ينظر، رأس الماء عيسى، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري، إشراف مسعود أحمد، كلية الآداب واللغات والفنون، وهران 2008 ، جامعة وهران، ص212.

138- ينظر، فرقاني جازية، تجليات التغريب في المسرح العربي، م س، ص65.

139- رونالد جراي، بريخت، تر: نسيم مجلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972، ص85. ينظر، فرقاني جازية، تجليات التغريب في المسرح العربي، م س،ص46.

140- ينظر، ماري إلياس-حنان قصاب، المعجم المسرحي، م س، ص ص116-456

141- حمادة إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية المسرحية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة، القاهرة،1963، ص137 .

142- حسن علي المخلف، توظيف التراث في المسرح، دراسة تطبيقية في مسرح سعد الله ونوس مكتبة الأسد، ط1، 2000، ص68.

143- عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1998، ص135.

144- حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، م س، ص 78.

145- ينظر، أحمد طالب، جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائرية، دار الغرب للنشر والتوزيع، د ط، د ت، ص 28.

146- ينظر، حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، م س، ص 79.

* الخطاب المسرحي السردي جنس تعبيري يتصف بالطابع الجدلي المفتوح، والحوارية القائمة على مكونات نصية، تشكل مجتمعة نسيجا فنيا متكاملا لا يقبل التجزئة. فهي وحدات سيميائية ترتبط فيما بينها بعلاقات داخلية على مستوى صوغها التخلي وامتدادها الدلالي، فالنص كما أسلفنا تتخلله شخصيات متباينة الوعي، تشكل متطورات مستقلة وأصوات خالصة (غيرية) لها منطقها الداخلي، ويفضي هذا التباين أو التعدد الصوت إلى تجابه حواري وتنافر اجتماعي واشتباك ثقافي معرفي.

* العلامات الحركية هي ما يصدر عن الممثل كالخطو، الجلوس، القفز، أشكال الشغل المختلفة لتوضيح المكان أو الكشف عن الأفكار والمواقف.

147- Voir, Anne Ubersfeld, Lire Le théâtre, Ed, Sociales,1982, p81.

148- ينظر، توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، دار الكتاب اللبناني، ط1، 1978، ص12.

* من أهم الأعمال المسرحية العربية التي احتفت بالسارد ووجد فيها؛ مسرحية " مغامرات رأس المملوك جابر" لسعد الله ونوس. "القرى تصعد للقمر" لفرحان بلبل، ومسرحية الطيب الصديقي "ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب" وغيرها.

149- ينظر، أحمد بلخيري، معجم المصطلحات المسرحية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006، ص98-99.

* الجدار الرابع : جدار وهمي يفصل الممثل عن المخرج، ويكسر من قبل الممثل بدخوله في حديث مباشر مع شخصية من الجمهور قد تكون وهمية، قصد التغريب حتى لا تتم عملية الاندماج التي تكون نتيجة الانفعالات ومنه فإن بريخت يدعو إلى الاندماج المنفصل لا إلى الاندماج المتصل.

150 -Voir, Anne Ubersfeld, L'école du Spectateur, Editions Sociales, Paris 1981, p 188.

151- Voir, Youçef Rachid Haddad, L'art du conteur, L'art de l'acteur, Louvain Neuf, 1982.p 19 نقلا عن
.ص7، م س، خصوصية ووظيفة السرد في المسرح، مصطفى الزقاي جميلة

152- برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، م س، ص133. ينظر، فرقاني جازية، تجليات التغريب في المسرح العربي، م س، ص110.