

محاضرات التأليف الدرامي سنة 3 دراسات مسرحية د. صالح بوشعور

المحاضرة 01: مدخل إلى الدراما

تمهيد:

يتكون النص المسرحي من مجموعة من العناصر التي تتضافر معاً منتجة النص المسرحي إذ أن كل عنصر من تلك العناصر يساهم بقدر معين في تشكيل النص المسرحي، وعند التعرض إلى النص المسرحي بالدراسة لا يمكن الاعتماد على عنصر من تلك العناصر دون الآخر ولكن ما نقوم به من تقسيم النص المسرحي إلى عناصر بهدف تسهيل عملية دراسة مكونات النص المسرحي ولكن عند التعامل معه لابد أن يُنظر له كعمل فني متكامل.

وقبل أن نبدأ حديثنا عن النص المسرحي وعناصره علينا أولاً أن نتعرض إلى التأليف المسرحي وأهمية دوره في إنتاج العمل المسرحي المتكامل ومنه نتعرف على المؤلف المسرحي وسماته ثم نصل بعد ذلك إلى العناصر التي يعتمد عليها النص المسرحي في تكوينه.

مفهوم الدراما وتطورها:

كان اتّصالنا بأهمّ التيّارات العالمية في مجال الأدب الدرامي من أهمّ العوامل التي أثّرت في نظيره لدينا، وأخصبته شكلاً ومضموناً.

وقبل الإشارة إلى أهمّ هذه التيّارات يحسن أن نعرض لما أثّرت حول كلمة درامي Dramatic من نقاش لترشيد استخدامها في مجال الدّراسات التي تقوم حول الأدب الدرامي، فهي قد تُستخدم لوصف رؤوس موضوعات الصحف التي تتطلّب الكلمة المثيرة ذات النغمة العالية، كما قد يستعان بها في وصف بعض الألعاب الرياضيّة عندما تتضمّن أحداثاً مثيرة جدّاً، كإصابات الأهداف والضربات واللكمات القاضية، بل إنّ عالم نفس

الأطفال قد يتحدّث أيضاً عن اللّعب (الدرامي)، ولكن هذا لا يدخل بالكلمة في مجالها الاصطلاحي، لأنّ للدراما أشكالها وقواعدها وشخصياتها التي تفصلها عن الألعاب الرياضية، وتقارير الصحف، بالرّغم من احتمال حسن استخدامها لأية حادثة كما وُصفت تماماً، فليست الدراما ببساطة شريحة من الحياة، هذا كما ينبّهنا "إريك بنتلي" إلى المادّة الخام في الموضوع، ففي خلق أيّة مسرحيّة نجد مادّتها تُعدّل وتُشكّل لتعطي ديلوجاً أو وضعاً معيّناً، وتجسّم بواسطة الهدف الواعي للمبدع أو كاتب المسرحية، إذ يستخدم وسائل التشكيل والتحوير التقليدية المحترمة للصيغة التاريخية لبناء المسرحية المسلّم بها منذ "أرسطو" إلى ما بعد ذلك، أو يبتكر أشكالاً جديدة غير مألوفة ومعارضة تمدّ الفنّ إلى أفق جديدة، إنّ الدرامي يصبح درامياً عندما تُعاد صياغته بواسطة الفنّان، هكذا تصبح الشريحة الحيّاتيّة فناً، وحينئذ يمكن أن نطلق عليها كلمة الدراما.

ويشير هذا التصريح إلى نزول المسرحية من ارتباطها بالآلهة وأنصافهم، والتصاقها بالحياة وتجذّدها، كما يكشف عن تطوّر عامّ في مفهوم المسرحية على نحو ما استقرّت عليه في الآداب الأجنبيّة حديثاً وكما تأثّر به هذا الفنّ لدينا، ذلك أنّ المأساة حين بلغت ذروتها آذن كمالها بالنزول تمهيداً لنشأة جنس أكمل منها على أنقاضها ككلّ الأجناس الأدبيّة، بل إنّ "ألارديس نيكول" يذهب لأبعد من ذلك عندما يرى في الدراما الحديثة نمطاً رئيسياً من أنماط التعبير المسرحي، فيبين أنّها خير الصور الأنموذجيّة للمسرح الحديث... وأنسب الصور المسرحية للتعبير عن مثل الجيل الحديث.

على أنّ هذا التطوّر لم يحطّم الصيغة المسرحية الأرسطية تماماً، بل على العكس ربّما يبدو أحياناً أنّ الصيغة المسرحية أمر لا فكاك منه، وإنّما يتمّ التطوير والتعديل في داخل هذا الإطار على اختلاف في درجة هذا التطوّر وذلك التعديل، إلى أن ظهر اتّجاه "تشيكوف ثمّ المسرح الملحمي ثمّ مسرح العبث فابتعدت الدراما الحديثة عن الصيغة الأرسطية.

المحاضرة 2: التأليف المسرحي وسمات المؤلف المسرحي

"عند النظر إلى التأليف المسرحي كعنصر من عناصر العرض المسرحي نجد أن ذلك العنصر في حقيقة الأمر مركب إذ يتكون من عناصر أخرى تلك العناصر تتراكب مع بعضها من أجل إنتاج عنصر التأليف المسرحي المتمثل في إنتاج النص المسرحي وخروجه إلى حيز الوجود. كما أن ذلك العنصر يتصل في بادئ الأمر بكاتبه الذي يجب أن يكون له صفات خاصة حتى يطلق عليه مؤلف مسرحي وليس مؤلف في المطلق. فعند الحديث عن المؤلف المسرحي ودوره في صياغة العملية الفنية المتمثلة في العرض المسرحي نجد أنه لا بد أن يتوافر فيه مجموعة من السمات حتى يكون لديه القدرة على كتابة نص مسرحي إذ أنه في البداية لا بد وأن يكون ملم بحرفيات الكتابة المسرحية وإلى جانب ذلك قدرته على التعبير عن المضمون الذي يريد توصيله من خلال نصه المسرحي كما أنه لا بد أن يوازن بين الشكل والمضمون للنص دون أن يطغى أحدهما على الآخر لكي يخرجنا في كل متناغم.

ولكي يتمكن المؤلف المسرحي من أدواته عليه قراءة واستيعاب أكبر قدر ممكن من النصوص السابقة على مر العصور بل وأن يعيش العديد من التجارب المسرحية حتى يتشبع بحياة المسرح وروحه وهذا يؤدي إلى إثقال خبراته الفنية وتكوين شخصيته التي لا بد وأن يثقلها بالدراسات الأكاديمية في مجال المسرح إلى جانب الموهبة الموجودة لديه وبهذا يكون قادراً على التعبير عن أفكاره بشكل مكتوب يتوافر فيه شروط النص المسرحي الجيد.

ومن خلال اكتسابه الخبرات السابقة ستؤدي إلى اتساع مداركه وظهور العديد من الأفكار التي يحاول التعبير عنها وبهذا يستطيع التعبير عن رؤيته للقضية التي يتناولها سواء سياسية أو اقتصادية أو فكرية أو اجتماعية أو إنسانية من خلال توظيفه لعناصر العمل الفني التي تحدد غاية العمل المسرحي وإلى جانب ذلك عليه أن يكون قادراً على تحديد نوعية التأثير المراد بثه في الجمهور فالنص المسرحي عادة ما يكون اللبنة الأولى أو المؤشر الأولى الذي

يحدد نوعية العرض المسرحى وشكله الذى سيتابعه الجمهور المستهدف من عمله لكى يستطيع تحقيق الهدف المرجو من العرض المسرحى .

والوصول إلى الهدف يكون له وسائل مختلفة لبلوغه بالشكل النهائى للعرض ، لكن يظل الهدف ثابت لا يتغير والذى يجب أن يكون المؤلف على درجة كاملة من الوعى به . وتنبع أهمية عنصر التأليف المسرحى من خلال أنه لا يمكن أن تبدأ عناصر العرض المسرحى عملها قبل عنصر التأليف فالانتهاء من كتابة النص بمثابة إشارة البدء لعناصر العرض الأخرى من إخراج وتمثيل وديكور وإضاءة .. وغيرها من العناصر التى تُبنى على ما يوجد فى النص المسرحى من معانى وأهداف مراد تحقيقها .

لذا فعنصر التأليف المسرحى هو أكثر العناصر استقراراً وثباتاً ذلك لأن أساليب الإخراج والتمثيل والتصميم تختلف باختلاف العصور والبلاد بل وتوجهات القائمين عليها . وتتأثر أساليب التأليف المسرحى وأنواعه طبقاً لهدف الكاتب ومفهومه لمضمون ومعالجة مادته . إلى جانب ذلك هناك حتميات درامية لا يمكن تجاهلها فى توصيل الخطاب الذى تحمله المسرحية لكى تثير الإنتباه وتسيطر على مشاعر المشاهد كما تخاطب عقله . وإذا كانت وحدة الهدف مطلوبة فى كل نص مسرحى فإنها ليست الهدف الوحيد لأنها لابد أن تتبلور من خلال الأدوات الفنية والأساليب الدرامية التى بدونها لا يصبح هناك نص مسرحى على الإطلاق .

كما يجب أن يمتلك الكاتب مضمون نصه فالمضمون يتشكل طبقاً لأسلوب معالجته الدرامية إذ يختار نوع المضمون كوميدي أم تراجيدى أم مزج بينهما لأن الحدود بين هذه الأنواع الدرامية ليست فاصلة . كما يجب أن يتسق الشكل مع المضمون فهناك الكاتب الذى يخضع مضمونه الفكرى لحتميات الإتساق الدرامى والشكل الفنى فى حين آخر يلح عليه المضمون إلحاحاً قد يجعل مسرحيته مجرد أداة عابرة لتوصيل مضمونه فالمضمون يتشكل طبقاً للمعالجة الدرامية التى تصهره فى بوتقتها وتقدمه للجمهور فى قالب متماسك جيد كأنه يراه

لأول مرة وبالتالي فليس هناك مضمون أو فكر أو موضوع مطلق أو مجرد أو مستقل بذاته ذلك لأنه يستحيل الفصل بين المضمون الفكرى والشكل الفنى فى العمل المسرحى الناضج، فالتوازن والتفاعل الدرامى بين الفكر والفن ضرورة منطقية وجمالية ملحة .

من أجل تحقيق المؤلف ذلك، عليه أن يكون ذو ثقافة عالية وقدرة على رصد القضايا والمشكلات بل وتحليلها واختيار الزاوية التى يتناولها منها لكى تعبر عن رؤيته للقضية من خلال أعماله الفنية.

للتأليف المسرحى واختيار موضوعاته معايير عامة ثابتة تتصل بتمكن المؤلف من أدوات الحرفة الكتابية وخبراته ودراساته ؛ ولكن هناك معيار متغير قائم على كيفية توظيف الثوابت السابقة فى التعبير عن الفكرة التى يريد إثارتها لأن الفنان لا يوجد فى المطلق ولكن هناك مؤثرات ثقافية وبيئية وأيديولوجية إلى جانب روح العصر الذى يعيش فيه. إذ تؤثر كل تلك العوامل فى كيفية تمثيل عناصر التكثيف والبلورة وتدفق السياق فى عفوية وحيوية تساعد كل القائمين على العرض المسرحى فى الإنطلاق والإبداع بقدر طاقاتهم.

كما أنه هناك فرق بين الحياة الواقعية والأحداث المقدمة على خشبة المسرح فعلى المؤلف أن يعى ذلك الاختلاف ويكون قادر على تناوله من خلال وعيه لنوعية الزمن المسرحى الذى يختلف عن الزمن الواقعى إذ أنه يجب أن يكون مُلم بأبعاد الزمن ومستوياته المسرحية وكذلك قادراً على بلورة وتكثيف أحداثه حتى تأتى مسرحيته بالشحنة الفنية والفكرية المنشودة فى حدود زمن معين لا يقيدوها؛ بل تنطلق فيه بكل أبعادها ودلالاتها إلى عقل المشاهد ووجدانه ولا يتأتى الإحساس بالوحدة العضوية إلا من خلال توليد الأحداث من بعضها البعض والتى يُصبح سلوك الشخصيات فيها منطقياً وحتمياً . كما يُحتم على الكاتب المسرحى أيضاً أن يكون واعياً ومتمكناً من كل الأساليب والحيل الدرامية التى تمنحه القدرة فى السيطرة على

مشاعر المشاهد وأفكاره بقدر الإمكان فلا بد أن يكون قادراً على شحن اللغة المستخدمة بالحيوية وطاقات تعبيرية لا تتأنى لها في الحياة اليومية رغم أنها نفس اللغة " (1).

تأليف المسرحية

كتابة المسرحية عمل فيّ أهمّ مقوماته الموهبة والتثقيف والممارسة، والمسرحية بذلك لا تختلف عن غيرها من الفنون وإن كانت أشمل في تضمّنها لكثير من هذه الفنون، من حيث إنّها توظّف اللغة والتناغم والصورة والحركة... وغير ذلك لإبراز فكرة أو قضية ما بطريقة غير مباشرة، وسوف تكشف هذه الدراسة عن كثير من هذه الجوانب.

الموهبة قد توجد لدى بعض الناس، لكنّها إذا لم يتعهّدها الإنسان بالتهذيب والتثقيف ذبلت واختفت ولا يمكن أن تحقّق ذاتها، ومن أهمّ وسائل التهذيب والتثقيف الاتّصال بالفكر المسرحي ومعرفة أهمّ اتجاهاته وتطوّرها عالمياً وعربياً، ولا يكون ذلك بمعزل عن النصوص الدرامية التي يجب أن يقرأ منها كلّ راغب في الإبداع المسرحي بنهم، فكلّ مسرحية جيّدة يمكن أن تقدّم لبنة في هذه الصنعة، لاسيما إذا وجد من يقدّم هذه المسرحيات بصورة تحليليّة جيّدة تعتمد على النصّ وإبراز مكوّناته وعلاقاته، فتتجلّى كيفيّة بنائه التي يمكن أن تمدّ القارئ بمزيد من التفاصيل، ومزيد من الوسائل الفنيّة التي تعينه على الابتكار في تأليف المسرحيات، وسوف يجد القارئ إن شاء الله تحليلات لكثير من المسرحيات المختلفة الاتجاهات بغية تزويد القارئ بنماذج للأبنية الدرامية المتعدّدة.

هذا برغم أنّ الشّكل الأرسطي شكل عالمي، وهو يعتمد على حدث له بدء ووسط ونهاية، في هذا البدء يعرض الكاتب شخوصه وهو يقدّمها من خلال أفعالها التي تكوّن هذا البدء، وقد يشغل ذلك العرض الفصل الأوّل أو بعضه في المسرحية ذات الفصول الثلاثة،

ومع نموّ الحدث واحتكاك الشخصوس تتعقّد العلاقات التي تربط هذه الشخصوس بعضها ببعض، ومن هنا يتولّد الصراع، بين الإرادات التي تمثّل الخير والشرّ مثلاً. وبيبلغ التعقيد قمتّه في خطّه الصاعد مع وصول الحدث إلى منتصفه مشكّلاً الأزمة أو العقدة، ومن ثمّ تتّجه المسرحية في خطّها الهابط نحو الحلّ.

ويلاحظ أنّ الشكل القديم كان يُلزم الكاتب المسرحي ألاّ يعدّد العقد في مسرحيته وأنّ يتّسم الفعل بالوحدة وألاّ تتجاوز المسرحية في زمنها أربعاً وعشرين ساعة في الواقع، وغالباً ما كانت تقوم على شخصية محوريّة واحدة، والشخصيات الأخرى ثانوية تدعم بحركتها هذه الشخصية المحورية.

كما أنّ منتصف الفعل أو العقدة أو قمة الأزمة لا يعني أنّ يتساوى طول كلّ من الخطّين الصاعد والهابط، برغم أنّ الحدث يمكن أن يتّخذ شكلاً هرميّاً، وإنّما الذي يحدّد ذلك هو طبيعة تركيب الأحداث ومكوّناتها ونموّها لذلك فقد تطول أحد هذين الخطّين أكثر من غيره. والحلّ لابدّ أن يكون منطقيّاً ونتيجة طبيعية لتطوّر الحدث، وبرغم أنّ هناك مسرحيات قد تجعل الشرّ ينتصر، لكنني أتمنّى أن ينتصر الخير باستمرار حتّى لو طال الصراع، لنبعث الأمل في النفوس، ولأنّ الإنسان الذي أراد له خالق الكون سبحانه وتعالى أن يكون خليفة له في الأرض يجب أن ينتصر في النهاية لأنّ الله قد كرّمه.

ومع المتغيّرات الحضاريّة تغيّرت كثير من المفهومات السابقة، فوجدنا كثير من المسرحيات تتعدّد شخوصها بحيث تحتفي المحورية، ويصبح لكلّ شخصية دور هامّ، وتتآزر جميعها على النهوض بفكرة المسرحية، كما تعدّدت العُقد، ومن ثمّ تنتهي المسرحية نهاية مفتوحة ليس فيها حلّ بالمعنى السّابق.

بل لم يعد الفعل برغم وحدته كما كان سابقاً وإنما تعددت مستوياته، أو تعددت القصص المكوّنة له، لكن هذه القصص أو المستويات مرتبطة ارتباطاً وثيقاً، بحيث يدرك القارئ أو المشاهد الرباط الخفي الذي يجمعها ويوحد بينها، من هنا فقد اتّسعت الحبكة البنائية للمسرحية بناءً على ذلك، وهذه القصص أو المستويات للحدث قد تتقاطع أحياناً أو تسير جنباً إلى جنب حسب تشكيل الكاتب لمسرحيته والهدف الذي يبتغيه من وراء ذلك البناء الدرامي.

التعبير وتوظيف التراث

تحاول بعض المسرحيات المزج بين الأصالة والمعاصرة للكشف عن شخصيتنا وتوضيح طابعنا من خلال توظيف (أصل تراثي مسرحي) ومحاولة استثمار الربط بينه وبين تلك الأشكال والقوالب العالمية، وهي بذلك تتفق في الهدف مع غيرها من المسرحيات، كما يمكن أن ترتدّ في النهاية إلى رؤية إنسانية عامّة، وإن اختلفت الوسائل إلى ذلك، ومن أهمّ هذه الوسائل اللغة المستخدمة، حيث يشكّل مثل هذا اللون من المسرحيات مجموعة من السمات الخاصة تميّزه عن المسرحيّة التقليدية، كما تمثّل اتّجهاً يُعنى به كثير من الباحثين والمؤلّفين، ألا وهو البحث في التراث، بهدف استحداث قالب أو شكل مسرحي مستخرج من داخل أرضنا، وباطن تراثنا، يكشف كنهنا المسرحي وطبيعتنا الدرامية.

وبرغم أنّ الأشكال أو القوالب العالمية السائدة محصّلة جهود عديدة متراكمة للبشريّة بصفة عامّة، فإنّ استخدامنا لها فيمن يستخدمها من شعوب الأرض ليس دليلاً على القصور، بل هو في الحقيقة دليل على حيويتنا وعلى وجودنا الحيّ في قطار الحضارة المتحرّكة.

وحبذا لو تواكب الاتجاهان فلا نحرم أدبنا الاتّصال المنتظم من خلال قنوات تربطه بالاتجاهات المتقدّمة في هذا المجال بعد تكييفها وفق ظروفنا، كما نحاول في نفس الوقت الكشف عن أصالتنا لنصل إلى قالب صالح لأن تُصبّ فيه كلّ المسرحيات على اختلاف أنواعها من عالمية ومحليّة، ومن قديمة وعصريّة، ونحن بهذا وذاك إنّما نسهم في تيّار الحضارة الذي لا يكفّ عن الحركة من مكان إلى مكان حيث يرفده تيّار هنا وقناة هناك، وبذلك لا نفقد الأمل في نقطة انطلاق جديدة بدعوى أنّنا لن نستطيع إعادة التاريخ إلى الوراء.

المحاضرة 03: عناصر النص الدرامي

وبعد تلك الإطلالة على أهمية عنصر التأليف المسرحي وسمات مؤلفه التي تؤثر في بناء النص المسرحي نقوم الآن بتناول العناصر التي يتكون منها النص المسرحي. إذ تُقسم عناصر النص المسرحي إلى:

أ- الفكرة الرئيسية (الثيمة).

ب- الشخصية.

ت- الحبكة.

ث- الحوار.

ج- الصراع.

ح- الإيقاع.

أ- الثيمة أو الفكرة الرئيسية :

"من المستحسن تعريب الكلمة الأجنبية والإحتفاظ بكلمة "فكرة" لكلمة Thought
idea كما أن كثيراً من المثقفين في البلدان العربية يتداولون اللفظة علي صورتها
الدخيلة. الثيمة هي " الفكرة الرئيسية التي تتغلغل في هيكل العمل الفني كالدم إنها موضوعه
والثيمة الدرامية هي المفهوم المجرد الذي يحاول المؤلف تجسيده من خلال تمثيله في شخصيات
لها أقوال وأحداث ".(2)

تعني الثيمة هنا الفكرة أو القضية أو المشكلة التي يقوم المؤلف بطرحها من خلال النص
المسرحي الذي يقدمه ويقوم عليها العمل بأكمله فالفكرة هي اللبنة الأولى والأساسية في بناء
أى نص درامى عامة . لذا فاختيار الفكرة من أهم وأول عناصر كتابة النص المسرحى وذلك
لأنه لو لم يكن هناك قضية ما تشغل المؤلف يحاول طرحها من خلال النص المسرحى لما كان
هناك نص مسرحى فالفكرة محور إرتكاز أى نص مسرحى. ولا بد أن تكون تلك الفكرة
واضحة ومحددة الأبعاد لدى المؤلف لكي يستطيع التعبير عنها من خلال الشخصوص المسرحية
التي يُحملها الرسالة التي يود توجيهها إلى الجمهور بشكل غير مباشر من خلال قالب درامى
يعتمد على بناء فنى محدد. وأياً كان نوع الفكرة لابد وأن يكون مؤلف النص مُلم بجميع
جوانبها وأبعادها وتفرعاتها كي يستطيع الجمهور إستيعاب ما يُحمّله المؤلف للنص المسرحى
من خطاب موجه للجمهور يعبر عن رؤيته تجاه الموضوع أو الفكرة المثارة في النص المسرحى.

المحاضرة 04: - الشخصية

أولاً: التعريف اللغوي للشخصية وتاريخ المصطلح:

"إن لفظة (Persona) والتي تعني في ترجمتها اللاتينية القديمة "القناع" والتي اشتقت منها الألفاظ التي تدل علي الشخصية في اللغات الأوروبية كالأسبانية (Personaje)، وفي الفرنسية (Personnalité)، وتعني في الإنجليزية (Personality)، حيث ومنذ استخدامها الأول في المسرح وهي تفتقر إلى المعنى المحدد بين مصطلحات المسرح فهي تعني: الشخصية الدرامية، الممثل، الدور .

واستخدمت هذه اللفظة قديماً بمعنى القناع عند الممثلين اليونانيين والرومان حينما استخدموه في عروضهم المسرحية لتحديد طبيعة الدور الذي يقومون به، كوميدى، تراجيدي، ساتيرى، إضافة إلى المكانة الاجتماعية وبيان حالات الشخصية العاطفية والعقلية المختلفة". (3)

ثانياً: التعريف الاصطلاحي للشخصية:

"يعرف د. إبراهيم حمادة في كتابه معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية الشخصية (dramatis personae /character) بأنها "الواحد من الذين يؤدون الأحداث الدرامية في المسرحية المكتوبة أو على المسرح في صورة ممثلين. وكما قد تكون هناك شخصية معنوية تتحرك مع الأحداث ولا تظهر فوق خشبة التمثيل فقد يكون هناك أيضاً رمز مجسد يلعب دوراً في المسرحية كمنزل أو بستان أو بلدة أو نحو ذلك، فالشخصية إذن هي مصدر الحبكة التي يمكن أن تتطور من خلال الأفعال والأقوال التي تصدرها الشخصية". (4)

نصل مما سبق إلى أن الشخصية (الشخصيات) تُعد بمثابة الوسيط الذى يُحمل بالمضمون الفكرى الذى يعبر عن رؤية المؤلف فى القضية التى يتناولها من خلال النص المسرحى الذى يكتبه، إذ أنه من خلال تصوره ورسمه للشخصيات يقوم بتحميلها بالخطاب العام للنص المسرحى من خلال كيفية طرح شكل الشخصية وطبيعتها ودورها فى شبكة العلاقات بينها وبين الشخصيات الأخرى فى النص ودورها فى تحريك الحدث وتطوره وتبعاً لنوع الشخصية محورية أم ثانوية .. الخ. إذ يعبر المؤلف بشكل غير مباشر عن فكرته وخطابه الذى ينسجه داخل الحدث الدرامى للمسرحية من خلال الحوارات التى تدور بين الشخصيات على خشبة المسرح والمكتوبة على الورق فى النص المسرحى. وهنا نجد أن الشخصية المسرحية يوجد لها العديد من الأنواع.

" ثالثاً: أنواع الشخصيات تبعاً لمجالات تحركها :

- شخصية رئيسية
- شخصية ثانوية
- شخصية نمطية". (5)

رابعاً: أبعاد الشخصية

" تتكون الشخصية الدرامية من ثلاث أبعاد هي:

- 1- بعد فسيولوجي (مادى أو عضوى).
- 2- بعد سوسيولوجي (اجتماعى).
- 3- بعد سيكولوجي (نفسى).

1- البعد الفسيولوجي (المادى أو العضوى)

يتصل بتركيب جسم الشخصية ذكر أو أنثى ، العمر، الطول، لون الجلد والشعر والعينين وما إلى 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 نظرتة للحياة مختلفة تماماً عن نظرة الإنسان السليم البنية وكل عنصر من هذه العناصر يضع فروقاً بين شخصية وأخرى ويحدد ملامح شخصية عن أخرى ويعتبر هذا البعد أوضح الأبعاد الثلاثة في الشخصية لأنه يشكل التكوين الرئيسي لها.

2- البعد السوسولوجي (الاجتماعى)

هو تحديد نوعية التعليم، الديانة، العمل، الطبقة، الجنسية.. الخ. ولابد أن يعتني به المؤلف جيداً حتى يضع يده علي جزء هام من مكونات الشخصية فتحدد 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 وآخر .

3- البعد السيكولوجي (النفسى)

هو ثمرة البعدين السابقين فهو الذي يكون مزاج وميول الشخصية ومركبات النقص فيها ولذلك هو الذي يتمم 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 في العمل الدرامى. كما أن الشخصية المسرحية لابد أن تتغير باستمرار لأنه من المحال أن تظل كما رسمها الكاتب من البداية حتى النهاية. وأى مسرحية جيدة تتطور شخصياتها

تطور دائما واضح (مثل مسرحيات هاملت، بيت الدمية) فكل شخصية يصورها المؤلف لابد أن تشتمل في داخلها على بذور تطوراتها المستقبلية". (6)

"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 ، حيث يري "أرسطو" أن الحبكة والشخصية وجهان لعملة واحدة فلا حبكة بلا شخصية ولا شخصية بلا حبكة. وكذلك يربط "أرسطو" بين اللغة بصفتهما 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: فيقصد 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 حتي 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 التغيرات المفاجئة التي لابد أن تتعرض لها". (7)

المحاضرة 05: الحبكة في النص الدرامي.

تُعد الحبكة "بمثابة الجزء الرئيسي في المسرحية وقد وصفها "أرسطو" بأنها نواة التراجيديا والتي تنتزل منها منزلة الروح". (8)

"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 بجمتمية درامية بحيث تخلق في وجدان المشاهد شعوراً بأن الأحداث تتبع في طبيعتها ما سبقها من أحداث وتؤدي إلى ما يليها من أحداث أيضاً 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" (9)

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 أى 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". (10)

"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 إلى نهايته)

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

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

وتتكون الحبكة من :

1- التقديمية الدرامية

2- نقطة الإنطلاق

3- الحدث الصاعد

4- الاكتشافات

5- التنبؤ

6- التعقيد

7- التشويق

8- الأزمة

9- الذروة

10- الحدث الهابط

11- الحل

المحاضرة 06: أجزاء الحبكة الدرامية.

1- التقديمية 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 المعالج والخلفية الاجتماعية وبعض الإشارات إلى الأحداث السابقة ويجب أن تكون التقديمية جزءاً لا يتجزأ من النص المسرحي ككل". (11).

"2- نقطة الإنطلاق: هي البداية الحقيقية في المسرحية بعد المقدمة الدرامية ويعرفها "أرسطو" بأنها اللحظة التي تفجر فيها القوة المحركة الحدث كي ينطلق ويتصاعد نحو التأزم" (12).

"3- الحدث الصاعد: هو ذلك الجزء من البناء الدرامي الذي يبدأ بعد التقديمية ويحركه العامل المثير إلى أعلي كي يصدمه بقوي التصارع وعادة ما يفضي الحدث إلى ذروة التأزم" (13).

"4- الاكتشافات: هي اكتشاف أشياء لم تكن معروفة من قبل مثل اكتشاف أخ أن شقيقه يحب صديقه أو اكتشاف معلومات جديدة تساعد علي تطوير الأحداث ورسم الشخصيات". (14)

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

6- التعقيد : هو ما يعرقل السير الطبيعي للأحداث، كأصطدام البطل بشئ معارض يدفعه إلى 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 ".(15)

7- التشويق: هو إثارة نزعتي الخوف والأمل في نفس المشاهد ; الخوف علي مصير الشخصية، والأمل في نجاحها ويتم عن طريق إثارة اهتمام المشاهد عن طريق تحريك شئ من القلق الممزوج بالمتعة هذا الاهتمام يخلق ترقباً لنتيجة ما لفترة زمنية محددة حتي إذا فُجرت الذروة المسببة لذلك التوقع حدث إشباع الاهتمام.

8- الأزمة : هي لحظة التوتر التي تسببها القوي المتعارضة ، وتؤدي إلى ترقب في تحول الحدث الدرامي. والمسرحية قد تتألف من عدة أزومات ".(16)

9- الذروة: فهي الوصول بالأفكار والأحداث والكلمات والأزمات من خلال شكل درامي مركب متطور إلى النقطة الحاسمة المعقدة المشحونة في المسرحية والتي تحتاج إلى تفجير ".(17)

10- الحدث الهابط: هو الحدث الذي يلي الذروة ويعتبر من ناحية التقسيم النقدي الكلاسيكي نصف المسرحية الثاني تقريبا وفي هذا النصف يتأكد سوء حظ البطل في حالة ما إذا كانت المسرحية مأسوية أو نجاح مساعي البطل في المسرحية الملهوية ".(18)

11-الحل: هو هبوط الفعل بعد وصوله إلى ذروة التأزم إنه محصلة الأحداث المسرحية المتوترة وعلي هذا فهو وقوع الفجعة في المأساة وحدوث النهاية السعيدة أي هي المنظر الأخير الذي تفشي فيه الأشياء التي ظلت مجهولة وتحل القضايا التي كانت معقدة ".(19)

المحاضرة 07: الحوار الدرامي.

"الكلام الذي يتم بين شخصيتين أو أكثر وقد تستخدم صيغة الحوار لعرض آراء فلسفية أو تعليمية أو نحوها كما هو الشأن بالنسبة لمحاورات أفلاطون أو مقالة دريدان في الشعر الدرامي.

أما في المجال المسرحي فالحوار يتميز بقيم خاصة منها :

- 1- يدفع إلى تطوير الحدث الدرامي .. ومن ثم تنتفي وظيفته كعامل زخرفي خالص.
- 2- يعبر عما يميز الشخصية من الناحية الجسمية والبيولوجية والنفسية والاجتماعية.
- 3- يولد في المشاهد الإحساس بأنه مشابه للواقع مع أنه ليس نسخة فوتوغرافية للواقع المعاش.
- 4- يوحي بأنه نتيجة أخذ ورد بين الشخصيتين المتحاورتين وليس مجرد ملاحظات لغوية تنطق بالتبادل.

ولقد ظهرت اتجاهات حديثة في استخدام الحوار المسرحي كمجالات كلامية، ارتباطها بالقصة المسرحية ضعيف؛ لأن هدفها الأساسي هو التعبير عن قيم فكرية دعاوية معينة كما هو الحال عند برنارد شو مثلاً. وقد يقع الحوار المسرحي شعراً كله أو نثراً، عامياً أو فصيحاً وقد يقع مزيجاً من تلك الأنواع ومن المعروف أنالدرامات الإليزابيثية أنطقت شخصياتها النبيلة طبقاً بالشعر الحر أو النثر المشعور. أما الشخصيات الوضيعة أو العامية أو الملهوية فقد أنطقتها بالنثر العادي وفي تاريخ الدراما العربية نجد بعض الأمثلة علي ذلك". (20)

" كما يعتبر الحوار أوضح جزء في العمل الدرامي وأقرب إلى أفئدة الجماهير وأسماعهم ويُعبر به الكاتب عن الأحداث المقبلة والجارية في المسرحية وعن الشخصيات ومراحل

تطورها. والحوار الجيد هو الذى تدل كل كلمة فيه على معنى يكشف عن حقيقة معينة ويعبر عن تلك الحقيقة تعبيراً دقيقاً لا مبالغة فيه أو افتعال، لأنه الوسيط الذى يحمل العمل الدرامى إلى أسماع المتلقين. فالحوار أداة التخاطب والسمة التى تشيع الحياة والجاذبية فى المسرحية وهى خاصية تميز المسرحية عن سائر الصور الأدبية.

كما أن الحوار الدرامى يخضع لطبيعة الجماهير وطبيعة العمل الفنى فهو حوار ليس من أجل الشخصيات والأحداث فحسب، وإنما من أجل المشاهد. فالمشاهد هو الطرف الثالث فى الحوار كما أنه جزء أساسى فى الحوار الدرامى. وهناك فرق بين الحوار الدرامى والمحادثة اليومية، فالمحادثة هى الكلام فى الحياة ولا يوجد بها طرف ثالث. لهذا لا ينبغى أن يكون الحوار الدرامى صورة طبق الأصل من الأحاديث اليومية لأن نقل العمل الخاص فى الحياة إلى العمل الدرامى لا يعطى أى متعة للمتلقى، كما أن الحديث اليومى يفتقر إلى الهدف الكلى أو الأثر الكلى " . (21)

- وظائف الحوار في المسرحية

"كما يقول روجرم .بسفيلد (الابن) في كتابه فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما:

1- السير بعقدة المسرحية أي تقدمها أو تدرجها وتسلسلها.

2- الكشف عن الشخصيات.

3- مساعدة التمثيلية من الناحية الفنية أثناء إخراجها ". (22)

"ويستخلص عادل النادي في كتابه (مدخل إلي فن كتابة الدراما) أربعة وظائف للحوار هي :

1- التعريف بالشخصيات.

2- التعبير عن الأفكار.

3- تطوير الأحداث

4- مساعدة الحوار علي إخراج المسرحية ". (23)

المحاضرة 08: الصراع.

"يمثل العمود الفقري للبناء الدرامي وهو ليس تناطح أفكار بل الصراع الدرامي يكون بين إرادات إنسانية تحاول فيه إرادة أن تكسر الإرادة الأخرى ، فالصراع يكون بين أرادتين متكافئتين، أو تصادم بين قوتين متكافئتين، أو تعارض أهداف ومصالح بين طرفين والهدف من هذه الصراعات البقاء ". (24)

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]¹، والدراما لا تحتل لا السكون ولا الركود، ولا بد 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 ومقتضياته²، 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 نقيضه³.

والمتتبع لهذا الصراع ينحاز إلى أحد المتصارعين، وانحيازه يعني بالضرورة تأييدا 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"⁴، 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 محبوبك مثير.

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

شرطه الثاني: أن يكون صاعدا متواترا دون تلكؤ أو استرخاء.

شرطه الثالث: أن لا يغيب لحظة واحدة عن مجريات الأحداث وتصرفات

الشخصيات"⁵.

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 الأخرى⁶، 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 المواقع في سير الحكاية، فتبدو إحداها مهيمنة في لحظة ثم تصبح مدافعة في لحظة أخرى، ما يزيد المسرحية تشويقاً وتأملًا.

ويتخذ الصراع شكلين لكل منهما جمالياته وفنيته، الأول منهما صريح واضح ظاهر يزوج 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 المسرحية⁷.

اتجاهات الدراما

1 الإبسنية:

إذا كانت هذه التطورات لم تأت مستقلةً واحداً في إثر الأخرى فإنها قد تتزوج أحياناً، ومن أهمها تلك الاتجاهات التي كان لها أثر واضح في بناء المسرحية العربية، مثل اتجاه الكاتب النرويجي "هنريك إبسن" حيث تتعايش في أعماله مسرحية الأفكار مع مسرحية الفعل، مما يخصّب الوجود الدرامي لشخصياته، ويكسب أعماله بعداً مزدوج المستوى قلماً يتحقق لسواه، ومن خلال ذلك يقاوم بعنف ما استقرّ من تقاليد زائفة مصوراً التناقض العضوي لها، وهاهو ذا "شو" يشير إلى ذلك قائلاً: (فالجوهر الحقيقي للإبسنية هو المقاومة الكلية لجميع ما هو مستقرّ، لأنّ نزعتة الفوضوية إلى تحطيم الأصنام لا تمتدّ إلى التقاليد السائدة في عصره فحسب، بل إلى معتقداته هو).

إنّ جميع مسرحيات إبسن هي نتائج هذا التآرجح الذي يتّرن اتّزاناً حرجاً بين اندماج المؤلّف وابتعاده، بين الدّاتي والموضوعي، والأخلاقي والجمالي، والثائر والمرتدع، هذا التآرجح يزوّد كلّ واحدة من مسرحياته بمستوى مزدوج تتعايش فيه مسرحية الأفكار مع مسرحية الفعل بحيث تكون شخصيات إبسن التي تعمل بالفكر وبالفعل ذات حياة فكرية خصبة إلى جانب وجودها الدرامي، و مسرحية الأفكار هي على وجه العموم تعبير عن تمرد "إبسن" الشخصي، بينما مسرحية الفعل تضع ذلك التمرد في نوع من البعد الموضوعي، وقد يتمّ ذلك بتصويره للتناقض بين البيئة والفرد كاشفاً عن الحيرة والقلق في جانب المجتمع والفرد على السواء، وهكذا تعكس أعماله الفكر السائد واتجاهاته في ذلك الوقت، ومن هنا تتضاعف القيمة الفكرية للكلمات والتراكيب المستخدمة.

وقد اتخذ الصراع لديه لوناً بشرياً بعد أن كان قدراً محتوماً تنزله الآلهة بالبشر أو ببعضها البعض، وبذلك أنزل "إيسن" المأساة من برجها العاجي وأصبح الصراع صراعاً حياً بين آدميين نتمثلهم أحياء بيننا، ولم يصبح هدف المسرحية لديه تطهيرياً — كما كان عند أرسطو — بقدر ما هو مثير للنقمة والثورة والغضب... وما دام الإنسان قد غضب فلا بد أن يتحرك، أن يفعل شيئاً فالغضب يثير العمل... يثير الثورة، وكثيراً ما يعتمد على استرجاع الماضي، أو كما يسمى التحليل الرجعي، وبالتالي دفعته الشخصية نحو المصير المحتوم، فمن سياق المسرحية واطّراد أحداثها يأخذ ذلك الحادث السابق في الظهور شيئاً فشيئاً، ويتكشف للمشاهد بالتدرّج ليصبح في النهاية هو القدر الذي لا يملكون منه فراراً، كما تستغلّ الحبكة التقليدية في المسرح الحديث لتحمل ذلك المضمون الجديد في نفس الوقت.

ومن أهمّ القضايا التي ناقشها "هنريك إيسن" في مسرحياته من خلال مهاجمته لتقاليد العلاقة بين الرجل والمرأة، وبالذات من زاوية المساواة بينهما، ووضع المرأة في المجتمع ذلك الوضع الذي أصبح مريباً وغير معروف، الزوجة التي تدبّر بإحكام الحيل لزوجها، إنّها ماهرة وتوظّف مهارتها لتملّقه، كي تخضعه لرغباتها قليلاً، ذلك لأنّ وظيفة المرأة في الحياة تبدو فقط في تكريس نفسها لزوجها وأطفالها أو حتّى لأُمّها وأخواتها، وقد ظهر موقف "إيسن" من هذه القضية جلياً في مسرحيته (بيت الدمية) وقد تضمّن المسرح لدينا ألواناً من مناقشة هذه العلاقة بين الزوج والزوجة والمساواة بين الرجل والمرأة من خلال ذلك في مسرحنا العربي، كما في (قطط وفئران) و(الدنيا فوضى) لـ "علي أحمد باكثير" وكذلك في (الفراشة) و(لعبة الحب) لـ "رشاد رشدي" على نحو ما، و(جنس الحريم) و(وابور الطحين) و(علية الدوغري) لـ "نعمان عاشور".

2 اتجاه برنارد شو:

وإذا كانت أهميّة "إبسن" تتمثل في نظر الكاتب الأيرلندي "جورج برنارد شو" في إدخاله المناقشة الاجتماعية السياسية إلى المسرحية عن طريق (شرير ومثالي) و(امرأة مسترجلة)، فإنّ ذلك القول يكشف عن تكتيك آخر أو اتجاه آخر من الاتجاهات التي أسهمت في تشكيل البناء الدرامي للمسرحية الحديثة، وهو اتجاه "شو" الذي يحافظ على الصيغة المسرحية من ناحية الإطار العام، وإن كان يعدل في داخل هذا الإطار بما يجعل النقاش أو الحركة الفكرية أو الصراع الفكري بين الشخصيات قواماً للتطور والنمو الذي يؤدي بقصة المسرحية إلى الانفراج، وهاهو ذا "شو" يوضّح ذلك في مقالته النقدية جوهر الإبنسية إذ يقول: (في السابق كانت المسرحية المسماة "المحكمة الصنع" تتكوّن من عرض في الفصل الأوّل وموقف في الفصل الثاني، وانفراج في الفصل الثالث، أمّا الآن فلدينا عرضاً وموقفاً ثمّ نقاشاً، والنقاش هو الاختيار الحقيقي للكاتب المسرحي).

وهكذا يجعل "شو" المعوّل في الانفراج على ما يسمّى بالحركة الفكرية للمسرحية بدلاً من الحركة المادية، فهو يفضل أن يتصارع أبطاله فكرياً فيكون من وراء صراعهم الفكري هذا التطور يؤدي بالقصة إلى الانفراج عوضاً عن أن يتبارزوا بالسيوف والمسدّسات فيقتل واحداً منهم الآخر وينتهي بهذا أحد أطراف الخصومة وتصل المسرحية إلى نهايتها، وقد برز ذلك في مسرحيته (رجل القدر) لاسيما بين شخصيتي نابليون والمرأة حول الخطابات السريّة الشخصية والعسكرية، والتي أخفتها هذه المرأة بعد أن سرقتها من الضابط الذي كان سوف يقدمها لنابليون، وتعدّ هذه المسرحية مثلاً جيّداً لمسرحية الأفكار حيث يستخدم "شو" عناصر الذكاء والسخرية لتفجير أسطورة الرجل العظيم المعصوم من الخطأ، تلك الأسطورة التي لا

تقابل بموافقة عالمية في عصر الديمقراطية والصوت العالمي، وقد استخدم "شو" هذه المرأة ليحطّم بها هذه الفكرة، مثبتاً أنّ تلك المرأة ذات عقل أفضل من نابليون، مزاجاً بين المتعة والفكر.

فهذا الاتجاه يسمّى بمسرحية الفكرة، والتي كان "شو" يرى أنّ المستقبل لها، وفي هذا الصدد فإنّ ما يقيّمه الكاتب من علاقات في تركيب الحوار مهمّ جداً في الكشف عن المستويات الفكرية التي يتغيها الكاتب.

وقد اتضحت لتكنيك المناقشة بصمات عديدة في نتاجنا المسرحي لاسيما عند "توفيق الحكيم" كما في (السلطان الحائر) مثلاً.

3 اتجاه تشيكوف:

وإذا كان "إبسن" و"شو" يبرزان الاحتكاك بين ثورتيهما الشخصية وضغط القوى المعارضة في الواقع الاجتماعي والديني والميتافيزيقي، من خلال المزاجية بين الحركة الفكرية والحركة الفعلية في المسرحية على اختلاف في الدرجة بينهما بالنسبة لهذه المزاجية، فإنّ "تشيكوف" قد يبدو في نظر بعض النقاد، يتخذ قوام فنّه من الترتيب الجزائي لمجموعة من المناظر الطبيعية مع تفاصيل الشخصيات والحوار الذي يسير في غير هدف، وفترات الصمت والإيقاعات المتنقلة والمزاج الشعري، وبرغم رفته ووداعته فهو يتسم بثورة متحيّزة غير مباشرة خرساء ولكنها موضوعية، على عكس "إبسن" و"شو" اللذين قد يعلو صوت الدعاية في أعمالهما، وبرغم ما يبدو من انعزال شخصياته المتعددة حيث يبرع "تشيكوف" في الإيحاء بشعور الوحدة الداخلية الذي ينتاب شخصياته، فهي في الحقيقة خيوط هذا النسيج الوثيق الكثيف الذي أجاد جدله، وإذا كان حوار يبدو سائراً في غير هدف فهو أيضاً في حقيقته يؤدّي

عددًا من الوظائف الدرامية الجوهرية، إذ يكشف عن الشخصية والموضوع كما يسير الفعل، وقد يثير في المشاهدين حالة مشابهة لحالة الشخصيات، فيحوّل الانتباه عن الحوادث الميلودرامية التي تفور تحت سطح الحياة الأملس، وقد يستمرّ الصمت ليدلّ على ثراء التعبير في المواقف التي يعجز الإنسان فيها عن الكلام، وهو بذلك يقلّد كبار الموسيقيين الذين يخلقون انفعالاّ أو يطيلونه بلحظات انتظار أو حين يؤكّدون وقت الراحة اللازم للخروج إلى موضوع لحن جديد وإبرازه وفصله.

وبتلك الوسائل يستطيع "تشيكوف" الكشف عن مقاومته لزيّف الواقع بشكل شاعري جمالي خالد.

أمّا عن مصادر شاعرية "تشيكوف" فتتمثّل في عمل الأشياء المضمرّة من جانب، والقيم التي ترتبط بالمواقف من جانب آخر فتدكي عملية الإبداع في أذهاننا، كما يحول بذلك الملموس إلى ما يتّصف بالعموم، وبينما يعلّق "إبسن" الرمز على الحوادث المسرحية فإنّ "تشيكوف" يمزج الرمز بالواقع لدرجة تحقّق التكامل بينهما، فلا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، ليكشف بذلك عن تحركات الروح وذلك من أثنى ما قدّمه "تشيكوف" للدراما المعاصرة في نظر الدكتور "علي الراعي" وكما يرى "تشيكوف" نفسه، وهذه هي عبارته: (إنّ الهدف الأكبر للإنسان ودرامته الكبرى تكمن في تحركات روحه وليس في حركاته الخارجية، وهو عندما يهتمّ بالحركات الخارجية لشخصياته إنّما يكشف بها عن طبيعة الحركة الروحية)، وهكذا يزاوج هذا الكاتب بين الواقعية والرمزية، وذلك في نفس الوقت من مقوّمات الشاعرية والجمال في مسرحه.

وهو إذ يستخدم الرمز في مسرحياته، إنّما يستخدمه استخداماً موضعياً وليس استخداماً عاماً، بمعنى أنّه ينشئ بين الشخصية والرمز علاقة تماثل، ويصبح كلّ منهما تعبيراً عن الآخر، يخصّص الرؤية ويعمّق الحركة الروحية، نجد ذلك في مسرحية (طير البحر) حيث الممثلة الشابة "نينا" هي طير البحر وحيث هذا الطير يرمز للحرية المقتولة في الفنّ والمجتمع، هنا نجد انطباقاً تاماً بين ما يحدث لطير البحر الذي يقتله الكاتب الشاب "ترييليف" لمجرّد قطع الوقت، وبين ما يحدث للممثلة الشابة "نينا" التي يعتدي عليها الكاتب الناجح "تريجورين" لمجرّد التسلية وطلب اللذة العابرة).

وهناك لون آخر من العلاقات قد ينشئه "تشيكوف" ألا وهو علاقات المفارقة المريبة بين اهتمامات أبطاله الروحية وأشواقهم، وبين ما تدفعهم إليه البيئة الخارجية من أفعال يأتونها أو ما تحيطهم به الحياة من سخب العيش، ثمّ يتّخذ هذه الأفعال أو ما تحيطهم به البيئة مرتكزاً له لكشف هذه البيئة وإبراز عيوبها.

وكثيراً ما يزواج الكاتب بين هاتين الوسيلتين الدراميتين المماثلة والمفارقة للكشف عن مأساة العصر، كما يراها كما في "الشقيقات الثلاث" فبين الشقيقات الثلاث وأخيهنّ علاقة تماثل إذ أنّ موسكو بالنسبة لهم جميعاً مجال الانطلاق والحرية والحياة التي يأملونها، وهو في نفس الوقت بينهم وبين البيئة من حولهم علاقة مفارقة، إذ أنّهم غارقون في بلدة ضيّقة صغيرة من ريف روسيا.

كما تتميز أعمال "تشيكوف" باستخدام عديد من الشخصيات لكلّ منها قصّة بذاته فنجد أنّ لدينا عدد من القصص الصغيرة التي لا تزال تتجمّع وتتركّز وتتوحد حتّى تكون فيما بينها القصّة الكبرى للمسرحية، إذ ذاك تصبح هذه القصّة ليست مجرّد قصّة أفراد بل قصّة

المجتمع نفسه... ويصبح شكل المسرحية عند "تشيكوف" أشبه الأشياء باللوحة الحائطية التي تحوي عديداً من الأفراد والأشياء لكل منها قصّة في حدّ ذاتها، ولكن مغزى القصّة لا يظهر على حقيقته إلاّ بالمقارنة والتفاعل مع باقي القصص، وإذا كانت حركة المسرحية تسير ببطء خلال عدّة قنوات جانبية قبل أن تتخذ شكل تيّار قويّ تتجمّع فيه قرب المصبّ عند نهاية المسرحية، فذلك لأنّ "تشيكوف" بجانب تعدّد الشخصيات وكثرتها لا يعتمد على تطوّر الحدث بقدر ما يعتمد على التعمّق في تصوير الحالات النفسية لتلك الشخصيات المترابطة المصير، فتبدو وهي غائصة في الواقع مغلوطة الإرادة لعجزها عن التخلّص من مأساتها، وبدلاً من التطوّر في تقدّم الحدث، يعمّق تصوير القطاعات النفسية للشخصيات المترابطة المصير، كي تشفّ عن قطاع من العالم الراكد الآسن يستثير بحالته المقزّزة التعجيل بتغييره... فهو لا يعنى بتفاصيل حدث واحد متّصل الأجزاء، ولكنّه يقصد من عرض الحالات النفسية إلى تهيئة مجال اجتماعي رهيب يدفع إلى التفكير العميق، وهكذا تقوم اللوحات النفسية للشخصيات مقام تطوّر الأحداث، كما أنّ هذه الشخصيات الغارقة في مأساتها تعيش دون تراسل بينها غالباً-برغم ترابطها المصيري- وذلك لكشف جوانب مأساة الواقع، بالإضافة إلى أنّ هذه الشخصيات ليست شخصيات نمطيّة فهم يتكلّمون كلاماً عادياً في أوقات تكون رؤوسهم مشحونة بأفكار ومشروعات هامة، ممّا يكشف عن عدم المباشرة في تناول "تشيكوف" للمواقف، ممّا جعل بعض النقاد يصف مسرحه بأنّه دراما داخلية أو دراما التيّار الذي تحت سطح الماء، وبمثل هذه الخطوط تتشكّل كثافة النسيج لدى "تشيكوف" كما تتّضح بعض جوانب تكنيكه الدرامي الذي ترك بصمات غير قليلة في نتاج عدد غير قليل من كتّاب

المسرح مثل معظم مسرحيات "سعد الدين وهبه" والتي منها (سكّة السلامة) و(رأس العش)، و"نعمان عاشور" في (الناس اللي تحت) و(الناس اللي فوق) و(عائلة الدوغرى) و(بلاد برّه).

4 بريخت والمسرح الملحمي:

وإذا كان "تشيكوف" في أعماله يكثر من الشخصيات التي تبدو غائصة في الواقع مغلوطة الإرادة لتهيئة مجال اجتماعي رهيب يدفع إلى عمق التفكير من خلال عرض اللوحات النفسية لتلك الشخصيات المترابطة غير المتراسلة، وهو بذلك يعدّل في بناء المسرحية الأرسطية، فإنّ "برتولد بريخت" قد ابتعد كثيراً بنظرياته في مسرحه الملحمي عن الشكل الأرسطي عندما حطّم الحائط الرابع، لدرجة أنّه يصف مسرحه بأنّه مسرح لا أرسطي، ومن حيث مفهوم هذا المسرح الملحمي فهو مسرح نزالي دفاعي حيث يوظّف المؤلّف كسلاح للبتّ في قضيّة من القضايا ليكسب الجمهور الذي لا يغوص في الحدث بل يواجهه أمراً يدفعه إلى استخراج أقيسه، كما يوقض قدرته على العمل، ومن مسوغات هذا الاتجاه لديه فكراً ماركسياً التي جعلته قرّ من النازيّة سنة 1933 ، ولا يعود إلى ألمانيا إلّا بعد هزيمة "هتلر" والنازية، ليستقرّ في ألمانيا الشرقية ومن ثمّ فهو في مسرحه، وما يتناول من قضايا يقصد فيما يقصد إليه إفلاساً اجتماعياً في انهيار تجاه الهتلرية، متّخذاً من ماركسيّة التماساً أكثر سرعة واتّساعاً عاجلاً وعريضاً، غير ثابت أحياناً... بالإضافة إلى أنّه يلمس نقاطاً كثيرة في تناقضات العالم المنقسم.

أمّا وسائله لهذا التكنيك الملحمي أو القصصي أو الروائي كما يسمّى، فهي القصص القليلة التي تقوم مقام الحد، حيث نجده في دائرة الطباشير مثلاً يمدّ قصّتين طويلتين بالتناوب ويجعلهما تتقاطعان، إحداها تختصّ بتقديم صورة للنزاع الذي نشأ بين المالك بالوراثة والزارع الحقيقي الكادح أيّهما أحقّ شرعاً بتملّك الأرض، ثمّ ينتقل الكاتب إلى القصّة الأخرى التي

تختصّ بالخدمة "جروشا" التي تكتسب الحقّ في تبني طفل أرستقراطي عندما تنازعها ذلك أمّه التي شغلت عنه، وعندما يحتكمان للقاضي المحتال "أزدك" يأمر برسم دائرة في ساحة قاعة المحكمة، يقف الطفل في وسطها وتتجاذبه المرأتان، ومن تنجح فهو لها، إلّا أنّ "جروشا" تتركها لها خشية عليه، ممّا يجعل القاضي يحكم لها به، وواضح أنّ القضية الثانية جيء بها لنقيس عليها في حلّ النزاع وفقاً لمنطق القياس العقلي، وهكذا تتناقض المواقف جدليّاً وتنداخل منطقيّاً، كما أنّ شخصيات ذات تبسيط شديد ووضوح جيّد، وممّا يعينه على ذلك صور التقابل بين البطلة والندل، وتكشف ثانوية الإطار لديه عن اتساع وتعقيد الحبكة البنائيّة لهذا البناء العقلي المتعدّد العناصر والذي يعتمد على وحدة الموضوع وإن أهمل وحدة الحدث، ويستطيع المتأمّل لهذه الأحداث أو الوحدات أو أجزاء المسرحية أن يدرك جيّداً ذلك الرباط الخفي الذي يربط بينها، إنّّه هو الشعور الذي يربط بين الأحداث في وحدات إيقاعية يتجلّى فيها جهد فنيّ كبير، ويقوم هذا الإيقاع مقام وحدة الحدث القديم.

وترتبط هذه الوسائل الفنيّة كلّها بما سمّاه "بريشت" التغريب، تغريب الممثل وانفصاله عن حقيقة الشخصية المسرحية التي يمثّلها وتغريب المشاهد وانفصاله، بحيث يشارك بفكره أكثر من شعوره، بل إنّ وسائل التغريب لدى "بريخت" قد تتّسع لتشمل طرق التصوير الأدبية في نصوص المسرحيات ذاتها، وهكذا توظّف التعبيرات والأساليب توظيفاً خاصّاً من خلال صياغتها على نحو معيّن من أجل تغريب الحدث في نظر المشاهد، وذلك من عوامل دفعه إلى التفكير في تغييره، مستهدفاً خروج الجمهور خارج نطاق الذات، ليتحقّق الإقناع بالتفكير، حتّى كأنّ الجمهور قد تحوّل إلى هيئة تحكيم، والممثلين إلى مترافعين في قضيّة من القضايا، وفي هذا المجال قد يلجأ إلى توكيد التناقض بين طويّة المرء وأفعاله، أو تكرار الشخصية بصورة

أخرى، وبكلّ هذه الوسائل يظلّ المسرح الملحمي واعياً لمسرحه بصورة دائبة الحيوية والخصب تجعل تناوله للواقع وكأنّه يتّسق تجربة، تلك التجربة التي لا تبدو على أنّها تجربة حاضرة، بل تجربة ماضٍ إذ أنّ المسرح الملحمي مسرح تاريخي، بمعنى أنّه لا يفتأ يذكر مشاهديه بأنّهم لا يعدون أن يشاهدوا سجّلاً لما حدث في الماضي، وبكلّ ذلك أثر هذا الاتجاه في مسرحنا على نحو ما، كما في (الأرناب) "للطفي الخولي" و"نعمان عاشور" في (برج المدابغ) و(سرّ الكون) وكذلك في (النار والزيتون) "لألفريد فرج" و(انفرج يا سلام) "لرشاد رشدي".

5 اتجاه العبث:

وتزداد الدراما الحديثة ابتعاداً عن الصيغة المسرحية بظهور مسرح العبث أو ما يسميه بعض النقاد (اللامعقول) وهو يصوّر العبث بوسائل فنيّة تتجاوز حدود المنطق المألوف، كما تسخر مسرحياته من كلّ المستويات التي حكمت الدراما لعدّة قرون، إذ يرفض أصحاب هذا الاتجاه المحكّ النقدي للدراما التقليدية وهو البناء المنطقي العضوي لأنّه لا ينطبق على مسرحياتهم نظراً للفرق بينهما في الموضوع واختلاف استخدام الوسائل الفني، من حيث الموضوع فكتّاب مسرح العبث جميعاً مشتركون في التعبير عن رؤيتهم للعالم رؤية قلقة، متشائمة، متمرّدة، تشفّ عن عذاب ميتافيزيقي وقد أجمل ألبير كامو موقفهم بتفسيره باستعصاء الوجود على الإدراك الإنساني عندما شبّه الإنسانية في هذا الموقف بـ "سيزيف" في أسطوره، حيث نجد ألبير كامو يشخص مأزق الإنسانية وهي بلا هدف في وجود بعيد عن التناسق مع ما يحدّق بها، وإدراكاً لهذا العجز عن الهدف فنحن نصنع "سيزيف"، فهو للأبد يرفع الصخرة إلى القمة ولأبد يدرك أنّها لن تصل إلى القمة، ذلك النموذج الذي يشبهنا تماماً، فنتنتج حالة من العذاب الميتافيزيقي الذي يُعدّ الموضوع الرئيسي لكتّاب مسرح العبث.

وإذا كانت هذه المسرحيات لا تصل إلى هدفها في مباشرة أو منطقية أو معقولة، فذلك لأنها ترى الحياة أصبحت لامعقولة لما فيها من أخطار تهدد الوجدان العالمي بنهاية مأساوية شاملة، كما أنّ الرؤية المنطقية التي تقوم على الواقعية والعقلانية والعلم قد انهارت بتأثير العلم نفسه، إذ يرى أصحاب هذا الاتجاه أنّ العلم قد حوّل التسلسل المنطقي للوجود إلى نتف من الظواهر لا رابط بينها، كذلك ثارت روح الإنسان النزاعة إلى التحرّر على هذه الجبريّة الماديّة القتالة، وانتفضت تنقّب في اللاشعور عن مختلف الأحاسيس التي كانت من قبل سجينة أعماقها، أمّا العلم الحديث نفسه وعلى الأخصّ علوم الطبيعة والرياضيات فقد أثبت وجود التناقض والمقابلة والصراع في جوهر العلاقات القائمة بين الظواهر المختلفة... كما أنّ أبحاث "أينشتاين" قد حطّمت بدورها المفاهيم العقلية عن الزمان والمكان، فأثّرت بذلك في فكر الإنسان عن الوجود والتواجد، ومن ثمّ يصل "يونيسكو" إلى أنّ الفكر المنطقي في تفسير الكون والوجود قد انهار من جرّاء ذلك الانقلاب العلمي الشامل... وأصبح الاستدلال والاستنباط ضرباً من العبث في عالم يفتقر إلى أيّة مقدّمات منطقية، وهكذا يحلّ التناقض محلّ المنطق العقلي الأرسطي.

ولذلك لم تعد الوسائل المنطقية والمعقولة بقادرة في نظرهم على التعبير عن رؤيتهم، وقد وصلوا بذلك إلى التجريدية المطلقة حيث تجري أحداث المسرحية في المطلق المجرد الخارج عن إطار الزمان والمكان، وما فيهما من عوامل وملابسات ونسبية... والمقصود من هذه التجريدية عندئذ هو إظهار الحقيقة الميتافيزيقية المطلقة لجوهر الحياة، ويسوغ أصحاب هذا الاتجاه مسلكهم بأنّه إذا كان لا مبرّر هناك لمصادرة رسم تجريدي لأنّه يعوزه موضوع حكاية منظور أو معروف، فإنّه تماماً لا معنى لرفض (في انتظار جودو) مثلاً لأنها ليست لها خطّة جديدة

بالذكر، وكذلك إنّ فنّاناً مثل "موندريان" لا يريد من تكوين المساحات والخطوط في الرسم تصوير أيّ موضوع في الطبيعة، إنّّه يريد خلق شيء منظور، وبالمثل في الكتابة لا يقصد "بيكيت" أن يحكي قصّة في (في انتظار جودو) وهو لا يريد من المشاهدين أن يعودوا إلى منازلهم مسرورين لأنّهم عرفوا حلاًّ للمشكلة الموضوعة في المسرحية، وحينئذ لا مجال للومه في عدم فعل الذي لن يلجأ إليه أبداً، فالمسلك المعقول إذن أن تحاول اكتشاف ما الذي يقصده، ومن ثمّ فأصحاب هذا الاتجاه يرفضون مناقشة أيّ نظريّات أو موضوعات تخالف أعمالهم فهم يؤكّدون بتبرير كامل أنّهم إنّما يعبرون عن رؤيتهم لهذا العالم، بل ويشعرون بدافع لا يقهر لفعل ذلك.

وقد أثّرت التعبيرية في هذا الاتجاه، حيث يعتمد في وسائله على بعض الإيحاءات الفرويدية فيما وراء عالم المنطق كالأحلام، كما يلجأ إلى وسائل صور العبث المنطقي كأقيسة المغالطة أو التوجّه إلى غائبين أو إلى أصدقاء خياليين أو كراسي خالية، وكإثارة ذكريات بين الواقع والخيال... وفي كلّ ذلك قد تزدوج الشخصية الواحدة وقد تكرّر نفسها، أو تحلّ في أفعالها وأقوالها محلّ شخصية أخرى، أو تكون مجرّد صدى لها، وقد تتضادّ مع نفسها لا في مجد الإدراك، بل في التردّد بين العقل والجنون، أو بين التذكّر وفقدان الذاكرة، أو بين الوعي المرهف والوسائل القاسية الغليظة والخلق الفظّ، ويتّضح من ذلك ما أفاده أصحاب هذا الاتجاه من وسائل "بريشت"

بجانب اتفاقهما في معارضتهما للمسرح الأرسطي، وإن اختلفا بعد ذلك في النظرة الاجتماعية، فبريشت ذو مضمون اجتماعي واضح كما أنّ نظريته إلى الحياة أكثر وضوحاً بجانب تعليميتها.

والشخصيات في مسرح العبث قد تكون معزولة الوعي بعضها ببعض، وقد تكون عميقة جاهلة بلا يقين عما من هم أو أين هم؟ وعاجزون عن الاستحواذ على اللحظة الراهنة في أي نوع من العلاقة المتماسكة مع الماضي إنهم وحيدون بلا علاقات وحتى حين يعثرون على منبذ آخر في وحشتهم وقد فقدوا براعة التواصل فإنّ تمتازهم لا يمكن أن تكون أداة تواصل... فصورهم هي صورة التعرية والتجريد والإجهاض والخسران.

وهكذا وصل بهم الأمر إلى أنّ اللغة نفسها لم تصبح أداة اجتماعية نظراً لانعدام قدرة الوسائل المنطقية المعقولة للتعبير عن اللاّمعقول في نظرهم.

وإذا كان الإنسان في مواجهته لبؤس الحياة، وقيامته مصيره فيها، قد يهدم نفسه بنفسه، فإنّ ذلك في ذات الوقت يلفت النظر إلى الجانب الجدّي الذي يشفّ عن هذا الاتجاه، فهذا التشاؤم... هو بمثابة دقّ الأجراس لا للإنذار والتحذير، ولكن للإيدان بحلول ما يتوعّد الإنسان من دمار، مبعثه ضعف الوعي الاجتماعي ونقص الوجدان العالمي وكبرياء الإنسان الذي ألهى نفسه، وفي نفس الوقت يشفّ هذا النوع من المسرحيات في تجسيمه لعبث الحياة عن النوع من الوعي بها، وعي مشبوب، يتجاوز مجرّد الوعي بمصير فردي، أو مجرّد الاستغراق في مبادل الحياة كما هو شأن كثير من المسرحيات، وكما هو موضوع بعض النتاج الأدبي... ومن هذا الجانب يبدو مسرح العبث ذا طابع أكثر جدية وعمق.

وعند هذه النقطة، وأعني بها عبثية الوجود تتلاقى نظرة اليائسين والمصلحين في محاولة التغيير، أمّا الأوّلون فقد يكون برفض ذلك العالم أملاً في صلاحه، والآخرين في محاولة تغييره والقضاء عليه، واستبداله بما هو خير منه، وإذا كان تشاؤم "كامي" ذا طابع اجتماعي، فإنّ مسرح العبث الجديد تشاؤمه ميتافيزيقي نتيجة التناقض بين شعور المرء وواقع حياته الذي

يدفعه إلى الشعور بالنفي والعزلة، وذلك ممّا يوقظ الوعي ويزلّله زلزلة شديدة تجاه كثافة هذا العالم وتوعّده وغبابته واستعصائه على التفكير، وهكذا يدرك الإنسان قدراً من المسؤولية خلف هذا اللامعقول.

وقد وجدنا "توفيق الحكيم" يحاول في مجال تأصيل الأدب الدرامي في لغتنا أن يستنبت مثل هذا اللون في (يا طالع الشجرة)، بل ويجد له جذوراً في أدبنا الشعبي، كما نجد لمسات عبثية عند "محمود دياب" في (رجل طيب في ثلاث حكايات) وعند "نعمان عاشور" في (بلاد برّه). تلك الاتجاهات السالفة الذكر كانت من أهمّ اتجاهات الأدب الدرامي العالمية التي أثّرت في نظيره لدينا، وإذا كنت أقّر أنّي لا أصادق بما تقدّم أصالة واقتدار بعض الكتاب عندما أشرت إلى أنّ الأدب الدرامي لدينا قد تأثّر بأهمّ اتجاهاته العالمية فإنّني في ذات الوقت أوّكد ما تقرّر من أنّ التأثير والتأثر مجالان مشروعان في دنيا الفكر والثقافة، فضلاً عن تآزرهما في إخصاب الأدب ونقده، ولكن حبّذا لو تجاوزنا ذلك إلى التعبير عن كينونتنا وأصالتنا الإسلامية.

وفي هذا المجال لا يفوتني أن أشير إلى أنّ التغييرات الهائلة التي اجتاحت العالم المتقدّم نتيجة للثورة التكنولوجية التي كان لها أثر في تغيير رؤية الإنسان المعاصر إلى طبيعة الكون والعلاقات التي تحكم البشر، لم ينعكس على رؤية الكاتب المسرحي فحسب، بل على الشكل المسرحي ذاته، وقد تصادف ذلك في الستينات من القرن الماضي مع تحقيق الدراما في مصر أولاً وغيرها من الدول العربية ثانياً لقدر من النضج الفني.

المصادر:

- 1- نبيل راغب (د): فن العرض المسرحي، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجان، ط1، 1996، ص 78:11 .
بتصرف.
- 2- إبراهيم حمادة (د): معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، دار المعارف، 1985، ص 88 .
- 3- رضا غالب (د): المثلث البنائي لفن التمثيل، القاهرة، 2001، ص 6 .
- 4- إبراهيم حمادة (د): مرجع سابق، ص 155 .
- 5- المرجع السابق، ص 156 .
- 6- عادل النادي : مدخل إلى فن كتابة الدراما، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص 42-43 .
- 7- نبيل راغب (د): موسوعة الإبداع الأدبي، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجان، 1996، ص 222 - 225 .
بتصرف.
- 8- أرسطو: فن الشعر، ت: إبراهيم حمادة، القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية، 1983، ص 54
- 9- عادل النادي : مرجع سابق، ص 56 .
- 10- إبراهيم حمادة (د): مرجع سابق، ص 93 .
- 11- عادل النادي : مرجع سابق، ص 56:58 . بتصرف.
- 12- المرجع السابق، ص 81 .
- 13- المرجع السابق، ص 99 .
- 14- المرجع السابق، ص 59 .
- 15- إبراهيم حمادة (د): طبيعة الدراما، القاهرة، سلسلة كتابك رقم 26، دار المعارف، 1978، ص 20:22 . بتصرف.
- 16- إبراهيم حمادة (د): معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مرجع سابق، ص 46.
- 17- إبراهيم حمادة (د): طبيعة الدراما، مرجع سابق، ص 21:22.
- 18- إبراهيم حمادة (د): معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مرجع سابق، ص 99 .
- 19- المرجع السابق، ص 101 .

- 20- المرجع السابق ، ص101:102 .
- 21- عادل النادي: مرجع سابق، ص24 .
- 22- روجرم .بسفيلد الابن: فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما، ت: دريني خشبة، القاهرة ، مكتبة نهضة مصر، بدون تاريخ، ص 230.
- 23- عادل النادي: مرجع سابق ، ص 30 .
- 24- عبد العزيز حموده(د): البناء الدرامي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص102 .
- 25- نبيل راغب(د): فن العرض المسرحي، مرجع سابق، ص65:68.بتصرف.
- لمزيد من الاطلاع في الموضوع السابق :
- 1- جلال الشرقاوي(د) : الأسس في فن التمثيل والإخراج، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002 .
- 2- ابراهيم حمادة(د) : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، القاهرة، دار المعارف ، 1985 .
- 3- رضا غالب(د) : المثلث البنائي لفن التمثيل ، القاهرة، 2001 .
- 4- عادل النادي : مدخل إلى فن كتابة الدراما ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1993 .
- 5- نبيل راغب(د) : موسوعة الإبداع الأدبي ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونغمان، 1996 .
- 6- أرسطو: فن الشعر، ت: ابراهيم حمادة، القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية، 1983 .
- 7- ابراهيم حمادة(د): طبيعة الدراما ، سلسلة كتابك رقم 26، القاهرة، دار المعارف ، 1978 .
- 8- روجرم .بسفيلد الابن : فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما، ت: دريني خشبة ، القاهرة، مكتبة نهضة مصر ، بدون تاريخ.
- الساتير " يعد النوع الثاني من التمثيلات الشعبية الملهوية الرومانية فهو عبارة عن خليطاً من الموسيقى والإيماءات والحوار ويعتبر هذا التمثيل الهزلي البدائي المقدمة التي أدت إلى بلورة الملهة الهجائية الرومانية "(1).
- ابراهيم حمادة(د) : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، القاهرة، دار المعارف ، 1985، ص143 .

الشخصية الرئيسية: "الممثل الأول الذي كان يلعب الدور القيادي في الدراما الإغريقية ثم يلعب أدواراً أخرى ثانوية - أو غير ثانوية - في نفس المسرحية. أما الآن فيطلق المصطلح على الشخصية التي تلعب الدور الأساسي في المسرحية كنص مكتوب". (2) إبراهيم حمادة (د): معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، القاهرة، دار المعارف، 1985، ص 156.

الشخصية الثانوية: "هي الشخصية المسرحية التي لها وظيفة في مجري الأحداث ولكنها ليست وظيفة ضرورية وهامة لتطوير الحبكة الدرامية". (3). إبراهيم حمادة (د): معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، القاهرة، دار المعارف ، 1985، ص 157 .

الشخصية النمطية: "الشخصيات ذات الخصائص النفسية أو الاجتماعية أو الحسية المعينة التي تظهر بنفس الخصائص في العديد من المسرحيات مثل شخصية الجندي النفاخ، الخادم الخبيث، المومس غيرها". (4) إبراهيم حمادة (د): معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، القاهرة، دار المعارف ، 1985، ص 155 .

-الإيقاع: "هو كيفية سير العمل الفني في سياق متناغم متسلسل بشكل منطقي يعطى طابع عام للإيقاع داخل العمل". (25)

¹ - علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر- الإسكندرية، ص76.

² - ينظر، فرحان بلبل، النص المسرحي، الكلمة والفعل، م س، ص57.

³ - ينظر، فرحان بلبل، م ن، ص58.

⁴ - مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1974، ص 85.

⁵ - فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل، م س، ص60-61.

⁶ - ينظر، م ن، ص61.

⁷ - ينظر، فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل، م س، ص65-66.