الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne démocratique et populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique
جامعة عبد الحميد بن باديس- مستغانم
Université Abdelhamid Ibn Badis- MOSTAGANEM
كلية الأدب العربي والفنون
Faculté de Littérature Arabe et des Arts
FLAA
UNIVERSITE Abdelhamid Ibn Badis MOSTAGANEM

قسم الفنون

شهادة مصادقة مطبوع الأمالي المتعلق بمقياس "نظرية الدراما" موجه للسنة الثانية ليسانس تخصص "دراسات مسرحية"

إعداد الدكتورة خيرة بوعتو

مصادقة رئيس القسم	مصادقة رئيس اللجنة العلمية لقسم الفنون	مصادقة رئيس المجلس العلمي لكلية الأدب العربي والفنون	مصادقة عميد كلية الأدب العربي والفنون
د. بوعتو خيرة رئيسة قسم الفنون بالنيابة	أ.د تاجة محمد الشريف رئيس اللجنة العلمية لقسم الفنون	أ.د تلمساني بوعلي رئيس المجلس العلمي لكلية الأدب العربي والفنون	الدكتور: بن دحان عبد الوهاب عميد كلية الأدب العربي والفنون بالنيابة

السنة الدراسية 2024/ 2025

الرقم: 01/ن ع ب ت/ك.أ.ع.ف/ج.م/2024

مستخرج من محضر المجلس العلمي الدّورة الاستثنائية رقم:01
المنعقد بتاريخ:2024/10/31

- **صادق المجلس العلمي** على تعيين خبيرين لتحكيم المطبوعة البيداغوجيَّة الخاصَّة بالأستاذة:**د. بوعتو خيرة**، مادة: **نظرية الدراما،دروس**، موجَّه لطلبة السنة الثانية ليسانس، تخصص دراسات مسرحية.

مستغانم في:2024/10/31

رئيس المجلس العلمي

االرقم: 13/ن ع ب ت/ك.أ.ع.ف/ج.م/2024

شهادة إدارية

بعد الاطلاع على التّقريرين الإيجابيين، صادق المجلس العلمي على اعتماد السّند البيداغوجي الخاص بالدّكتور(ة): خيرة بوعتو، أستاذة بقسم الفنون، والموسوم: "نظرية الدراما"، دروس موجهة للسنة الثانية ليسانس، تخصص "دراسات مسرحية".

رئيس المجلس العلمي

مستغانم في: 27/11/2024

المقدمة

ما يميز الدراما عن غيرها من الفنون القصصية، هي أنها تعطي المتفرج إحساس بأنّ ما يشاهده يتم في الحاضر، ويحدث أمامه في نطاق سلسلات العرض. فالرواية مثلا تعطي القارئ إحساسا بأنه يقرأ حدث في الماضي، أما في المسرح الحدث يتجسد أمامنا على خشبة المسرح في الحاضر في نطاق زمن العرض.

المسرح هو فن المشاهدة والرؤية، ويتجلى لنا ذلك في الأصل اليوناني لكلمة مسرح، إذ تشتق هذه الكلمة من فعل بمعنى يرى، كما تكمن السمة الجوهرية المميزة للفن المسرحي في الدينامية التي تشمل المشاركين في أي حدث مسرحي سواء اولئك الذين يؤدون هذا الحدث أو اولئك الذين يتلقونه جماعيا وفرديا كل منهم بطريقته باعتبارهم جميعا مشاهدون فعالون ومنتجون.

فيمكننا القول أنّ الدراما هي أقوى شكل يمكن للفن أن يعيد بواسطته خلق الأوضاع الإنسانية، والعلاقات الإنسانية، وهذه الصلابة تتحقق بصيغة الحاضر الأبدية، ليس هناك وعندئذ، بل هنا والآن. والدراما ليست فقط امتن انواع المحاكاة الفنية للسلوك الإنساني الحقيقي، هي أيضا أمتن شكل نفكر به في الأوضاع الإنسانية.

ولأنّ العلاقة بين الشعر والمسرح وثيقة، فقد كان المسرح في أصوله يسمى شعرا دراميا، كما أنّ الكاتب المسرحي كان يسمى بالشاعر. وقد صنف ارسطو المسرح ضمن فنون الشعر بسبب الأصول الغنائية والطقسية لهذا الفن. ومن جهة اخرى، فإنّ المسرح في مختلف الحضارات القديمة كان يكتب شعرا، وهذا ما نجده في المسرح الشرقي القديم وفي المسرح اليوناني والروماني.

يمكن القول بأنّ تحليل النص الدرامي تحليل يرتكز، في المقام الأول على البنية الدرامية، يحاول هذا التحليل الإمساك والغوص في كل العناصر المكونة لتلك البنية، باحثا عن طرائق تشكلها ودلالاتها. ولذلك فإنّ القيام بهذا النوع من التحليل، يتطلب معرفة دقيقة بهذه البنية الدرامية، والانتباه حتى لأبسط جزئية فيها. ومفهوم التحليل المحدد هنا، يفيد تفكيك وتشريح البنية الدرامية إلى عناصر وأجزاء. إنّ الهدف من هذا التحليل هو الوقوف على كيفية تركيب

ونسج تلك البنية فضلا عن دلالاتها، أي الإمساك بأسرار النص الدرامي. وهنا تكمن أهمية نظرية الدراما، في تفكيك هذه البنية والتعرف على خصائصها ومكوناتها.

ونتناول ضمن هذه المحاضرات أهم المفاهيم التي تخص ماهية الدراما، وأهم عناصرها والأسس التي ترتكز عليها، فنجد نظرية المحاكاة، وكذا مفهوم كل من التراجيديا والكوميديا، المكونات التي تؤسس لنا النص الدرامي وأهم العوامل المتحكمة في ذلك، ولدينا أيضا كل من الحبكة وعناصرها، الفعل الدرامي، الشخصية الدرامية، الصراع الدرامي، الحوار الدرامي، المكان والزمان...

المحاضرة الأولى

ماهية الدراما Le Drame

أصل كلمة دراما من الفعل اليوناني Dran الذي يعني "فعل"، وصفة درامي dramatique موجودة في اللغة اليونانية Dramatikos وفي اللاتينية Dramaticus للدلالة على كل ما يحمل الإثارة أو الخطر. وتستخدم كلمة دراما في اللغة العربية بلفظها الأجنبي[1].

فالدراما حركة محاكاة، حركة تقلد أو تمثل سلوكا إنسانيا (باستثناء بضع حالات متطرفة من الحركة المجردة) والجانب الحاسم هو التركيز على الحركة. فالدراما ليست مجرد نوع من الأدب (رغم أن الكلمات المستخدمة في المسرحية، حين تدون، يمكن تناولها كأدب)[2].

ولكلمة دراما استعمال واسع يحدده السياق:

ففي المعنى العام تطلق كلمة دراما على كل الأعمال المكتوبة للمسرح مهما كان نوعها، فيقال الدراما الإليزابيثية، والدراما الرومانسية،...الخ، وهذا هو المعنى الإنجليزي للكلمة حيث تدل كلمة Drama على المسرح كنص وكتاريخ وكجماليات مقابل كلمة Performance التي تعني العرض والأداء.

فكلمة دراما تعني حادثا، والحادث هو جوهر المسرح في التمثيليات. وقد كتب هنري غوهيه Henri* Gouhier ، في "المسرح والوجود": "ينحصر جوهر المسرح وزبدته في كلمتين: الحادث والمكان"، ويرتكز فن الشعر والعروض لدى أرسطو على التعريف نفسه (...)، ومفهوم الدراما إذا ما جردناها من كل تعريف خاص، يشتمل إذا على التراجيديا والكوميديا، كسوفوكل واريسطوفان[3].

والدراما le drame بالمعنى الفرنسي هي نوع مسرحي ظهر في القرن الثامن عشر في فرنسا للدلالة على المسرحيات التي تعالج مسألة من مشاكل الحياة الواقعية فيها خلط بين

[1] ماري الياس، حنان قصاب حسن-المعجم المسرحي- مكتبة لبنان ناشرون، لبنان- ط1- 1997- ص 194.
[2] مارتن إسلن- تشريح الدراما- ت: أسامة منزلجي- دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن- ط1- 1987- ص 15.
* ولد يوم 05 ديسمبر 1898، وتوفي يوم 31 مارس 1994 بباريس، فيلسوف، مؤرخ للفلسفة، ومهتم بالنقد الدرامي الفرنسي.
[3] ميشال ليور-الدراما- ت:احمد بهجت فنصة-منشورات عويدات، بيروت، لبنان-1965- ط1-ص7.

طابع الجد والهزل بسبب اهتمامها بتصوير "الحقيقة" على الخشبة من خلال المحاكاة الإيهامية. ولم يدم هذا النوع أكثر من عشرين سنة، لكن التسمية ظلت مستعملة للدلالة على كل مسرحية لا يمكن تصنيفها بشكل واضح ضمن الأنواع المسرحية.

والدرامي-Dramatique هو طابع وصنف من التصنيفات التي طرحها علم الجمال، ونجده في الأعمال الأدبية والفنية مثل الرواية و الرسم. يختلف المأساوي عن الدرامي في كون الدرامي يحمل نفس الطابع المثير للخوف و الشفقة، لكن نهاية الصراع فيه لا تأخذ طابع الحتمية المأساوية(كارثة او موت)، وإنما تظل مفتوحة على إمكانية الخلاص[1].

كما أنّ الدرامي يعد شكل من بين الأشكال الفنية الأساسية الثلاثة:

أ- الشكل الغنائي، حيث يقدم الفنان صورته في علاقة مباشرة مع نفسه.

ب- الشكل الملحمي، حيث يعرض صورته في علاقة وسطى بين نفسه والاخرين.

ت- الشكل الدرامي، حيث يعرض صورته في علاقة مباشرة مع الآخرين[2].

اختفت كلمة دراما من مفردات المسرح زمن الرومان بالتدريج وصارت كلمة Fabula تستعمل للدلالة على المسرحية بغض النظر عن نوعها، تضاف اليها صفة لتصنيف الأشكال fabula togata، atellana...الخ.

وفي القرون الوسطى حيث لم يعرف التمييز بين الأنواع المسرحية، شاعت كلمة لعبة Jeu/Play للدلالة على المسرحية بشكل عام، مع وجود تسميات لأنواع مثل عروض الأخلاقيات والمعجزات والأسرار والفواصل المضحكة التي تتخللها مثل الفارس. ولم تطلق تسمية دراما إلا على دراما القداس Drame liturgique والدراما التوراتية Drame biblique اللتين تقومان على تمثيل مقاطع من الكتاب المقدس كما هي.

وفي القرن السابع عشر، حيث عرفت التراجيديا، والكوميديا والتراجيكوميديا وعروض الرعويات، كانت كلمة "كوميديا" تعني المسرحية بشكل عام. ويعتبر الأب دوبنياك

[1] بتصرف ماري الياس، حنان قصاب حسن-المعجم المسرحي-م.س- ص 194، 195.
[2] جيرار جينيت-مدخل لجامع النص-ت: عبد الرحمان ايوب-دار توبقال للنشر، المغرب-ط1-1985-ص 15.

D'Aubignac (1604-1676) أول من إستعمل صفة درامي لوصف ما هو مسرحي حين تحدث عن الحدث الدرامي مأساويا كان أم مضحكا.

في القرن الثامن عشر ظهرت كلمة دراما في كتابات الفرنسي دونيز ديدرو D.Diderot (1713- 1784) "الإبن الطبيعي"، و"خطاب حول الشعر الدرامي"، وفي كتابات الفرنسي بيير بومارشيه "بحث حول النوع الدرامي الجاد، للدلالة على نوع وسيط بين التراجيديا والكوميديا. بعد ذلك صارت التسمية تطلق على نوع مسرحي محدد هو الدراما البرجوازية في فرنسا والدراما الرومانسية في ألمانيا[1].

ويرى مارتن اسلن* أنّه من الواجب التأكيد على نقطة أساسية وذات أهمية قصوى، وهي أنّ المسرح-أقصد الدراما على المسرح-في النصف الثاني من القرن العشرين ما هو إلاّ شكل واحد فقط من أشكال التعبير الدرامي، وأنّ الدراما المنتجة آليا من خلال وسائل الإعلام الجماهيرية، أي السينما، والتلفزيون، والراديو، ورغم إختلافها من بعض نواحي تقنياتها، هي أيضا في أساسها دراما، وتخضع للمبادئ الأولية لعلم نفس الإدراك والفهم التي منها تستمد كل تقنيات الإتصال الدرامي[2].

[1] م.س- ص 195.

* مارتن اسلن Martin Esslin كاتب وناقد انجليزي، ولد ببودباست، المجر يوم 06 جوان 1918 وتوفي بسن 83 سنة بلندن يوم 24 فيفري 2002، بعد معركة طويلة مع مرض باركنسون.

[2] مارتن اسلن-تشريح الدراما- م.س- ص 13.

المحاضرة الثانية

نظرية المحاكاة

يرى مارتن إسلن في كتابه "تشريح الدراما" أن الفرق بين الواقع والمسرحية هو أنّ ما يحدث في الواقع لا يمكن عكسه، لكن في المسرحية من الممكن البدء من جديد من البداية. "المسرحية هي محاكاة للواقع، وهذا، وهو أبعد ما يكون عن التسلية التافهة، يشدد على الأهمية القصوى لمجمل النشاط المسرحي لصالح وتقدم الإنسان"[1].

الفن محاكاة الطبيعة، أي أنّ الرسم والموسيقى والنحت والعمارة والأدب والدراما هي تعبير عن أفكار إنسانية كانت بدورها حصيلة الصورة المستعادة أو المتذكرة، إذ أنّ الفنان يستعيد صورا من تجارب الماضي (أي الأشكال المتجمعة في الحياة) ويعيد خلقها مادة جديدة من خياله الخاص بحيث تختلف عن الحياة نفسها. والفن هو تفسير الإنسان للحياة يعبر عنه بطريقة يمكن أن تدرس وتدرك وتميز بشكل تام[2].

المحاكاة mimesis هي مفهوم عام أطلقه المفكرون اليونان وناقشوه وحاكموه على أساس أنه يشكل جوهر علاقة العمل الفني والأدبي بالواقع. وقد شكّل هذا المفهوم على مدى العصور معيارا يميز المدارس الفنية والأدبية والنقدية التي ظهرت في تاريخ الفنون والآداب في الغرب، وكل ما تأثر به.

وكلمة محاكاة هي الترجمة العربية للكلمة اليونانية mimesis المشتقة عن الفعل mimisthai بمعنى قلّد أو اتبع نموذجا. وقد ترجمت هذه الكلمة في اللغتين الفرنسية والإنكليزية بكلمة imitation التي تعني التقليد، وهي مأخوذة من اللاتينية imitatio وضمن القراءة الحديثة للمفاهيم المتعلقة بالفنون، تمت إعادة النظر بالمعنى الضيق الذي أعطي للمفهوم عبر هذه الترجمة، وتم توضيح أن الكلمة اليونانية لا تحمل معنى التقليد فقط، وإنما إعادة تقديم أو إعادة عرض بالمعنى العام للكلمة، أي Re-présentation [3].

[1] مارتن إسلن- تشريح الدراما- م.س- ص 21.
[2] الكسندر دين- العناصر الأساسية لإخراج المسرحية- ت: سامي عبد الحميد- دار الحرية للطباعة، بغداد، العراق- 1972- ص 11.
[3] ماري الياس، حنان قصاب- المعجم المسرحي- م.س- ص 412.

وتبدو الترجمة العربية "محاكاة" التي استخدمها ابن سينا ومن بعده ابن رشد أكثر دقة لأنها تعني مضاهاة الشيء ومماثلته، أي الاشتراك معه بالجوهر، وهو أمر يختلف عن مجرد التقليد.

وقد رفض افلاطون Platon (427-347 ق.م) المحاكاة، واعتبرها محاكاة لعالم ظاهري خارجي هو نقيض لعالم الفكرة. وبناء عليه رفضت المسرح وقاومته لأنه يهتم بالظاهر المادي للأمور ويغفل الفكرة الإلهية، ولعل هذا هو الأساس الذي انبثقت منه المواقف الدينية الرافضة للمسرح.

أما أرسطو Aristote (384- 322 ق.م)، فقد أخذ موقفا مختلفا من مفهوم المحاكاة التي اعتبرها غريزة طبيعية لدى الإنسان، ورأى فيها اساسا لكل عمل فني (الشعر وغيره من الفنون) إذ يقول: " أن هناك من الناس-سواء عن وعي بالحرفة الفنية، أو عن طريق العادة والدربة- من يحاكون أشياء كثيرة، بوساطة عمل صور لها، بإستخدام الألوان والأشكال، فإنّ هناك آخرين ممن يحاكون بإستخدام الصوت. وهكذا الأمر، بالنسبة لكل الفنون التي سبق ذكرها، فإنّ المحاكاة فيها تتحقق بإستخدام مواد: الوزن، واللغة، والإيقاع. ويتم ذلك إما باستخدام كل مادة منها على حدة، أو بوساطة المزج بينها"[1].

ليضيف أنّ هناك بعض الفنون التي تستخدم كل ما ذكر سابقا، أي الوزن والإيقاع والعروض ومن بين ذلك: " الشعر الديثرامبي، والنومي*، وكذلك التراجيديا، والكوميديا. بيد أنّ الإختلاف بين تلك الفنون يتمثل في ان الفنين الأولين يستخدمان كل تلك الوسائل الثلاثة في نفس الوقت، بينما الفنّان الأخيران لا يستخدمانها إلاّ في أجزاء مختلفة فقط"[2].

لقد قامت دراسة أرسطو لفن الشعر على أساس منطقي يثبت ضرورتها، ويتشكل على هذا الأساس من فرضيتين، الأولى تقول بأنّ الشعر أرفع إنجازات الروح الإنسانية وعلى هذا فهو جدير بالدراسة أولاّ وقبل كل شيء. والثانية تقول بأنّ الشعر يجسد ويضيء لنا المبادئ

[1] أرسطو- فن الشعر- ت: إبراهيم حمادة- مكتبة الأنجلو المصرية، مصر- ص 56.

* النومي nomos، أو الأغنية النومية-ضرب من الشعر القديم المرتبط بالديثرامب وكان يؤدى أداءا فرديا بمصاحبة أنغام القيتارة أو الناي، تمجيدا لبعض الآلهة، ولأبوللو بصفة خاصة. (أرسطو- فن الشعر- ص 66).

[2] أرسطو- م.س- ص 57.

الإنسانية العامة التي تحكم حياتنا والتي تخفيها عن عيوننا بالضرورة تفاصيل التاريخ الكثيفة. وبهذا المعنى يصبح الشعر أقل تعقيدا من التاريخ[1].

ويرى أرسطو أن المحاكاة تكون على شكلين: محاكاة الفعل بالفعل، أو محاكاة الفعل بالرواية عنه. ولذا فهو لا يفرق بين النص المسرحي والنص الملحمي من خلال درجة المحاكاة وإنما من خلال اختلاف أسلوب المحاكاة. ويذهب أرسطو أبعد من ذلك إذ يعتبر أن المحاكاة هي سبب المتعة في المسرح، وأن وجود الجمهور هو دليل على المتعة التي يشعر بها من يتابع المحاكاة. فيقول: " لا يزال هناك فرق يميز بين تلك الفنون وهو "الطريقة"، التي يمكن أن يحاكي بها أي موضوع من الموضوعات. فباستعمال نفس المادة، ومعالجة نفس الموضوعات، يمكن أن يحقق الشاعر محاكياته:

1- إما بأن يستخدم السرد في جزء، وفي جزء آخر يتقمص شخصية أخرى غير شخصيته، ثم يروي القول على لسانها كما كان يفعل هوميروس.
2- وإما يتكلم بلسانه هو، دون إحداث مثل هذا التغيير.
3- وإما يعرض الشخصيات، وهي تؤدي كل افعالها أداء دراميا"[2].

وعليه، تتلخص الفروق الثلاثة التي تميز المحاكيات الفنية، في كل من المادة، والموضوع المحاكي، ثم طريقة المحاكاة.

وقد ميز أرسطو بين التراجيديا والكوميديا من خلال نوع المحاكاة. فهو يؤكد بأن التراجيديا هي محاكاة لفعل جليل مستمد من الأسطورة والتاريخ، وهي تقليد لفعل أكثر من كونها تقليد أو تصوير لصفات. أما الكوميديا فهي تحاكي أفعالا إنسانية وضعية، وهي أكثر إلتصاقا بالواقع.

ومحاكاة الفعل عند أرسطو ليست مجرد تصوير للأحداث وإنما إعادة ترتيبها في الخط الناظم للمسرحية وهو الفعل الدرامي. فالشاعر الدرامي هو صاحب الحبكة يشكلها ويربط بين أحداثها ويعطيها بنية بالشكل الذي يريده، حتى لو كانت هذه الأحداث معروفة مسبقا من

[1] جوليان هلتون- نظرية العرض المسرحي- ت: نهاد صليحة- هلا للنشر والتوزيع، مصر- ط1- 2000- ص 19.
[2] أرسطو- م.س- ص 72.

قبل المتلقي، وهذا يسمح بتفسير المحاكاة عند أرسطو ليس كتصوير أو تقليد وإنما كخلق وإبداع[1].

واعتبارا من القرن الثامن عشر، وضع مفهوم المحاكاة والخلط بينه وبين مفهوم مشابهة الحقيقة موضع تساؤل. فقد اعتبر الناقد الفرنسي دونيز ديدرو D.Diderot أن مقياس الجمال هو مقدار مطابقة العمل الفني مع النموذج الأساسي المقلّد، لكنه توقف عند صعوبة محاكاة الواقع أو الحقيقة لأنها دوما حقيقة غير موضوعية بشكل كامل، ووضّح أن المسرح يستخدم عناصر من الواقع إلّا أنه يقدمها بشكل مغاير لأن الفن مختلف عن الطبيعة، وأن الفنان يمكن أن يتأثر بالأنماط الموجودة في الطبيعة، لكنه يوصلها بفنه للكمال.

في القرن التاسع عشر فسرت المحاكاة على أنها تصوير الواقع كما هو، وصار هناك نوع من الخلط بين تصوير الواقع وتقليده، وهذا ما يبدو جليا في التصور الجمالي للمدرستين الواقعية والطبيعية، حيث اعتبرت المحاكاة تصويرا أمينا للحياة البشرية، أي تصويرا للواقع، وهذا هو مبرر مبدأ شريحة من الحياة الذي إلتزمت به الطبيعية، ويعني الإطار أو الظرف الإجتماعي وتأثيره على جوهر الشخصية ووضعها النفسي.

في القرن العشرين، تمت إعادة النظر بمفهوم المحاكاة ككل في الفن والأدب، فلم يعد المسرح يطالب بتصوير الواقع تصويرا مباشرا وإنما بخلق علاقات على الخشبة ترجع إلى الواقع وتطرحه ضمن علاقة معينة يحددها كل عمل على حدة. ذلك أن خلق الإيهام لم يعد الهدف الأساسي للمسرح. في أغلب الحالات لم ترفض المحاكاة بشكل كامل لكنها طرحت بمنظور جديد.

بين الدرامي والملحمي

ان التمييز بين الشكل الدرامي والشكل الملحمي يظل تمييزا نظريا، إذ لا يمكن اعتماد أي منهما كقالب خالص لشكلين من الكتابة المسرحية. وكما تم تعريف الدرامي، أما صفة "ملحمي فمأخوذة من كلمة Epos اليونانية التي كانت تعني القول والسرد، ثم أطلقت كتسمية للملحمة، وهي قصيدة سردية طويلة أسلوبها رفيع وتتحدث عن البطولة. والملحمي Epique

[1] المعجم المسرحي- م.س- ص 414.

في علم الجمال هو طابع (كما الدرامي Dramatique)، وهو يدل على أسلوب أكثر من دلالته على شكل، رغم أنّ هذا الطابع قد أرتبط تاريخيا بأشكال يغلب عليها السرد مثل الملحمة والقصة والرواية"[1].

وقد ميز أرسطو Aristote في كتابه "فن الشعر" بين محاكاة الفعل بالفعل وبين محاكاة الفعل بالرواية عنه، كما ميزّ بين الإمتداد الزمني في الشعر الملحمي، والتكثيف الزمني في الشعر الدرامي. وقد ظلّ هذا التمييز النظري سائدا وكان الركيزة الأساسية لكل من نظّر للمسرح وغيره من الأجناس الأدبية.

ويرى أرسطو أيضا أنّ التراجيديا تتضمن كل ما في الملحمة من عناصر، بل ويمكنها أن تستخدم نفس بحر الملحمة، بالإضافة إلى هذا، فإنها تتميز بالغناء، وتأثيرات المرئيات المسرحية، وهي اضافات هامة تحدث أعظم المتع. كما أنّ للتراجيديا من قوة التأثير-حين تقرأ- مثل ما لها عندما تمثل على خشبة المسرح. ويرد على هذا، أنّ التراجيديا تحقق غايتها من المحاكاة خلال أضيق الحدود من الامتداد، وهذه ميزة عظيمة لأنّ التأثير المركز أكثر احداثا للذة والإمتاع من ذلك التأثير الذي يمتد في حيز زمني طويل. كما أنّ الوحدة في الملحمة، أقل توحدا. ويستنتج في النهاية، أنه إذا كانت التراجيديا تتفوق على الملحمة من كل هذه الوجوه، فإنه يصبح من البين، أنّ التراجيديا تعد أسمى شكل فني، لأنها تبلغ غايتها على نحو افضل من الملحمة[2].

تناول المنظرون الألمان هذا التمييز بالبحث وأهمهم ولفغانغ غوته W. Goethe (1749-1832) وهيغل Hegel (1770- 1831). استمد بريشت مقارنته من تصنيف هيغل مباشرة، لكنه ذهب أبعد منه وانطلق من التناقض بين ما أسماه الشكل الدرامي والشكل الملحمي على مستوى البناء المسرحي. وبين القوانين الجمالية التي تتحكم بكل من هاتين البنيتين، وذلك من منظور إيديولوجي فلسفي يتكئ أساسا على تحديد وظيفة كل من هذين الشكلين، وعلى أسلوب طرح الأمور للمتلقي.

[1] م.س- ص 207، 208.
[2] (بتصرف) أرسطو- م.س- ص 231، 232.

ومع أنه من الصعب الالتزام بحرفية هذا التمييز بين الشكل الدرامي والشكل الملحمي في المسرح، إلا أنه لا يمكن إغفال دوره في فتح آفاق جديدة في الحركة المسرحية على صعيد إعداد النصوص الدرامية بمنظور ملحمي، وعلى صعيد الإخراج، وعلى صعيد الكتابة المسرحية ايضا، وحتى على مستوى قراءة تاريخ المسرح والأدب بشكل عام. بل وإن هذا التمييز قد ساهم في إعادة النظر في التصنيفات القائمة للانواع والأجناس، فالرواية تحتوي على عناصر درامية (حوار، مواقف صراعية)، كما كان يمكن للمسرح أن يحتوي على عناصر ملحمية. والواقع أن العناصر الملحمية كانت دائما موجودة في المسرح على مستويات متعددة من خلال كل ما يكسر الإيهام ويعلن المسرح على أنه مسرح من خلال اسلوب العرض، أو من خلال أسلوب الكتابة[1].

مشابهة الحقيقة

مفهوم جمالي عام يرتبط بكل الفنون والآداب التي تقوم على محاكاة واقع ما. وهو يرد خاصة عندما يتعلق الأمر بتنظيم شكل وامتداد وبنية العمل الأدبي والفني بحيث يكون مقبولا للعقل البشري ويحمل نوعا من المصداقية Crédibilité. وأصل كلمة Vraisemblance الفرنسية وVerisimilitude الإنجليزية والمتكونة من الكلمتين اللاتينيتين Verus التي تعني الحقيقة، وSimili التي تعني المشابهة. وفي اللغة العربية قدمت ترجمات مختلفة لهذا المصطلح منها "مشابهة الحقيقة"، و"مشابهة الطبيعة"، و"محاكاة الواقع الإحتمالية"، أو "مقتضى الإحتمال والضرورة"، وهذا ما ورد في مختلف ترجمات "فن الشعر" لأرسطو[2].

طرح أرسطو في كتاب "فن الشعر" (الفصلين السابع والتاسع) مفهوم مشابهة الحقيقة على مقتضى الإحتمال والضرورة Eikos وربطه بمحاكاة الطبيعة، لكنه اعتبره معيارا عقلانيا يحكم العمل على مستوى تسلسل الأحداث وعلى مستوى الأسلوب. وذلك في حديثه عن منطقية الأحداث وتسلسلها وعلاقتها ببعضها بعضا. فقد أكد أرسطو أنّ مشابهة الحقيقة تتحقق من خلال الربط ما بين الجزئيات ربطا منطقيا ضمن منظور التتابع السببي (سبب-نتيجة)، فهذا المفهوم كان يرتبط بالنسبة لأرسطو بصميم عملية بناء المسرحية.

[1] المعجم المسرحي- م.س- ص 210.
[2] م.س- ص 465.

وقد أكّد أرسطو حين أعلن أن مشابهة الحقيقة يجب أن تتم في المسرح إمّا حسب الضرورة (ما يمكن أن يقع) أو حسب الحقيقة (ما يقع فعلا). "كما أنّ الاحتمال في حقيقته، يفرض على الفعل التراجيدي أن يكون مقنعا، أو قابلا للتصديق. وإذا ما اضطر الشاعر إلى معالجة مادة غير محتملة الوقوع، فإنّ مهارته هي التي تجعل غير المحتمل هذا فنا مقنعا وقابلا للتصديق. وهكذا، فإنّ الفعل غير المحتمل ولكنه مقنع، افضل بكثير من الفعل الممكن ولكنه غير مقنع"[1].

فيرى أرسطو أنّ "مهمة الشاعر ليست رواية ما وقع فعلا، بل ما يمكن ان يقع، على أن يخضع هذا الممكن إما لقاعدة الاحتمال، أو لقاعدة الحتمية. إنّ ليس بالتأليف نظما أو نثرا يفترق الشاعر عن المؤرخ. فأعمال هيرودوت كان يمكن أن تصاغ نظما، ولكنها- مع ذلك- كانت ستظل ضربا من التاريخ سواء منظومة، أو منثورة بيد أنّ الفرق الحقيقي يكمن في أنّ أحدهما يروي ما وقع، والآخر ما يمكن أن يقع"[2].

وقد ربط أرسطو بين هذا المفهوم والتطور الدرامي للمسرحية معتبرا أن الانقلاب والتعرف في الحكاية، من حيث إنهما يستثيران الخوف والشفقة ويحققان التأثير التطهيري، يجب أن ينجما عن نظم الأحداث. كما اعتبر أنّ المفاجأة تكون أكبر تأثيرا عندما تأتي على غير توقع، مع الالتزام بالعلاقات السببية. وبشكل عام فإنّ مفهوم مشابهة الحقيقة لم يعن بالنسبة له ما هو حقيقي، وإنما ما يبدو حقيقيا ومنطقيا للمتلقي.

من أهم المدارس الجمالية التي ركزت على مشابهة الحقيقة المدرسة الكلاسيكية في القرن السابع عشر، متأثرة في ذلك بالأفكار الإيديولوجية والأخلاقية والجمالية المهيمنة، والتي تفترض أن العمل الأدبي والفني يجب أن يقدم الطبيعة الجميلة La belle nature. وقد كان هذا المفهوم أساس ومحور الرؤية الجمالية التي تبنتها الكلاسيكية في المسرح. فلم يعد مفهوم مشابهة الحقيقة متعلق بأسلوب طرح الحقيقة بقدر ما صار يعني الالتزام بالواقع المفترض، وبالمثل التي تفترضها قواعد المجتمع، ومنها قاعدة حسن اللياقة. وبذلك ربط بين العمل وذوق الجمهور وما يتقبله من مفاهيم.

[1] أرسطو- م.س- ص 111.
[2] م.ن- ص 114.

وقد اعتبرت الكلاسيكية مشابهة الحقيقة قاعدة من قواعد الكتابة، وطبقتها بشكل صارم في التراجيديا، بينما كان الحال مختلفا بالنسبة للكوميديا. فقد كان الجمهور يتقبل منطق الصدفة بشكل كبير في الكوميديا، وكذلك كانت الكوميديات تنتهي بخاتمة مفتعلة تتنافى مع قاعدة مشابهة الحقيقة ولكنها تقبل ضمن أعراف النوع الكوميدي.

في القرن الثامن عشر والتاسع عشر، عالج المسرح مشاكل أقرب إلى الحياة اليومية من التراجيديا فحقق تقاربا أكبر بين المشاهد والحدث، وهذا لم يكن موجودا في التراجيديا الكلاسيكية التي تستمد مواضيعها من الأساطير والتاريخ. وفي المسرح الحديث، لم تعد مشابهة الحقيقة شرطا، خاصة وأنّ المسرح لم يعد يهتم بتصوير الواقع بشكل إيقوني. وقد قام مسرح العبث على مفاجأة المتفرج بخرق قاعدة مشابهة الحقيقة، "يتعمد مسرح العبث اللعب مع اللامعقول"[1]. بالمقابل ظلت هذه القاعدة أساسا للأعمال الدرامية في السينما والتلفزيون لأنها تعتمد المحاكاة بالصورة[2].

جامعة عبد الحميد بن باديس - مستغانم
المجلس العلمي للكلية

التطهير

في الطقوس كما في الدراما يكون الهدف هو تحقيق مستوى متقدم من الوعي، وتبصّر لا يتعرض للنسيان داخل طبيعة الوجود، وتجديد للقوى الكامنة في الفرد لمواجهة العالم. وباللغة الدرامية نسميه: الكثارسيس (التطهير)[3].

مصطلح مشتق من الكلمة اليونانية Katharsis وتعني التنقية والتطهير والتفريغ على المستوى الجسدي والعاطفي. ومع الزمن تحولت الكلمة إلى مفهوم فلسفي وجمالي له علاقة بالتأثير الانفعالي الذي يستثيره العمل الأدبي أو الفني أو الاحتفال عند الممارس والمتلقي كل من جهته. فيما بعد دخل مفهوم التطهير مجال علم النفس والتحليل النفسي مع عالم النفس النمساوي سيغموند فرويد[4].

[1] Anne Ubersfeld-les termes clés de l'analyse du théâtre- Edition du Seuil, paris, France- 1996- p87.
[2] المعجم المسرحي- م.س- ص 467.
[3] مارتن إسلن- تشريح الدراما- م.س- ص 32.
[4] المعجم المسرحي- م.س- ص 130.

يعتبر أرسطو أول من طرح التطهير بمعنى الإنفعال الذي يحرر من المشاعر الضارة، وذلك في كتبه "فن الشعر" و"علم البلاغة" و"السياسية". وقد حدده كغاية للتراجيديا، فقد ربط أرسطو بين التطهير والإنفعال الناتج عن متابعة المصير المأساوي للبطل.

ذكر أرسطو التطهير في كتابه "فن الشعر" بشكل سريع وعابر مرتين (الفصل6 والفصل 11)، أما في كتاب "علم البلاغة" فقد ربط أرسطو بين مشاعر الخوف والشفقة اللذين يشعر بهما المتفرج الذي يتمثل نفسه في البطل المأساوي، وبين التطهير.

"يلعب العرض المسرحي دورا هاما في تحرير النفس من نوازعها العدوانية ورغباتها المكبوتة تماما كما يفعل الكرنفال الشعبي. ومن هذا يتضح أنّ النظرة السلبية إلى المسرح كنشاط هروبي إنما تفصح في حقيقة الأمر عن رؤية عميقة لوظيفته الإجتماعية المركبة"[1].

ولا بد أن "يتمتع الفنان بقابلية التأثر وقابلية نقل هذا التأثير إلى المتفرجين وتحركيهم. وعلى هذا فإن هدف الفن هو تحريكنا فكريا وعاطفيا، حيث نمر بالحالة التي مر بها الفنان عندما بادر لخلق المادة الفنية من الطبيعة"[2].

في القرن العشرين كانت هناك إعادة نظر بمفهوم التطهير من خلال إعادة النظر بوظيفة المسرح في المجتمع. كما تم ربط التطهير بعلم جمال التلقي وبمفهوم الإستقبال، وبرزت أفكار جديدة حول هذا المفهوم. "حين نذهب نحن المتفرجون لمشاهدة عرض ليوليوس قيصر فإننا نذهب لا من باب الورع التاريخي أو تقديسا لذكرى مبدعها، بل نذهب لأننا نعتقد أنّ المسرحية تتصل اتصالا وثيقا بحياتنا وتخاطب واقعنا. وحين نكف عن هذا الإعتقاد سنكف عن رؤيتها"[3].

فمسرحيات مثل أوديب وهاملت تحرك عواطف قوية لدى المتفرج. "ولا يعتبر فنا أي نشاط لا يترك أثره العميق ولا يضطر المتفرج إلى التفكير في العمل الفني، فهدف العمل الفني إذا تحريك العواطف أولاّ وإثارة التفكير في محتواه ثانيا وهذه الصورة تحرك الفرد إلى إدراك عميق للحياة وعلاقة الإنسان بها أو بالقوى الجوهرية المماثلة كالله والعالم أو الطبيعة

[1] جوليان هلتون- نظرية العرض المسرحي-م.س- ص 21.
[2] الكسندر دين- م.س- ص 12.
[3] جوليان هلتون- نظرية العرض المسرحي-م.س- ص 23.

وتمنحه قوة التعمق في مدى علاقته بتلك القوى العظمى ولا يشترط أن تكون التأثيرات متشابهة عند الجميع بل تختلف باختلاف الأشخاص وتجاربهم ومعتقداتهم"[1].

حلل علم الجمال وعلم النفس احتياش التطهير وتناوله من موضع التأثير على المتلقي. فقد تم ربطه بالمتعة، واعتبر أنّ انفعال المتفرج عندما يشاهد انفعالات الآخر على الخشبة هو متعة نفسية تنجم عن التمثل والإنكار، وتتأتى أصلا من إكتشاف أنّ المسرح هو وهم واصطناع وليس حقيقة. جدير بالذكر أنّ فرويد هو أوّل من استخدم عام 1895 مصطلح التطهير بمعنى التفريغ العقلي وذلك عندما وصف طريقة علاجه لمرضاه المصابين بالهستيريا.

وإلى يومنا هذا، يمكن إعادة النظر بقدرة المسرح على التطهير، ومحاولة البحث عن هذا التأثير في أشكال فنية جديدة كالسينما والتلفزيون. ذلك أنّ هذه الفنون لها قدرة على المحاكاة والإيهام أكثر من المسرح، وتبدو أقرب من المسرح إلى واقع المتفرج، ولا زالت تستند على شخصية البطل التي تستدعي التمثل. وبالتالي يمكن أنّ تكون وظيفة التطهير فيها أكثر وضوحا وفعالية منها في المسرح.

[1] الكسندر دين- م.س- ص 11.

المحاضرة الثالثة

الوحدات الثلاث

كلمة Unité، Unity مأخوذة من اللاتينية Unitos بمعنى وحدة. مبدأ "الوحدة أو الترابط" في العمل الفني والأدبي معروف منذ القدم، فقد طرح لدى الفلاسفة اليونان، وكان يهدف إلى تحقيق الترابط الفني أو الجمالي بين مكونات العمل. وقد اشار أفلاطون Platon (427- 347 ق.م) في حواريته "فيدرا" إلى ضرورة تحقيق التجانس الفني في أي خطاب أو قول. وكذلك فعل أرسطو لاحقا في كتابه "فن الشعر" حين تحدث عن كيفية نظم الأعمال وعن شروط العمل التام[1].

واعتبر أنّ تحقيق الوحدة الداخلية للعمل هي الشرط الأساسي لكي يؤدي هذا العمل وظيفته. وقد اعتبر أن التراجيديا أفضل من الملحمة لأنها تتميز برابط داخلي. والحقيقة أنّ أرسطو في "فن الشعر" يتحدث بشكل واضح عن وحدة الفعل كضرورة لتماسك البناء الدرامي. أما بالنسبة للتعامل مع بقية الوحدات كقواعد للكتابة فقد فرض في الفترة التي تم فيها تقليد القدماء حيث اعتبرت وحدة الفعل ضرورة وقاعدة، ودخلت كل من وحدتي الزمان والمكان كقواعد تباعا، وشكلتا الأساس في الكلاسيكية.

والحقيقة أنّ هذه النظرة مست عدة مكونات في العمل المسرحي فصار يحكي عن وحدة الفعل، ووحدة المكان ووحدة الزمان ووحدة الطابع Unité de ton اعتبارا من القرن السادس عشر، وذلك عندما خضع كتاب "فن الشعر" لأرسطو لتفسيرات المنظرين الإيطاليين والفرنسيين. وقد طرحت في هذا السياق فكرة الوحدات الثلاث كقاعدة شاملة، واستمر تأثير الإلتزام بقاعدة الوحدات الثلاث على الكتابة المسرحية والعرض حتى نهاية القرن التاسع عشر. جدير بالذكر أنّ الوحدات بعد ذلك ارتبطت بالتراجيديا أكثر من غيرها من الأنواع المسرحية، بل إن الفصل بين الأنواع تحدد انطلاقا منها.

وأول من دعا إلى الوحدات الثلاث كمبادئ أساسية لكتابة التراجيديا المتكاملة هما المنظران الإيطاليان جوليو سكاليغيرو J.Scaligero (1484- 1557) ولودفيغو كاستالفترو

[1] المعجم المسرحي- م.س- ص 523.

L.Castalvetro (1505- 1571)، وكان هذا الأخير قد ترجم وفسر كتاب "فن الشعر" لأرسطو .

إن "قاعدة الوحدتين المزعومة في الزمان والمكان، التي يفصلها هوغو عن الثالوث الكلاسيكي. إن حدود الزمن، ووحدة المكان تتعارض مع كل احتمال وتحد بدون مبرر، مسرح الفعل وتطور العواطف، وتشوه وتزور الإنسان والتاريخ"[1].

أثير الجدل حول إلزامية الوحدات وكيفية تطبيقها، وقد تفاوت مستوى الإلتزام بها بين بلد وآخر. والجدير بالذكر أن المنظرين الكلاسيكين عندما التزموا بقوانين الوحدات الثلاث طرحوها ضمن منظور واسع هو البحث عن تصوير الطبيعة الجميلة ضمن طموح إيصال العمل الفني إلى الكمال وجعله يخاطب العقل قبل الحواس. وقد اعتبروا أنّ القواعد هي التي تسمح بتحقيق هذا الهدف.

ان تطبيق الوحدات الثلاث قيد الكتابة المسرحية وأدى إلى كتابة نصوص ذات بنية مغلقة تقوم على تكثيف تصاعدي حول الأزمة، كما أن الإلتزام بوحدتي المكان والزمان أدى إلى استبدال كثير من الأفعال بالسرد والمونولوغ، وكان لذلك تأثيره في تأكيد دور الكلام على حساب الفعل في المسرحيات الكلاسيكية.

والواقع أنّ تطبيق قاعدة الوحدات الثلاث لم يكن إلزاميا وصارما إلاّ في فرنسا، وفي فترة محددة هي القرن السابع عشر. فمنذ القرن الثامن عشر اعتبر دونيز ديدرو D.Diderot (1713- 1784) أنّ وحدة الفعل هي الضرورية، أمّا بقية الوحدات فمتعلقة بوحدة الفعل وليست ضرورية.

وحدة الفعل Unité d'action

ويطلق عليها بالعربية أحيانا اسم وحدة الموضوع، أو وحدة الحدث. وقد حدد أرسطو من خلال مفهوم الفعل الدرامي Mythos وجود فعل أو موضوع واحد طوله محدد وله "بداية ووسط ونهاية". فقد أكّد أرسطو على مبدأ الفعل التام أكثر من تأكيده على الفعل

[1] ميشال ليور- الدراما- م.س- ص 84.

الواحد. كذلك رأى أنّ " القصة –كمحاكاة لفعل- يجب أن تعرض فعلا واحدا، تاما في كليته، وأن تكون أجزاؤه العديدة مترابطة ترابطا وثيقا، حتى أنّه لو وضع جزء في غير مكانه، أو حذف، فإنّ (الكل التام) يصاب بالتفكك والإضطراب، وذلك لأنّ الشيء الذي لا يحدث وجوده أو عدمه أثرا أو فرقا ملموسا، لا يعتبر جزءا عضويا في (الكل التام"[1].

ومن الواضح أنّ وحدة الفعل بالنسبة لأرسطو لا تعني الحدث الواحد بقدر ما ترمي إلى تحقيق التجانس العضوي بين مختلف الأحداث والأفعال، فالأحداث يمكن أن تكون متعددة لكن الرابط بينها يجب أن يكون رابط الضرورة، والمهم هو أن تجد كل الأحداث نهايتها في الخاتمة.

في تفسيرات "فن الشعر" لأرسطو، تمّ التأكيد على أنّ الوحدة تتأتى من العلاقة ما بين مشابهة الحقيقة ومبدأ الضرورة، وهذا ما نجده واضحا في كتاب كاستالفترو الذي فسر فيه فن الشعر. كذلك اعتبر أنّ موضع وحدة الفعل هو الحكاية التي يجب ألاّ تحتو على أكثر من موضوع Sujet واحد.

وقد طرح مبدأ وحدة الطابع للحد من الخلط بين الأنواع الذي ساد في الفترة التاريخية السابقة للكلاسيكية. فقد طرح شعار مفاده "إذا أردنا أن يكون طابع المسرحية قويا، فيجب أن يكون واحدا وأصيلا، وبدون تشعبات"، وهذا هو القانون الذي اعتمدته الكلاسيكية في الفصل بين الأنواع، أي عدم الخلط بين الطابع المضحك والطابع المأساوي. فيما بعد، وعلى الرغم من أنّ المسرح في فترة الرومانسية تمسك بوحدة الفعل، إلاّ أنه خلط بين الأنواع، وبالتالي تخلى عن وحدة الطابع ولم يعتبرها شرطا من شروط تحقيق وحدة الفعل.

وحدة الزمان Unité de Temps

لم تصبح وحدة الزمان قاعدة إلاّ في وقت متأخر لأنها كانت موضع جدل، ولم تطرح بنفس الدقة التي طرحت بها وحدة الفعل. فقد تحدث أرسطو في الفصل الخامس من "فن الشعر" عن الإمتداد الزمني للفعل حين قال: "التراجيديا تحاول أن تقصر مداها –كلما أمكن

[1] أرسطو- م.س- ص 112.

ذلك- على زمن مقداره دورة شمسية واحدة، أو ربما تجاوزت ذلك بقليل، بينما لا يتحدد فعل الملحمة بزمن"[1].

بعد أرسطو أهملت مسألة وحدة الزمان ولم يعرفها مسرح الباروك، وعلى الأخص المسرح الإسباني والإليزابيثي، ولذلك كان من المألوف أن تدور أحداث المسرحيات في أمكنة متباعدة وأن تمتد على زمن طويل للغاية.

عندما ترجم أرسطو، ثار الجدل حول تفسير تعبير "دورة شمسية" وهل تعني 12 ساعة أم يوما كاملا (اليوم الإصطناعي 12 ساعة واليوم الطبيعي 24 ساعة). كما أنّ وحدة الزمان خلقت عمليا مشاكل وتساؤلات جوهرية على صعيد الكتابة وعلى الأخص فيما يتعلق بالمصداقية في عرض الحدث.

توقف النقد الحديث عند قضية وحدة الزمان وتغييب الزمن التاريخي من أجل تحقيق المطابقة. وقد فسرت الناقدة الفرنسية آن أوبرسفيلد A.Ubersfeld في كتابها "قراءة المسرح" وحدة الزمان بعلاقتها بالتاريخ أو بتغييب التاريخ. فقد اعتبرت أنّ المسرحيات التي تلتزم بوحدة الزمان هي مسرحيات تصور الاحداث وكأنها تجري خارج السياق التاريخي، وبالتالي لا تترك أية إمكانية للتحول ضمن الكثافة الزمنية.

وحدة المكان Unité de Lieu

أشار ارسطو إلى وحدة المكان إشارة سريعة في الفصل 24 من كتاب فن الشعر حين تحدث عن اختلاف الامتداد في معرض مقارنته بين التراجيديا وبين الملحمة التي يمكن أن تصور أحداثا تجري في أمكنة مختلفة. بعد ذلك فسر الإيطاليون وحدة المكان برفض التنوع المكاني، وتم ربطها بوحدة الزمان ومشابهة الحقيقة.

في بداية الكلاسيكية لم يتم الالتزام بوحدة المكان، كذلك طرح مفهوم ثبات المكان واستمراريته أكثر من وحدته، وربط ثبات المكان بوضع الشخصية وثباتها، وبوضع المتفرج الذي لا يغير مكانه أثناء مشاهدته للعرض.

[1] أرسطو- م.س- ص 89.

كما ارتبطت وحدة المكان بنوعيته، فقد اعتبر دوبينياك D'Aubignac أنّ المكان المفتوح أمام القصر أفضل من الداخل. على الصعيد العملي ساعد تحييد المكان على تطبيق هذه القاعدة فقد استخدم راسين ردهة القصر كمكان حيادي يمكن لكل الشخصيات أن تجتمع فيه.

ويطرح هوغو في مقدمة كرومويل "ونحن نرى كيف أنّ التمييز التعسفي للأنواع ينهار سريعا أمام العقل والذوق، وبوسعنا أن نهدم بنفس السهولة، قاعدة الوحدتين المزعومة، ونقول قاعدة الوحدتين، لا الوحدات الثلاث، على اعتبار أنّ الوحدة الثالثة، وحدة الفعل أو المجموع، وهي الوحدة الحقيقية الوحيدة المبنية على أساس، قد خرجت من موضوع البحث منذ أمد طويل"[1].

ليقدم هوغو برهان أخير على سخف قاعدة الوحدتين "سبب أخير نأخذه من أعماق الفن، وهو وجود الوحدة الثالثة، وحدة الفعل، التي قبل بها الجميع لأنّها تنجم عن حدث (...) فهذه الوحدة ضرورية بقدر ما ان الوحدتين الأخيرتين عديمتا الجدوى. (...) وعلى وجه الإجمال، لنحذر من خلط وحدة الفعل مع بساطته. فوحدة المجموع لا تستبعد مطلقا الأعمال الثانوية التي تستند إليها القصة الرئيسية. ويجب أن تدور هذا الأجزاء حول القصة المركزية وتتجمع حولها في مختلف الأدوار، أو بالحري على مختلف مستويات الدراما، دائما، فوحدة المجموع هي قانون المسرح المنظور"[2].

[1] ميشال ليور- الدراما- م.س- ص 204.
[2] م.س- ص 207.

المحاضرة الرابعة

التراجيديا والكوميديا

إن أكثر المصطلحات استخداما في المفردات النقدية للدراما هي تلك التي تشير إلى الأنواع المختلفة –وقبل الجميع إلى النوعين الرئيسيين: التراجيديا والكوميديا. و"أبسط تعريف، ذاك الذي لن يصفه كثير من المنظرين بأكثر من أبله، ما يزال مطبقا عموما، رغم أنه لا يقرر إلاّ القليل جدا: فالمسرحية ذات النهاية المحزنة مأساة، والمسرحية ذات النهاية السعيدة ملهاة"[1].

التراجيديا

التراجيديا كلمة يونانية مشتقة من كلمتي Tragos وتعني الكبش وOde تعني غناء، وكانت تستعمل للدلالة على النشيد الذي كانت تغنيه جوقة متنكرة بزي الكبش تمثل رفاق الإله ديونيزوس في الطقوس المكرسة له. ويمكن أن تكون Tragodia قد استعملت فيما بعد للدلالة على الشاعر المتسابق للحصول على جائزة أفضل عمل مسرحي[2].

التراجيديا اليونانية نوع مسرحي تطور من طقوس زراعية هي عبادة ديونيزوس التي كانت تتم في شهر آذار وبداية نيسان، ويدور الموضوع فيها حول الموت والبعث. وإنّ طقوس ديونيزوس هي استمرار لطقوس أقدم كانت معروفة قبل الحضارة اليونانية مثل عبادة أدونيس والاحتفال بموته وبعثه في 21 آذار وبداية نيسان، والاحتفالات بقيامة الإله تموز، واحتفالات الربيع[3].

ان الظرف التاريخي الذي أفرز التراجيديا هو التقاء بين الفكر الحقوقي الحديث آنذاك، وبين التقاليد الدينية القديمة، وأنّ التراجيديا كمرحلة فكرية هي التعبير الواضح عن تشكل الإنسان اليوناني من الداخل كفاعل، أي كفرد مسؤول عن فعله، خاصة وأنّ موضوع التراجيديا هو الإنسان المجبر على اتخاذ قرار مصيري في عالم لم تكن القيم قد أخذت فيه

[1] مارتن إسلن- تشريح الدراما- م.س- ص 78.
[2] ماري الياس وحنان قصاب- م.س- ص 122،123.
[3] م.ن- ص 123.

شكلها الخالص والمستقر بعد. من هذا المنطلق كانت التراجيديا الحيز الذي تتلاقى فيه الأفعال الإنسانية مع القدرات الإلهية.

ويقال أن التراجيديا كانت في البداية نشيدا شعريا يسمى الديتيرامب تنشده جوقة من الكهنة في احتفالات ديونيزوس. ويقال أيضا أنّ هذا النشيد تطور على يد الممثل ثيسبيس Thespis الذي أدخل ممثلا واحدا مقابل الجوقة في القرن السادس قبل الميلاد.

لكن الأمر المؤكد هو أنّ التراجيديا تبلورت كنوع مسرحي في نهاية القرن السادس قبل الميلاد ضمن احتفالات المدينة اليونانية حيث كانت تقام ثلاث تراجيديات. وقد كتب اسخيلوس تراجيديات قدّمها في هذه المسابقات ورفع فيها عدد الممثلين إلى اثنين، ثم قام من بعده سوفوكليس بإدخال دور ثالث. وتعتبر أعمال هذا الأخير المثال الأفضل على التراجيديا المكتملة كنوع مسرحي. وقد استقى أرسطو من أعمال سوفوكليس ثم يوربيدس الأمثلة التي بنى عليها كتابه "فن الشعر".

والتراجيديا في شكلها الذي ثبت في القرن الخامس قبل الميلاد هي مسرحية تصور واقعا انسانيا محاطا بالشؤم ينتهي غالبا بخاتمة مأساوية. وقد أعطى أرسطو تعريفا للتراجيديا "التراجيديا هي محاكاة لفعل جاد، تام في ذاته، له طول معين، في لغة ممتعة لأنّها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزين الفني. كل نوع منها يمكن أن يرد على إنفراد في أجزاء المسرحية. وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي، لا في شكل سردي، وبأحداث تثير الشفقة والخوف، وبذلك يحدث التطهير"[1].

وصف أرسطو وسمي المقاطع التي تتألف منها التراجيديا في كتابه "فن الشعر"، فالمقطع الذي يسبق دخول الجوقة يسمى الإستهلال Prologos، ودخول الجوقة الذي يليه يسمى الدخول Parodos، بعد ذلك يتطور الحدث في مقاطع تتناوب مع أغاني الجوقة والرقصات Stasima. بعد آخر رقصة تخرج الجوقة في المقطع المسمى الخروج Exodos، وهو نشيد يعلن خاتمة التراجيديا[2].

[1] أرسطو- م.س- ص 95.
[2] المعجم المسرحي- م.س- ص 124.

أما العناصر المميزة للتراجيديا حسب أرسطو فهي "القصة والأخلاق والعبارة والفكر والمنظر والغناء أو النشيد". كما حدد أرسطو في الفصل الثالث عشر غاية التراجيديا بإثارة الخوف والشفقة من أجل التوصل إلى التطهير لدى المتفرج، وذلك من خلال مسار معين يشكل أساس النظام المأساوي، ويقوم على متابعة أفعال الشخصية وعلى الأخص البطل.

ومن المزايا التي إنفردت بها مسرحية أنتيغونا دون سائر المآسي اليونانية، ويقول باتان Patin:" لا يوجد في أية مسرحية يونانية أخرى مثل هذا السمو في الأفكار، ومثل هذه العظمة في العواطف، ومثل هذا التصوير النبيل للإنسانية، وبهذا كله فإنّ هذه المأساة تقترب أكثر من غيرها-من الهدف الذي سعى إلى بلوغه فن المأساة، والذي نحوه توخّت انفعالات الرحمة والخوف بوصفها معابر ودرجات، أعني الوصف المثالي لطبيعتنا"[1].

تتحدد طبيعة هذا التعاطف Empathia بطبيعة عنصر أساسي في النظام المأساوي هو الزلة أو الخلل Harmatia، وهي الخطيئة المأساوية التي يرتكبها البطل وتوصله للتعاسة. وقد ميز اليونانيون في مفهوم الخطيئة بين بعدين: Dianoia وهي التفكير أو النية، وEthos وهي اقتراف الفعل في حد ذاته. وذلك لتحديد إن كانت الخطيئة تتم عمدا وبقصد، أو تنزل على البطل بنوع من الحتمية.

تتوقف نوعية الخطيئة أيضا على تعنت البطل ورفضه أن يتراجع رغم التحذيرات، والمرحلة الثانية في المسار المأساوي هي الألم Pathos، وهو العذاب الذي يعاني منه البطل وينقله إلى المتفرج، ويتوضع في نهاية التراجيديا عندما يتم الانقلاب Peripéita، والتعرف Anagnorisis، أي انتقال الشخصية من الجهل إلى المعرفة وإلى الوعي بأساس الشر، وهذا ما يؤدي عند المتفرج إلى التطهير Katharsis[2].

تسمى التراجيديا التي تعتمد هذه البنية وتحتوي على مثل هذه العناصر التراجيديا الكلاسيكية القديمة، وأهم ما يميزها اللغة الرفيعة وعدم الخلط بين الأنواع والخاتمة المأساوية الخالصة. ومن أفضل الأمثلة على التراجيديا الكلاسيكية الخالصة مسرحيتا سوفوكليس

[1] سوفوقليس- تراجيديات سوفوقليس- ت: عبد الرحمن بدوي- المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان-د.ت- ص 151.
[2] المعجم المسرحي- م.س- ص 125.

"أوديب ملكا" التي تبرز مفهوم الخطيئة المأساوية كقدر، و"أنتيغونا" التي يظهر فيها الخيار الإنساني.

الكوميديا

ارتبطت الكوميديا في نشأتها بالحفلات القداسية الماجنة، ومنها نشيد عبارة عن قداس ديني صاخب يقام على شرف إله الخمر ديونيزوس، تحييه مجموعات تجوب القرى اليونانية وتتقنع إما بثمالة الخمر، أو تلبس أقنعة ماسخة، وتقدم رقصات خليعة[1].

من الكلمة اليونانية Komedia، وهي أغنية طقسية كان يغنيها المشاركون المتنكرون بأقنعة حيوانية في مواكب الإله ديونيزوس في الحضارة اليونانية. تحدث أرسطو عن الكوميديا وأصولها في كتابه "فن الشعر" (الفصلين الرابع والخامس) واعتبرها نوعا مسرحيا يناقض التراجيديا. فكما تكون التراجيديا محاكاة لأفعال جليلة تقوم بها شخصيات عظيمة، تكون الكوميديا " محاكاة لأشخاص أردياء، أي أقل منزلة من المستوى العام. ولا تعني (الرداءة) هنا كل نوع من السوء والرذالة، وإنما تعني نوعا خاصا فقط، هو الشيء المثير للضحك، والذي يعد نوعا من أنواع القبح. ويمكن تعريف المثير للضحك بأنّه الشيء الخطأ، أو الناقص، الذي لا يسبب للآخرين الما أو أذى. ولنأخذ القناع الكوميدي المثير للضحك مثالا يوضح ذلك. ففيه قبح وتشويه، ولكنه لا يسبب الما عندما نراه"[2].

ربط أرسطو نشأة الكوميديا بطقوس جوقة الأناشيد القضيبية (نسبة إلى العضو المذكر رمز الخصوبة الذكورية). وقد طرح أصل الكلمة المباشر وأرجعها إلى Comos وهي المأدبة الماجنة التي كانت تقام في نهاية احتفالات ديونيزوس كمحاكاة تهكمية لها. وقد استعملت تسمية كوميديا أيضا للدلالة على كل مسرحية تحمل طابع الإضحاك بغض النظر عن نوعها.

ومن هذا المنطلق يبدو تعريف الكوميديا إشكالية في حد ذاته. فقد كانت على مدى تاريخها نوعا مسرحيا له تاريخ طويل، بدأ مع اليوناني أرسطوفان Aristophane (445-385

[1] التيجاني الصلعاوي، رمضان العوري- معجم اللغة المسرحية- مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدولي، الرياض، السعودية- ص299.
[2] أرسطو- م.س- ص 88.

ق.م)، واستمر في الحضارة الرومانية، ثم غاب في القرون الوسطى ليعود للظهور منذ عصر النهضة وحتى القرن الثامن عشر.

"يدعون أنّ المشوه الشكل، والبشع والمضحك يجب أن لا يكون أبدا موضوع تقليد فني، فنجيبهم أنّ المضحك هو الكوميديا، وفي الظاهر أنّ الكوميديا هي جزء من الفن. فليس (تارتوف) جميلا، وليس (بورسونياك) نبيلا، ومع ذلك فبورسونياك وتارتوف ومضات فنية مدهشة"[1].

وقد رأى فرويد، عن طبيعة الضحك، أنّ الضحك سببه ارتياح القلق، إنّ ما يهزنا عندما نضحك هو الطاقة العصبية التي تتحرر عندما ندرك أن سوء الحظ الذي رأيناه لا يصيبنا مباشرة، وأننا بعيدون عن نتائجه. وفي مشهد مأساوي، أو مشهد ملهاوي يسبب لنا القلق، وفي مشهد مأساوي، أو مشهد ملهاوي يسبب لنا القلق، فإنّ هذا القلق إما أنّه لا يذهب على الإطلاق ونظل نعاني منه مع الشخصيات (في المأساة) أو نتخلص منه جزئيا ونبتسم تعاطفا معها (في الملهاة)[2].

والكوميديا بتعريفها العام هي مسرحية يقوم الفعل الدرامي فيها على تخطي سلسلة عقبات لا تحمل خطرا حقيقيا ولذلك تكون الخاتمة فيها سعيدة. تهدف الكوميديا إلى التسلية والنقد أحيانا، وهي تجذب الجمهور من خلال عرض خلل ما (موقف أو شخصية أو ظاهرة) عبر تضخيمه بحيث يتمكن المتفرج من النظر إلى هذا الخلل بشكل عقلاني ومن الخارج، وبذلك يشعر بتفوقه. وهي لا تستدعي الانفعال (الخوف والشفقة) بقدر ما تتطلب من المتفرج موقف محاكمة. وبالتالي فإنّ التطهير فيها هو نوع من التنفيس واستثارة الوعي.

"إنّ نظرية الأنواع تتعامل مع مفاهيم مجردة ذات أهمية وصفاء عظيمين. ودراستها جوهرية بالنسبة لكل من يريد أن يفهم الدراما وأن يفهم من خلالها الطبيعة الإنسانية نفسها"[3].

[1] ميشال ليور- الدراما- م.س- ص 202.
[2] مارتن إسلن- تشريح الدراما- م.س- ص 84.
[3] م.ن- ص 89.

المحاضرة الخامسة

1- التعبير الدرامي والتعبير المسرحي

التعبير الدرامي تعبير مسرحي ناقص، والتعبير المسرحي هو تعبير درامي بالضرورة، ولكن التعبير الدرامي لكي يتحول إلى تعبير مسرحي يلزمه التفكير فيه كمادة من قبل المخرج. وكشف التعبير الدرامي يتم عن طريق الناقد أو المتخصص الدرامي، وكذلك المخرج على حين يكشف التعبير المسرحي نفسه بنفسه للمتفرجين[1].

ومن المؤكد أنّ صياغة التعبير الدرامي هي مهمة الكاتب الدرامي، وهو ما يعني كتابة النص الدرامي، لقد عرض برونر قول هيجل Hegel "إنّ الحوار هو الذي يجسد صيغة التعبير الدرامي بامتياز"[2]. والتعبير المسرحي تعبير نهائي متعدد الدلالة، لأنه معروض على المتفرجين، ليس على هيئة قضايا وقيم، ولكنه وإن كان قد خرج منها فإنه خرج متحررا منها ليعبر عنها.

وتبعا لخصوصية المادة المسرحية، وخصوصية صياغتها الدرامية تكون خصوصية التعبير المسرحي في النص مع أنّ التعبير في العرض كثيرا ما ينحو نحو أسلوب مغاير لأسلوب النص حتى عند بعض المخرجين الذي تلح كتاباتهم التنظيرية على توحد أسلوب العرض مع أسلوب النص عند اخراجه[3].

في البداية، لابد من التفريق بين مصطلحين، لكل منهما دلالته:

1-2 النص الدرامي texte dramatique

اي نص المؤلف المكتوب، أي التخيل المصمم خصيصا للتمثيل على المسرح، والمبني على اساس تقاليد واعراف درامية خاصة. يقيد النص الدرامي بالحوار وبالفعل الدرامي، والحركة والديكورات والملابس والزمن.

والملاحظ، من خلال اللغة الاصطلاحية التي يستعملها برونر، أنّ النص الدرامي والنص المسرحي هما شيء واحد، وعند أكرم اليوسف في كتابه "الفضاء المسرحي دراسة سيميائية"، النص المسرحي هو العرض المسرحي. يقول: "إلاّ أنّ النص المسرحي، يختلف

[1] ابو الحسن سلام-حيرة النص المسرحي- دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر- 2007- ط4--ص 197.

[2] Michel Pruner- l'analyse du texte de théâtre- Nathan université, collection, 128, paris, 2001 - p 20.

[3] ابو الحسن سلام-حيرة النص المسرحي-م س-ص 211.

عن النص الدرامي جذريا في كون رسالته موجهة لا إلى "ذوات" منفردة ومستقلة في المكان والزمن، بل إلى "ذوات" جمعية، ترتبط مع بعضها البعض في علاقة (نحن / الآن / هنا). كما أنّ هذه الرسالة تنتج عموما بواسطة تعدد -قنوات إعلامية من موسيقى وحركة وديكور وإضاءة.. الخ. إضافة إلى الأنساق اللغوية التي تميز خطاب النص الدرامي".

بما أنّ الدراما للقارئ نصية، في حين أنّ العرض للمشاهد سمعي بصري، فهما يمثلان نظامين سيميوطيقيين مختلفين. فبينما يضاف الكثير إلى النص الدرامي في أي عرض مسرحي، فإنّ نطاق تعدد المعاني في الحوار الدرامي يصبح اضيف في هذا العرض، وذلك لأنه أصبح منطوقا. وكقراء، قد نفكر في عدة طرائق للتعبير عن هذا الحوار، كما أننا، كمشاهدين نتقاسم احدى هذه الطرائق التي اختارها الممثل. وبمعنى آخر، مع ذلك، فإنّ نص العرض له نطاق تعدد المعاني أوسع بكثير من النص الدرامي، وذلك بفضل التفاعل المستمر بين العناصر اللفظية وغير اللفظية[1].

ويطرح ايجيل أيضا أنه إذا كان النص الأصلي نصا فريدا، مثبتا في الزمان والمكان، فنظريا ليس هناك حد لعدد النصوص المترجم إليها، والتي قد تكون إلى أية لغة فيما عدا لغة النص الأصلي، ويمكن اعدادها في أي وقت بعد كتابة النص الأصلي.

2-2 النص المسرحي Performance

اي النص المكتوب بعد أن تناوله المخرج ومجموعة العمل من مصممي مناظر وملابس وإضاءة وممثلين وإدارة مسرحية وغيرهم، وعالجته لتتحول مفرداته المكتوبة إلى عناصر بصرية محسوسة وملموسة[2].

ويلاحظ أنّ هناك علاقة تبادلية معقدة ومقيدة بين النص الدرامي ونص العرض أو النص الممسرح-كما يطلق عليه احيانا، يتولد عن هذه العلاقة تداخل قوى بين النصين وهي علاقة إشكالية وليست مجرد علاقة تلقائية.

ونجد أيضا ماركودي ماريين* يفرق بين المصطلحين إذ يرى أنّ " النص المسرحي Theatrical text لم يعد المقصود به أن يدل على النص الدرامي بل نص الأداء المسرحي.

[1] ايجيل تورنكفيست-الدراما خارج المسرح-ت: سومية مظلوم-منشورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة، مصر-2002-ص8.

[2] شكري عبد الوهاب-النص المسرحي-المكتب العربي الحديث، مصر-1997-ص 5.

*ماركودي ماريين يقوم بالتدريس في معهد الاعلام بجامعة بولونا، وتدور اهم مجالات اهتماماته حول السيميوطيقا وتاريخ المسرح.

ويمكن تصوره على أنه شبكة معقدة من أنواع مختلفة من العلامات والوسائل التعبيرية، والأحداث التي يمكن فهمها من تعريف كلمة " نص text" الذي يحتم علينا أن نفكر فيه على أنه نسيج من مادة حيكت اجزاؤها إلى بعضها البعض"[1].

لم يعرف المسرح في بداياته ذلك الصراع الذي احتدم في القرن العشرين-وخاصة في نصفه الثاني-بين مؤلف النص الدرامي ومخرج العرض، وكأن شرط وجود أحدهما هو نفي الآخر، أو ذلك الفصل التعسفي الساذج بين النص الدرامي الذي يكتب للمسرح وبين الأداء التمثيلي لهذا النص الذي يحوله إلى عرض مسرحي حي أمام الجمهور[2].

فما بعد الدراما لا تعني البتة التخلي المطلق على النص الدرامي، بل فقط اعتماده كأحد مكونات دراماتورجيا الفرجة. والدراماتورجيا البرشتية الملحمية لم تعن في يوم من الأيام إطراح الدراماتورجيا الأرسطية بل نقل التشديد من آليات الإندماج إلى آليات التغريب[3].

وإذا كان البعض يرى أنّ النص الدرامي بنية أدبية، فإنه يرتكز خلافا للنصوص الأدبية الأخرى على بعض المبادئ الدراماتورجية مثل: فصل الأدوار والحوارات وتصوير التوتر الدرامي، ووصف حركات الشخصيات... ويعد مفهوم "العرض الممكن" أو "نموذج العرض" هو القوة المحفزة التي تضبط التمفصلات الحقيقية للنص المكتوب الذي يتطلع لإحتواء "الاستعراضية" أو مراعاة الملابسات المادية للعرض. ويبدو أنّ هاته المبادئ الدراماتورجية هي التي تلغي عن النص الدرامي صفة الأدبية.

ولا شك أنّ " أول مبادئ القص هو الحركة الوصفية، وأول مبادئ الوصف هو الوضوح وأول مبادئ الدراما هو الصراع، وأول مبادئ الكشف هو الهجوم"[4].

يتألف النص الدرامي-من بنيتين نصيتين مختلفتين هما: الحوار والإرشادات المسرحية، وقد اختلفت العلاقة الجامعة بين هاتين البنيتين بإختلاف تصورات الكتاب الدراميين والحقب التاريخية. وظلت المسرحيات متراوحة بين الحضور والغياب داخل البنية النصية (غيابها في المسرح اليوناني، وغزارتها في المسرح الطبيعي) إلى أن توغلت توغلا ملحوظا في النصوص الدرامية المعاصرة، إذ اتخذت عند إيداموف، وبيكيت، وهاندكيه حيزا أكبر وحظا أوفر أكسبها

[1] ماركودي ماريين-الاعداد الدرامي من اجل المتفرج-ت: سعد توفيق-مجلة القاهرة-ع 95-15 ماي 1989-الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر-ص8.

[2] نهاد صليحة-المسرح بين النص والعرض-مكتبة الاسرة، مصر-1999، ص 11.

[3] محمد سيف، خالد امين-دراماتورجيا العمل المسرحي والمتفرج-م س-ص 25.

[4] ابو الحسن سلام-حيرة النص المسرحي-م س-ص 163.

أبعادا دلالية وتعبيرية وجمالية خاصة. ففي "فصل بدون كلام" لبيكت ـ مثلا ـ يتألف النص من مسرحيات رحبة وشاسعة.

ومن جهة أخرى، ترى آن أوبرسفيلد ـ بأنّ النص الأدبي، والنص الدرامي، نص مثقوب، فنص المخرج الذي يوجد داخل ثقوب نص الكاتب، يفرز الظروف السياقية التي تحيط بالشخصيات وباقي العناصر المساهمة في تداول الخطاب. ومن هنا يمكن اعتبار المسرحيات التي تتخلل العمل المسرحي بمثابة دفتر للإخراج المسرحي يجيب عن أسئلة النص الدرامي المثقوب، كما يمكن اعتبارها أيضا بمثابة نموذج لعرض مسرحي.

يرى اوتاكار زيش* من خلال دراسة " علم جمال الفن والدراما" ان النص المكتوب le texte écrit يأخذ مكانه ضمن مجموع الأنساق المكونة للعرض المسرحي، وليست له الصدارة على حسابها[1]. وقد أثرت اطروحات زيش بشكل صريح على السيميائيين اللاحقين، خصوصا في تأكيدها على الترابط بين الأنساق غير المتجانسة في المسرح، ورفضها إسناد الدور البارز لأي من مكونات العرض. ومثل هذه الأفكار مازالت تتردد اليوم في مختلف المقاربات السيميائية للمسرح.

فالنص الدرامي بمجرد أن يتحرر من قيود أدوات النقد الأدبي التقليدية وبالتالي من اقتصاره على كونه أدبا، وتتم رؤيته في سياقه المسرحي، فإنّ صعوبات القراءة تتزايد.. إنّ الصعوبات تنشأ عن طريق ما يسميه بارت بالطبيعة المتشعبة للمسرح، أي قدرته على اجتذاب عدد من نظم علامات لا تعمل بطريقة خطية، وإنما تعمل في شبكة عمل لحظية ومعقدة تتكشف في الزمان والمكان[2].

ولهذا وبدلا من متابعة هذا الجدل عن العلاقة بين الماضي، والحاضر، والمستقبل، يدعونا ايجيل تورنكفيست إلى تحديد الفروق العامة بين النص الدرامي ونص العرض:

- بينما يوجد عادة نص درامي واحد، فإنّ عدد العروض الممكنة يكون مفتوحا.
- بينما النص الدرامي يخبره القارئ مباشرة، فإنّ المشاهد يعايشه بطريقة غير مباشرة، ويكون نص العرض وسيطا بينهما.

* Otakar Zich من مواليد 25 مارس 1879 وتوفي 09 جويلية 1934 بتسيكوسلوفاكيا، ملحن ومهتم بعلم الجمال.

[1] كير ايلام-سيمياء المسرح والدراما-م.س -ص 12.

[2] الين استون، جورج سافونا-المسرح والعلامات-م س-ص 141.

- بينما تقدم العلامات اللغوية في النص الدرامي خبرة لفظية للقارئ، يقدم له نص العرض خبرة سمعبصرية.
- بينما تتعدد مداخل القارئ إلى النص الدرامي-مع أجزاء صغيرة أو كبيرة منه، ومن بدايته أو من نهايته-فإنّ خبرتنا مع نص العرض تأخذ الشكل الخطي الثابت.
- بينما يكون النص الدرامي مفتوحا –كل ما على المسرح، والشخصية، والحوار يمكن تخيله على اشكال كثيرة-فإنّ نص العرض يكون مغلقا: يختار نوعا واحدا من ديكور المسرح، ويحدد نوعا واحدا من الشخصية، وكذلك نوعا واحدا من لغة الحوار.
- بينما يكون النص الدرامي متعاقبا، بمعنى أنه في لحظة ما تجذب الانتباه بعض الشخصيات التي على المسرح (عادة المشتركة في الحوار)، فإنّ نص العرض يكشف نمطا معقدا من التزامن. وهكذا بينما الشخصيات الصامتة يمكن أن تكون غائبة عن متلقي نص الدراما، فإنّ لها حضورا بصريا لمتلقي نص العرض[1].

ليضيف تورنكفيست قضية مهمة متعلقة بفعل التلقي سواء أكان المتعامل مع المسرحية قارئا أو مشاهدا، أنه سواء إن كان التلقي الأول أم الثاني، "حيث أنّ في المرة الثانية يكون على دراية بتفاصيل العرض. وهي عملية تجعل من هذا التلقي تجربة مختلفة عنها في المرة الأولى. وعموما، فإنّ مشاهد العرض للمرة الأولى سيركز على ما يسميه "بيتر بوتز" Peter Putz ب "توتر-ماذا" (ماذا سيحدث؟)، في حين أنّ "توتر-كيف" (كيف سيحدث؟) سيشغل بال من يحضر العرض للمرة الثانية"[2].

[1] ايجيل تورنكفيست-الدراما خارج المسرح-م.س-ص 12، 13.
[2] م.ن-ص 13.

3-2 التفكير الدرامي القديم والحديث

وسواء انطلق الكاتب الدرامي من الفكرة فجسدها بالشخصيات، والأحداث، وعبر عنها بالحوار، أم انطلق من الجو الذي يترك لمزاجه تصوير شخصيات وحوادث، وفق ذلك أم انطلق من شخصية جعلها محورا للأحداث. ومركزا لصراعات شخصيات اخرى. فالكاتب مقيد بقيود الشكل.

فإذا انطلق الكاتب الدرامي من فكرة أو من حدث، فإنه يفكر وفق النهج الدرامي القديم، وإذا انطلق من شخصية أو من جو، فهو يعمل وفق التفكير الدرامي الحديث والمعاصر المستند إلى المنهج المادي، حتى وإن لم يؤمن ب هاو يدرك ذلك[1].

وقد يعترض على أنّ مسرح شكسبير وراسين وكورناي-ربما-قد قام على الشخصية، فهاملت كان كذلك بالفعل بعد أن سبقته أحداث غيره، وكذلك الملك لير قام ليجسد فكرة طرأت له، حيث رأى رغبة في تقسيم المملكة في حياته على بناته، فكأن المسرحية القديمة تبدأ بالكلي عبر الجزيئات لتنتهي بالكلي أيضا، على أنّ المسرحية الحديثة تبدأ بالجزئي لتنتهي بالكلي[2].

ولكن المسرحيات المعاصرة (الطليعية) منها ما يبدأ بالجزئي لتفتيت الكلي، ولكنها تنتهي بتفتيت الجزئي أيضا. ومن المسرحيات الطليعية ما يبدأ بالجزئي لينتهي الى تغيير الكلي، كما في المسرح الملحمي، وكما في المسرح التسجيلي والأول معنى بالظاهرة الاجتماعية بينما يركز الثاني على الظاهرة التاريخية.

ومن المسرحيات الطليعية ما يبدأ من الجزئي لينتهي إلى الكلي المتعارف عليه مثل مسرح القسوة ومثل المسرح الحي في امريكا وانجلترا، غير أنّ الاتجاه وفق الفكر الوجودي المادي في كتابة المسرحية ينطلق من الكليات عبر الجزئيات إلى إثبات الجزئي (الشخصية نفسها) لتكون كلية في ذاتها، موقفها من الآخر وهو موقف الحرية الملتزمة[3].

2- التحليل الدرامي للنص

يمكن القول بأنّ التحليل الدرامي للنص الدرامي تحليل يرتكز في المقام الأول، على البنية الدرامية، يحاول هذا التحليل الإمساك والغوص في كل العناصر المكونة لتلك البنية، باحثا عن

[1] ابو الحسن سلام-حيرة النص المسرحي-م س-ص 188.
[2] م ن-ص 192، 193.
[3] م ن-ص 193.

طرائق تشكلها ودلالاتها دون إسقاط. ولذلك فإنّ القيام بهذا النوع من التحليل، يتطلب معرفة دقيقة بهاته البنية الدرامية، والانتباه حتى لأبسط جزئية فيها. وكما أنّ لكل دال مدلولا -بغض النظر عن طبيعة الدال-يتضمن أيضا كل دال درامي مدلولا، يرتبط بتلك البنية نفسها. ومفهوم التحليل، يفيد تفكيك وتشريح البنية الدرامية إلى عناصر وأجزاء، ثم تقديم رؤية تركيبية لها. إنّ الهدف من هذا التحليل هو الوقوف على كيفية تركيب ونسج تلك البنية فضلا عن دلالاتها، أي الإمساك بأسرار النص الدرامي وآليات الخطاب وكيفية اشتغاله لإبلاغ رسالته.

إنّ اللغة المسرحية، كما هو معلوم، مكونة من لغات متعددة، تتكامل فيما بينها لإنتاج المعنى والدلالة المسرحية. لذلك فهاته اللغات أجزاء في بنية هي البنية المسرحية.

وتوضح اوبرسفيلد في مقدمة كتابها "Lire le Théâtre" مشروعية مقاربتها للنص الدرامي بكونه المرجعية أو الأصل الذي يعود إليه الجميع هواة كانوا أم محترفين أو جمهورا وذلك لأسباب ترتبط بإكراهات العرض المتحول مقابل النص الثابت، ولرغبة في تأسيس قراءة نصية تراعي خصوصية النص (انفتاحه على العرض) من إبراز مكونات تمسرحه النصي، وكذا تعيين لغاته وخصوصياته كخطاب، وقد أهلها السؤال المركزي الذي طرحته على هامش النص الدرامي، ما هو النص المسرحي؟[1]، إلى البحث أو تعيين العناصر واللغات الدرامية التي تجهز نصيته، ابتداءا من الحوار والارشادات المسرحية مرورا بالشخصيات، طبيعتها وطرق تداولها للحوار، ثم أخيرا تخصيص جزء لفضائية النص الدرامي. ومهما كانت لغة الرؤية والعرض رائعة فإنّ المسرحية تكتب لكي ترى وتسمع، إنّ الشعراء الانكليز في القرن التاسع عشر حاولوا أن يكتبوا مسرحيات وفشلوا لأنهم اعتقدوا بأنّ اللغة وحدها كافية. لقد أهملوا الممثلين والمتفرجين والتأثيرات البصرية كلية ناهيك عن الوسائل اللازمة للاحتفاظ بانتباه المتفرج[2].

فمؤلفات شكسبير تظهر امكاناته وقدراته كمخرج ملم بخبايا التمثيل والممثل، والتي نادرا ما نجدها عند مؤلفين آخرين، ويعطي زجمونت هبنر نموذجا على ذلك، وهو المشهد المعروف بين ادجار وجلوستر الأعمى من مسرحية الملك لير، فكل من الصوت والموقف الدرامي والحركة، يظهر هنا محددا تحديدا دقيقا، إلى درجة أنّ المخرج الذي سيقوم بتقديم مسرحية

[1] Anne Ubersfeld- Lire le théâtre-opcit-p 07.

[2] ستوارت كريفش- صناعة المسرحية- ت: عبد الله معتصم الدباغ- دار المأمون، بغداد، العراق- 1987-م س- ص 175.

الملك لير لن يكون لديه الكثير لاقتراحه اثناء تنفيذه لهذا المشهد. فيتضح جليا أهمية اعداد النص الدرامي للعرض، فهو لم يكتب ليقرأ، بل ليرى على خشبة المسرح.

ان احدى الخصائص الشكلية الأساسية المميزة للدراما هي الأسلوب الذي يتم به تنظيم المحتوى في كتل من النص. وبينما تفعل الرواية ذلك عن طريق التقسيم الى فصول بالأسلوب التقليدي، فإنّ الدراما تنقسم إلى فصول أو مشاهد تشير إلى بداية ونهاية وحدة من وحدات الحدث بالنسبة إلى الكل. وهذه مسألة تراث كما يقول فيلتروسكي، وعلاوة على ذلك، فإنّ التقاليد ترتبط بتطور الأشكال النوعية والأسلوبية في إطار القواعد الدرامية، وربما يكون لها وظائف مختلفة بالنسبة لكاتب النص وقارئه[1].

وضع ستوارت كريفش تعريفا يراه شاملا للمسرحية ويتحدى الصياغة ولكن من الممكن- يقول-المغامرة بتعريف يجمع القواعد الدرامية الاساسية ويمكن أن يساعد الكتاب الجدد: "المسرحية عملية تغيير ديناميكية وقوسية، حركة تحتوي على عدة حركات اخرى ثانوية ينشط فيها عامل محرك قوي قوى متضادة ومتكافئة، وقد تحتوي أيضا على العمليات الداخلية للفكر والحس والعاطفة التي تدفع بعمل ما إلى الوجود اضافة إلى تأثير ذلك العمل في العالم الخارجي. وفي صراع القوة المحركة من أجل تحقيق اهدافها، هناك تحولات رئيسية في المصير حيث يحدد فيها الفعل الشخصية وتحدد الشخصية الفعل في الوقت الذي يكون اهتمام المتفرجين وميولهم مشغولة تماما، فيجعلهم دائما في حالة من التأهب والتشويق. ويحل هذا الصراع منطقيا بعد نقاط الذروة في الفعل الدرامي، وغالبا ما يكون ذلك مع سقوط الشخصية الرئيسية أو موتها، وهكذا تنتهي العملية"[2].

كما نجد وصف لمسرحية محكمة الصنع يحدد سبع سمات هي: الحبكة، نمط الفعل والتشويق، الصعود والهبوط في خط البطل، والمشهد الإجباري، وسوء الفهم المحوري الذي يعرف به المتفرجون لكن الشخصيات تقع فيه، والحل المنطقي، والنمط الشامل للفعل الذي يتكرر في الفصول[3].

[1] الين استون، جورج سافونا- المسرح والعلامات- م س- ص 30.
[2] ستوارت كريفش- صناعة المسرحية- م.س- ص 34.
[3] الين استون، جورج سافونا-م س- ص 34.

المحاضرة السادسة

بنية النص الدرامي

قسم ميشيل برونر* Michel Pruner في كتابه "تحليل النص المسرحي" " L'analyse du Texte de Théâtre"، النص الدرامي إلى قسمين هما النص الموازي Le paratexte والنص Le texte، ليتكون النص من الإرشادات المسرحية.

ومن " الواجب الأول لكاتب المسرحية ان يبقي جمهوره يقظا، أي أنّ يثير اهتمامه ثم يحتفظ به ويزيد منه، وإذا لم يتمكن من ذلك ستفشل المسرحية. وفي الحقيقة أنّ تركيب المسرحية ببساطة مجموعة معلومات جمعت على مر القرون من ملاحظة ردود فعل الجمهور تجاه المسرحية. وإنّ جميع المسرحيات التي تبقى حية مدة من الزمن دون أن تصبح موجة عابرة تعتمد على مبادئ أساسية"[1].

ان السيمياء عندما تتناول الظاهرة المسرحية ومكونها النصي كما يبرز سياق تلفظه، تقدم لنا "مفتاحا نفك به أسر المسرح من الأدب، أو الطريقة التي نتجنب بها سجن المسرح في داخل النص"[2]. ويعرض بافيس أنه من الأفضل عند تحليل النص، "أن نعرف إذا كنا نقرأه كأثر أدبي أو نتلقاه من خلال الإخراج: في الحالة الأخيرة، يكون مصاحبا لصوته واخراجه معا sa mise en voix et en scène"[3]. وسيمياء المسرح تؤكد على هذا التصور بما أنه يبتعد عن الرؤية الأدبية، ويتطرق للنص في سياقه المسرحي ضمن مجموع الأنساق المشهدية للعرض.

وان عدم ثبات النص الدرامي تطرح إشكالية التعامل معه، فعلى القارئ كما على المخرج وأيضا على المتفرج أن يقرروا أين تقع المناطق المؤكدة/ وغير المؤكدة، وأن يقرروا بحسب حركيتها ووضعها ما هو مناسب لتحقيق ذاتها. فمن الضروري جدا أن نقرر إذا ما كان الالتباس في البنية الهيكلية للنص أم أنه ناتج من عدم معرفة أو من تغيير في المضمون الاجتماعي[4].

اما المسرحيات الراديكالية مثل الأم لبريشت أو لعبة النهاية لبيكيت هي أنواع من النصوص تجتذب اهتمام ما بعد البنيويين تحديدا بسبب أشكالها المفتوحة والتدميرية. لا يوجد متفرج يشعر

* من مواليد 1941، جامعي، مخرج وممثل مسرحي، اخرج ومثل بالعديد من العروض، كما نشر العديد من الكتب حول المسرح.

[1] ستوارت كريفش-صناعة المسرحية-م س-ص 12.

[2] الين استون، جورج سافونا-المسرح والعلامات-م س-ص 141.

[3] Patris Pavis- dictionnaire du theatre- opcit- p 354.

[4] Ibid- p 354.

بالارتياح بمشهد افتتاحي يمزق الصلة بين الدور والمؤدي "الأم"، أو بمشهد افتتاحي يهز توقعاتنا عن العالم الدرامي مثل "لعبة النهاية"[1].

وبسبب الطريقة التي تحطم بها هذه المسرحيات توقعاتنا على مستوى النص أو تزعج القارئ وتقلقه، فإنّ الفراغ الموجود بين الكتابة والقراءة التي ينتج عنها المعنى يبدو واضحا واتضحت هذه الفكرة بشكل أوضح على يد بارت في عمل لاحق هو لذة النص، حيث اسس الفرق بين لذة النص الكلاسيكي المريح المغلق ومتعة النص الراديكالي المقلق المفتوح. وهذا كينيث تينان Tynan يعلق على رؤيته للإنتاج البريطاني الأول لمسرحية "في انتظار غودو": " لقد اجبرني العرض على أن أعيد النظر في القواعد التي حكمت الدراما حتى الآن، وبعد أن فحصتها جيدا، اعلن أنها ليست بالمرونة الكافية"، إنّ المسرحية التي تتطلب من جمهورها أن يعيد النظر في قواعد الدراما تتطلب مشاركته الفعالة وتعاونه في انتاج المعنى وإعادة النظر هذه تتحدى علاقة المتفرج بكل من العالم الدرامي والعالم الواقعي. انها عملية تورط فيها يصبح المعروف مجهولا، أي السرور الممزق للمتعة، والذي يدعو بالتالي إلى إعادة التفكير في العالم القائم[2].

انّ النص الدراميtexte dramatique أي نص المؤلف المكتوب، أي التخيل المصمم خصيصا للتمثيل على المسرح، والمبني على أساس تقاليد وأعراف درامية خاصة. يقيد النص الدرامي بالحوار وبالفعل الدرامي، والحركة والديكورات والملابس والزمن.

يتألف النص الدرامي- من بنيتين نصيتين مختلفتين هما: الحوار والإرشادات المسرحية، وقد اختلفت العلاقة الجامعة بين هاتين البنيتين باختلاف تصورات الكتاب الدراميين والحقب التاريخية. وظلت المسرحيات متراوحة بين الحضور والغياب داخل البنية النصية (غيابها في المسرح اليوناني، وغزارتها في المسرح الطبيعي) إلى أن توغلت توغلا ملحوظا في النصوص الدرامية المعاصرة، إذ اتخذت عند إيداموف، وبيكيت، وهاندكيه حيزا أكبر وحظا أوفر أكسبها أبعادا دلالية وتعبيرية وجمالية خاصة. ففي "فصل بدون كلام" لبيكت ـ مثلا ـ يتألف النص من مسرحيات رحبة وشاسعة.

[1] الين استون، جورج سافونا-المسرح والعلامات-م س-ص 51.
[2] م ن- ص 52.

والحديث عن البنية الدرامية يعني التطرق إلى كيفية إنجاز النصوص الدرامية. ويشمل ذلك تعامل الكتاب مع الحبكة في مفاصلها السردية الكبرى (العرض التمهيدي، العقدة، وفك العقدة) واختياراتهم الفنية، على مستوى الشكل، في صياغة المادة الدرامية[1].

ورغم انصهار المضمون والشكل في وحدة نصية متكاملة وفق رؤية فنية متناسقة، يجب أن تفصل دراسة النص الدرامي منهجيا، بين العناصر المتصلة ببنيته الدرامية الداخلية من ناحية وبقية العناصر التي تقوم عليها بنيته الدرامية الخارجية من ناحية أخرى. وتعني البنية الدرامية الداخلية (الشخصيات، العرض التمهيدي، العقدة، الوحدات الثلاث، فك العقدة)، أما البنية الدرامية الخارجية فتشمل (العنوان، التقطيع للوحدات الكبرى والصغرى من فصول، لوحات، مشاهد ..إلخ، وكذا أشكال الحوار[2].

أسس الكتابة الدرامية

في كل من هذه العمليات الثلاث: الكتابة والقراءة والمشاهدة في الدراما، فإنّ التقسيمات البنيوية هي تقاليد يتم تعلمها، إنها جزء من أساسيات النص الدرامي المستندة إلى قواعد، والمعقدة إلى حد بعيد، والقائمة على التطور النوعي والأسلوبي للظروف المسرحية والأدائية[3].

ان ثمة قواعد أو قوانين اساسية موضوعة للكتابة الدرامية، من الضروري أن يعرفها كل كاتب مسرحي، وهذه القواعد أو القوانين في معظمها قواعد تخضع للتغير الدائم، ومن ثمة فهي ليست قواعد جامدة أو شيئا ملزما محتوما. وفي مرحلة التعليم في أي فن من الفنون يكون الالتزام بالقواعد ضروريا ولا مفر منه. لكن هذه القواعد قد يخرج عليها الكاتب ولا يلتزمها، وهذا ما يحدث في كثير من الأحيان، وكما قال فيها يوجين اونيل ذات مرة: " تلك القواعد التي لا يستطيع كسرها والخروج عليها بنجاح إلاّ اولئك الكتاب الذين يعرفونها"[4].

للكتابة الدرامية بعض الخصوصية تجعل لها بعض الأسس، منها:

- الاختيار لا الحشد في الشخصيات والأحداث والحوار والأماكن والازمنة.
- التضمين لا الرجوع المباشر للماضي في الأحداث.

[1] التيجاني الصلعاوي، رمضان العوري- معجم اللغة المسرحية- م.س- ص 61.
[2] م.س- ص 61.
[3] الين استون، جورج سافونا- المسرح والعلامات- م س- ص 32.
[4] روجر م. بسفيلد- فن الكاتب المسرحي- ت: دريني خشبة- مطبعة نهضة مصر، مصر- 1978- ص 58.

- عدم إلزام الكاتب نفسه بشكل معين سلفا عند بدء الكتابة.
- احكام تقدير العلاقة الحقيقية بين الموضوع والطريقة وبين فعل الشخصية ودوافعها للفعل، بين قولها وملاءمته لمنطقها الحياتي، بين لغة الشخصية وفعلها، وضروراته الحتمية أو المحتملة.
- يترك للشخصيات الدرامية تجسيد فكرة درامية يبدعها هو أو يختارها لتصبح فكرة الشخصية وليست فكرة الكاتب، حيث تضيف الشخصية إليها أو تغيرها أو تنميها وتطورها بعديد من الأفكار، مستعينة بما اختزلته ذاكرة الكاتب الانفعالية، وبما لدى مخيلته من حيل لتحقيق ذاتها قولا وفعلا ومنطقا وإرادة ومشاعر دون تدخل منه بالمنح والإضافة. تأخذ منه الشخصيات على قدر حاجتها من الفعل، والقول، والحركة والإرادة والحياة بمستوياتها الإنسانية. وليس على المؤلف إلاّ أن يمد الشخصيات من مخزون خبرته بما يلزمها من قول وفعل ودوافع وقيم ومشاعر، لتتصارع وتحيا، وتحاول تحقيق إرادتها بالحوار والصراع[1].

والكتابة كما يؤكد عليها سد فيلد في كتابه " السيناريو" هي " اختيار وانتقاء"[2]، وليست مجرد كرونولوجيا مملة، إذ الكتابة اختيار للأحداث المهمة والمثيرة من جوانب مختلفة، سواء في حياة الشخصية الرئيسية أو الشخصيات الاخرى، هي أيضا انتقاء لمواقف ستوحي فيما بعد بدلالات ومعاني يود الكاتب إيصالها.

ومن الضروري أن تبتعد المسرحية عن الأسلوب المباشر الذي هو آفة النص الدرامي، إذ يقول سمير سرحان: " الكاتب الدرامي الجيد يستبعد طريقة الإخبار المباشر، لأنها تتنافى مع أهم مبادئ الفن، وهو مبدأ الإيحاء غير المباشر، فالتقرير لا يخلق فنا"[3]. وهذا ما يدعو الكاتب الدرامي إلى خاصية أخرى هي اللجوء إلى الإضمار والحذف، تخلصا من الإضافات في الحوار.

فيحدد ارسطو في القصيدة الدرامية ستة عناصر مكونة، هي الحبكة والشخصية والرسالة أو الفكر واللغة الشعرية والموسيقى وأخيرا المنظر. وتتسيد الحبكة العناصر الأخرى لأنّ الحدث

[1] ابو الحسن سلام- حيرة النص المسرحي- م س- ص 165.
[2] سد فيلد- السيناريو- ت: سامي محمد- دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، العراق- 1989- ص 167.
[3] ابو الحسن سلام- حيرة النص المسرحي- م س- ص 165.

يمثل شرطا أساسيا لتحقق الدراما، ولا يقصد ارسطو بالحبكة الحقائق التي تشكل معطيات الحدث فقط، بل أيضا الطريقة التي تقدم بها هذه المعطيات[1]. وقد وصف كورنى فيما بعد هذا الجانب من الحبكة " بالعلاقة بين المشاهد وترابطها"، وبعد الحبكة تأتي الشخصية لأنّ الشخصية وفق رأيه لا تكشف عن نفسها إلاّ من خلال حدث ما أو من خلال استجاباتها للأحداث. أما الرسالة أو العبرة في العمل فهي الحل أو النتيجة التي يتمخض عنها الصراع بين الشخصية ما وبين الأقدار. وأخيرا يذكر ارسطو المنظر الذي يعده عنصرا اضافيا اختياريا. وحين تتحد هذه العناصر تكون فيما بينها ما اسماه ارسطو " بالمحاكاة لحدث ما".

ان الحكاية هي الإطار السردي الاساسي، أما الحبكة فهي الوسيلة التي يتم عن طريقها بناء الاحداث السردية وتنسيقها وتقديمها، وعلى سبيل المثال فإنّ قصة اوديب كما تحكيها الاسطورة الاغريقية، تتألف من احداث متعاقبة عامة تقع لاوديب. تبدأ الحكاية بالنبوءة التي سبقت مولده والتي يعرف من خلالها لايوس وجوكاستا أنّ ابنهما سوف يقتل اباه ويتزوج من امه، ثم تسجل القصة الاحداث المتوالية بالترتيب الذي وقعت به، " إنّ تراجيديا سوفوكليس تمسرح نهاية الاسطورة، وتستبدل بالطبيعة الخطية للقصة- حبكة تنظم احداث تقع في عدة اعوام- في 42 ساعة، وتعيد ترتيب الاحداث التي مرت باوديب تاريخيا وفقا لمقتضيات شكل درامي يوجهه التدفق المتواصل للاحداث والبنية البولسية التي تشكل حبكة المأساة. بهذه الطريقة، يعاد حكي القصة وإعادة ترتيبها، والقص الأصلي يصبح سردا ذا شكل محدد، يتم بالتبادل بين الممثلين والكورس أثناء العرض المسرحي"[2].

[1] جوليان هلتون- نظرية العرض المسرحي- م س- ص 24.
[2] الين استون، جورج سافونا-المسرح والعلامات-م س-ص 36.

المحاضرة السابعة

ماهية الحكاية Fable/ Story

على الرغم من أنّ المسرح يقوم أساسا على ما هو عكس السرد لأنه محاكاة تتموضع في الحاضر من خلال شخصيات تفعل وتتكلم أمام أعين المتفرجين، إلاّ أنّ الحكاية لا تغيب فيه. فهي تشكل المادة الأولية للكتابة المسرحية مهما كان نوعها والشكل الأبسط للمضمون، أي أنها النسيج الأولي التجريدي لأحداث تطرح ضمن تتال زمني وفي قالب درامي.

إشكالية التسمية

لكلمة حكاية في المسرح خصوصية تنبع من أصول هذه الكلمة كما جاءت في كتب فن الشعر اليونانية والرومانية. في حديثه عن مكونات التراجيديا في كتاب فن الشعر، استعمل أرسطو كلمة Mythos، وهي التي أفرزت فيما بعد في اللغات الأجنبية كلمة Mythe التي تعني الأسطورة. وقد عنى أرسطو بهذا التعبير المصدر الذي يستقي منه الشاعر الدرامي حوادثه، وهو غالبا الأساطير والخرافات المحلية اليونانية، كما عنى بها البنية السردية للقصة التي ترويها المسرحية، وتجميع الحوادث والأفعال، وانتقاء ترتيب الأحداث المروية ضمن تسلسل منطقي (بداية- وسط- نهاية).

أما هوراس Horace (65- 8 ق.م) فقد استخدم بنفس المعنى تقريبا كلمة Fabula اللاتينية، وهي مشتقة من فعل Fari الذي يعني تكلم وحكى، وتحمل نفس المعنى المزدوج لكلمة Mythos. جدير بالذكر أنّ الرومان استخدموا كلمة Fabula أيضا لتسمية نص المسرحية المكتوبة، أي السرد الذي يجمع بين مختلف الفقرات التي يؤديها عدة ممثلين. ثم صارت الكلمة تعني المسرحية بشكل عام.

مع الزمن، صارت كلمة Fabula في اللغات الأجنبية تعني الخرافة والحكاية، أي النص المختلق، في حين استخدمت كلمة Histoire أيضا للقصة ولكل الأنواع السردية بعد أن كانت تستعمل لرواية الأحداث التاريخية التي حدثت فعلا.

الحكاية بالمفهوم الارسططالي

لقد ربط أرسطو الحكاية بالفعل الدرامي، لأنه اعتبر المسرحية محاكاة لأفعال Mimesis/praxis، وذلك بقوله " التراجيديا محاكاة لفعل، وأنّ الفعل يقضي بوجود بعض الأشخاص كي يؤدوه، وأن لهؤلاء الأشخاص بالضرورة بعض الخصائص المميزة في الشخصية والفكر، وهذان العنصران يحددان نوعية الفعل"[1].

والواقع أنّ التمييز بين المفاهيم المتقاربة مثل الحكاية والحبكة والموضوع والفعل الدرامي يعود إلى القرن الثامن عشر، ونجده بشكل واضح في كتابات الفرنسي مارمونتيل Marmontel الذي قال: "في الشعر الملحمي والدرامي اليوم تستخدم الحكاية والفعل والموضوع كمترادفات، ولكننا إذا دققنا النظر نجد أنّ موضوع القصيدة هو الفكرة التي تشكل مادة الفعل الدرامي، وأنّ الفعل يكون بالتالي تطويرا للموضوع، بينما تكون الحكاية هي نفس هذه المادة، لكن يتم النظر إليها من جهة الحوادث التي تشكل الحبكة، والتي تساعد على تعقيد الفعل، ومن ثم حل عقدته"[2].

فيحدد ارسطو في القصيدة الدرامية ستة عناصر مكونة، هي الحبكة والشخصية والرسالة أو الفكر واللغة الشعرية والموسيقى وأخيرا المنظر. وتتسيد الحبكة العناصر الأخرى لأنّ الحدث يمثل شرطا أساسيا لتحقق الدراما، ولا يقصد أرسطو بالحبكة الحقائق التي تشكل معطيات الحدث فقط، بل أيضا الطريقة التي تقدم بها هذه المعطيات[3].

وبعد الحبكة تأتي الشخصية لأن الشخصية وفق رأيه لا تكشف عن نفسها إلاّ من خلال حدث ما أو من خلال استجاباتها للأحداث. أما الرسالة أو العبرة في العمل فهي الحل أو النتيجة التي يتمخض عنها الصراع بين الشخصية ما وبين الأقدار. واخيرا يذكر ارسطو المنظر الذي يعده عنصرا اضافيا اختياريا. وحين تتحد هذه العناصر تكون فيما بينها ما اسماه ارسطو "بالمحاكاة لحدث ما".

[1] أرسطو- م.س- ص 96.
[2] المعجم المسرحي- م.س- ص 173.
[3] جوليان هلتون- نظرية العرض المسرحي- م س- ص 24.

ان الحكاية هي الإطار السردي الأساسي، أما الحبكة فهي الوسيلة التي يتم عن طريقها بناء الأحداث السردية وتنسيقها وتقديمها، وعلى سبيل المثال فإن قصة اوديب كما تحكيها الاسطورة الاغريقية، وتتألف من احداث متعاقبة عامة تقع لأوديب. تبدأ الحكاية بالنبوءة التي سبقت مولده والتي يعرف من خلالها لايوس وجوكاستا ان ابنهما سوف يقتل آباه ويتزوج من أمه، ثم تسجل القصة الأحداث المتوالية بالترتيب الذي وقعت به، "ان تراجيديا سوفوكليس تمسرح نهاية الأسطورة، وتستبدل بالطبيعة الخطية للقصة- حبكة تنظم احداث تقع في عدة أعوام- في 42 ساعة، وتعيد ترتيب الأحداث التي مرت بأوديب تاريخيا وفقا لمقتضيات شكل درامي يوجهه التدفق المتواصل للأحداث والبنية البوليسية التي تشكل حبكة المأساة. بهذه الطريقة، يعاد حكي القصة وإعادة ترتيبها، والقص الأصلي يصبح سردا ذا شكل محدد، يتم بالتبادل بين الممثلين والكورس أثناء العرض المسرحي"[1].

الفكرة و الموضوع

ان المسرحية شأنها شأن سائر أعمال الفن من الضروري أن يكون لها هدف كلي شامل، هدف الترفيه عن الجمهور و تسليتهم. ولفظة الترفيه يدخل فيها معنى التسلية، لكنها تمتد إلى ما وراءها، على أنّ إشباع الحواس لا يكون بالانفعال وحده، بل كثيرا ما يكون الإشباع على مستوى ذهني. فعلى الكاتب إدخال السرور على نفس الجمهور إما عاطفيا- انفعاليا- وإما ذهنيا وإما هما معا.

حينما يسأل احد كتاب المسرح، عما هي فكرة المسرحية، فإنه كثيرا ما يجيب:« حسنا، إنها تدور حول-...» ، ثم يمضي بعد ذلك في سرد موضع العمل، إنّ ما يدور حوله العمل هو موضوعه أو بحثه. إما وجهة النظر أو الغاية، فهذه هي فكرة العمل.

والفعل يعرض على الجمهور وجهة من وجهات النظر التي يمكن أن نسميها فكرة السيناريو أو مشروعه. ويتم ذلك بطريقة مفهومة، فالعمل هدف أخلاقي قطعا، لكن يجب ألاّ يكون الهدف كلاما في صورة عظة أو خطبة على الجمهور. فمهنة الكاتب شيء غير مهنة

[1] الين استون، جورج سافونا- المسرح والعلامات- م س- ص 36.

الواعظ، فيجب أن يكون ذلك مضمرا في ثنايا الفعل بطريقة ضمنية، فالعمل الفني يجب أن يقدم للجمهور عن طريق الفعل والحوار.

ويستعمل الكاتب الإيضاح الضمني، فهو لا ينفك أن يقول للجمهور إنّ ثمة مسألة معروضة عليهم للتفكير فيها، دون أن يوجه إليهم أية كلمة، والبيان الضمني لفكرة المسرحية هو في الواقع أن يرينا الكاتب مجرى الحوادث، وليس أن يشرح لنا فلسفته شرحا تعسفيا.

فكرة معروضة عن طريق الفعل والتمثيل، وليس عن طريق الخطابة والوعظ، وعلى الكاتب أن يكون مسليا، يعرف كيف يروح على جمهوره.

يقول الكاتب جورج بولتي أنه توجد ست وثلاثون فكرة تشمل (الطموح، الانتقام، المنافسة من أجل الحب... الخ) فمستحيل التفكير في موقف درامي جديد، يكون الهدف نظرة جديدة وموقع مختلف أو معالجة معاصرة للفكرة القديمة.

ومن الأحسن استنتاج الفكرة من الفعل الدرامي، وليس طرحها وفي الأغلب تكون الفكرة مغروسة بعمق في لاشعور الكاتب. وعلى الكاتب أن يكتب في شيء يثير اهتمامه، وإلاّ فلن يثير اهتمام مشاهديه. ويصبح العمل ناجح عندما يمتزج المحتوى الاجتماعي والسياسي بالتكنيك الدرامي الفني.

فكل عمل من الأعمال الفنية يعبر عن وجهة نظر، والفنان في معالجته لمادته التي قد تكون هي نفس المادة التي يعالجها فنانون آخرون، إنما يعالجها بطريقته الخاصة، إنه يحاول أن يعبر عن شيء ما.

ووجهة النظر هي الصورة الذهنية الكامنة، التي تهب العمل الفني في مجموعه الوحدة والترابط، وبدونه لم يكن ممكنا ان يكون ثمة هدف، ولا معنى للعمل الفني. إنّ الكاتب يضع في تشكيله للحكاية أفكاره هو بالذات، نظرته هو بنفسه إلى الأشياء والحوادث.

أهمية الموضوع أو العامل الواحد، الرابط بين أجزاء العمل، أي ما يربط بين أجزاء السيناريو، ما يعطيها أهم ما في الفن بأجمعه- يعني وحدة الانطباع. فجميع الكتاب لديهم ما يؤمنون به في أعمالهم، فإن لم يكن ثمة شيء من ذلك لما أمكن أن يكتب سيناريو أبدا.

فلابد لبناء النص أن يشتمل على شيء يريد الكاتب أن يقوله، ولابد من توفر في رسالة العمل شمولا وروحا عالميا فيما يريد كتابها أن يقولوا: (إنّ ما كان يقوله سوفوكليس وشكسبير، وهو ما كان يقوله جميع الكتاب المسرحيين الكبار- سواء أكانوا كتاب مأساة أو كتاب ملهاة- هو أنّ الإنسان مخلوق عاجز هش.. مخلوق أناني، فان- تنتهي حياته بالموت-، لكنه مع ذلك مخلوق يستطيع الوصول إلى أعلى السموات كما وصل إليها بروميثيوس ليختطف النار المقدسة نفسها من أيدي الآلهة).

هناك فارق بين الهدف الذي يرمي إليه النص من وجهة نظر الجمهور وبين وظيفة الموضوع من وجهة نظر الكاتب الذي كتب العمل. الموضوع الجدي وصلاحية الموضوع لأي عصر تعرض فيه، فعمل الكاتب الأصيل هو ترجمة أحسن الأفكار إلى فعل، وأن يصوغها في كلام لين يفهمه الرجل المتوسط ولا يستعصي عليه.

تدور الدراما حول اندفاعات الإنسان الأساسية نحو المجد والغنى و القوة، وهي تدور في الحاجات الأساسية للغذاء والمأوى والجنس والعمل، وفي الحب الرومانسي والغيرة والجنون وأوهام الحياة... والصراعات العائلية والمنافسات والأحقاد.. والدولة وهي تسير من النظام إلى الفوضى ثم تعود ثانية إلى النظام، والجريمة والطغيان والحروب والاغتيال والثورة، والضجر، هذه الموضوعات كلها مضى عليها وقت طويل وهي تعيش مع البشرية، وما يزال تعريف هاملت لهدف الدراما (أرفع المرآة إلى الطبيعة) هو أفضل تعريف. فمن الضروري أن يكون هدف كل كاتب درامي صنع مرآة للحياة والحقيقة.

وكثيرا ما يهمل المحتوى السياسي للفيلم أو للمسرحية، على الرغم من أنه هو المحرك الرئيسي، لكن الأعمال الفنية التي تفتقد القيمة الفنية لا تأثير لها مهما تكن تقدمية سياسيا.

ان كل عمل من الأعمال الفنية يعبر عن وجهة نظر، والفنان في معالجته لمادته، التي قد تكون هي نفس المادة التي يعالجها فنانون آخرون، إنما يعالجها بطريقته الخاصة، إنه يحاول أن يعبر عن شيء ما. ومعروف أنّ تناول الشيء المادي الملموس أفضل من الموضوع العام كنقطة ابتداء.

"ووجهة النظر، هي الصورة الذهنية الكامنة، هي التي تهب العمل الفني في مجموعه الوحدة والترابط، وبدون هذا العنصر الرابط لم يكن ممكنا أن يكون ثمة هدف، ولا معنى للعمل الفني"[1].

وبالنسبة للكاتب الدرامي، بينما يمكنه أن يستشعر فكرة المسرحية قبل تأليفها، فإنّ الشكل الدرامي الذي تكتسبه تلك الفكرة يعتمد على نمط المسرح الذي يراه الكاتب مناسبا لها، فالكتاب الدراميون هو أنفسهم قراء ومتفرجون للمسرحيات، ورؤيتهم المسرحية والثقافية سوف تتفاعل مع عملية التأليف الدرامي[2].

فكما يقول رولان بارث في كتابه "لذة النص" "بعضهم يريد نصا (فنا، لوحة) لا ظل له، مقطوع الصلة ب "الإيديولوجيا السائدة". ولكن ذلك يعني أنهم يريدون نصا لا خصوبة فيه ولا إنتاجية، نصا عقيما(أنظروا إلى أسطورة المرأة التي لا ظل لها). إنّ النص في حاجة إلى ظله: وهذا الظّل هو قليل من الإيديولوجيا، قليل من الذات ..."[3].

من الأحسن استنتاج الموضوع من الفعل الدرامي وليس طرحه مباشرة، وفي الأغلب يكون الموضوع متضمنا في لاشعور الكاتب، حتى أنه لو سئل عنه لما استطاع أن يقول أكثر من أنّ المسرحية قد طرحته كليا. ولهذا السبب نجد قليلا من المسرحيين والفنانين عموما مستعدين للتحدث عن معاني أعمالهم.

والمسرحيات الكلاسيكية مثل اوديب ملكا أو فيدرا غالبا ما تقرأ قراءات كثيفة الدلالة عندما تقرأ كبيانات سياسية أو أخلاقية في شكل درامي، وبينما تؤلف الاهتمامات الإنسانية المادة الخام للدراما، وبينما يؤدي المسرح بواسطة البشر والنتيجة فإنّ البشر هم مضمون المسرح وشكله في نفس الوقت[4].

[1] روجر م. بسفيلد- فن الكاتب المسرحي- م س- ص 151.
[2] الين استون، جورج سافونا- المسرح والعلامات- م س- ص 30.
[3] رولان بارث- لذة النص- ت: فؤاد صفا والحسين سبحاز- دار توبقال للنشر، المغرب- ط1- 1988- ص 37.
[4] الين استون- م س- ص 55.

ويعد موضوع المسرحية في النهاية ذو أهمية مركزية، إنه أساسا ما يريد قوله الكاتب، إنه الموضوع الشامل الأبدي، وهو إحدى العناصر التي تمنح المسرحية الخلود والعناصر الأخرى مثل الشخصيات الحية، البناء الممتاز، اللغة الجميلة وأدوار الممثلين التي لا تقاوم.

"وكل عمل فني، وإن كان شكلا تاما ومغلقا من حيث اكتمال نظامه واتزانه، فهو منفتح، على الأقل في أنّه يمكن تأويله تأويلات مختلفة، دون أن يتغير من جراء ذلك"[1].

[1] آن موريل- النقد الأدبي المعاصر- ت: إبراهيم أولحيان، محمد الزكراوي- المركز القومي للترجمة، مصر- ط1- 2008- ص 133.

المحاضرة الثامنة

1- الإعداد الدرامي

1-1 مفهوم الاعداد

ان ما يجعل من الدراما دراما هو تحديدا العنصر الكامن خارج وبعد الكلمات، ومن الضروري مشاهدته كفعل-أو وهو يمثل-لإعطاء تصور الكاتب قيمته الكاملة.

الإعداد بالمعنى الواسع للكلمة هو عملية تعديل تجري على العمل الأدبي أو الفني من أجل التوصل لشكل فني مغاير يتطابق مع سياق جديد. وتشمل تسمية الإعداد مختلف العمليات التي تتراوح بين التعديل البسيط لعمل ما، وبين عملية إعادة الكتابة بشكل كلي مع الحفاظ على الفكرة. كما يمكن أن يكون قراءة جديدة أو طرحا جديدا يقول شيئا مغايرا، خاصة عندما يكون العمل مرتكزا على أحد المواضيع التي ذاعت حتى تحولت إلى ما يشبه الاسطورة.

حين يتغير عنصر أو أكثر وتبقى العناصر الأخرى على ما يوافق بيئة كتابتها وأحداثها وفكرها يكون ذلك إعدادا مسرحيا وليس اقتباسا. لأنّ الإقتباس يتم على عنصر واحد أو عنصرين من الأصل أو عن الأصل دون أن يظهر هذا العنصر أو ذاك في النص المقتبس بحيث لا يشعر من يشاهده بأنه غريب عن البيئة التي تشاهده فكرا أو مشاعر أو عادات[1].

الإعداد المسرحي قديم قدم المسرح مع أنّ التعبير لم يظهر إلاّ مؤخرا. فنصوص الكلاسيكيين الإغريق تعتبر اعدادا دراميا عن مادة سردية هي الملاحم والأساطير، كما أنّ مسرحيات شكسبير، وعلى الأخص التاريخية منها، هي اعداد درامي أو اقتباس عن وقائع المؤرخين القدماء. فمسرحية " السيد" للفرنسي كورناي، ومسرحية " دون جوان" للموليير هما نوع من الإعداد الدرامي عن روايات واساطير اسبانية[2].

ولكن الإعداد يبقى على عناصر النص الأصلي ولا يستبعد منها شيئا يذكر، وهو خاضع لطبيعة الإنتاج المسرحي وظروفه الإجتماعية وإمكانات الإخراج الذاتية والموضوعية[3].

يترجم سعد توفيق مصطلح " Dramaturgy " ب" الإعداد الدرامي" في مقالة لماركودي ماريين بعنوان " الإعداد الدرامي من أجل المتفرج"، ويقدم التعريف التالي: " ويمكن تحديد

[1] ابو الحسن سلام- حيرة النص المسرحي- م س- ص 73.
[2] ماري الياس، حنان قصاب-المعجم المسرحي-م س-ص 44.
[3] ابو الحسن سلام- م س- ص 73.

هذا المصطلح بأنه مجموعة الخبرات الفنية ومجموعة النظريات التي تتحكم في تكوين النص"[1]. ويرى أنّ الاستقلال الجزئي أو النسبي لكل من يقومون بالإعداد الدرامي (أي المخرج، والكاتب، والممثل، والمتفرج) تدل على أنّ الجميع يعملون معا في تكوين الأداء ويجب النظر إلى عملهم هذا على أنه انجاز متبادل قد يعدل أحيانا من اختصاص كل منهم.

جرت العادة على إعداد نص مسرحي أو سينمائي عن رواية أو عن قصة، ولكن الإعداد المسرحي عن نص درامي عرف من القدم، حيث كانت بعض الفرق المسرحية في العصر الاليزابيثي تعيد عرض مسرحيات شكسبير بنص آخر مختلف عن نص شكسبير. وتتصرف بالحذف أو بالإضافة، بالتغيير في بعض الأحداث، وفي لغة الحوار[2]. وكذلك تشمل عملية الإعداد جمع نصوص مبعثرة لكاتب معين وربطها بحياة الكاتب، وهذا ما نجده في مسرحية "A.A" التي أعدها المخرج الفرنسي روجيه بلانشون عن اعمال وحياة الكاتب الفرنسي ارتور اداموف* A.Adamov، وهناك أيضا حالات يكون فيها الإعداد ربطا بين عدة نصوص لنفس الكاتب أو لكتاب مختلفين وهذا ما يطلق عليه اسم التوليفة الدرامية[3].

يرى الأديب الانجليزي ألدوس هكسلي **إنّ الإعداد المسرحي أو السينمائي ليس في حقيقته إلاّ نوع من الترجمة، ولكنه ليس ترجمة من لغة أخرى، بل من وسيلة تعبير إلى أخرى، إنه تحويل رواية أو قصة قصيرة، أو سيرة أو تاريخ إلى مسرحية أو فيلم سينمائي.

ويعرض ايجيل تورنكفيست أنشطة تخص عملية نقل الدراما، وهي كالآتي:

- النقل من المسودة إلى النص النهائي (إعادة الكتابة Rewriting)
- النقل من الأصل إلى النص المجاور (المعد للنشر Editing)
- النقل من النص المترجم منه إلى النص المترجم إليه (ترجمة)
- النقل من وسيط إلى آخر (نقل Transforming)[4].

---

[1] ماركودي ماريين- الاعداد الدرامي من اجل المتفرج- ت: سعد توفيق- م.س- ص 8.

[2] ابو الحسن سلام- حيرة النص المسرحي- م س- ص 93.

* أرتور آداموف مترجم، كاتب مسرحي فرنسي من أصل روسي. ولد عام 1908 في كيسلوفوتسك -القوقاز، من عائلة روسية نبيلة -هاجر مع عائلته الى باريس قبل اندلاع الثورة البلشفية، توفي بباريس 15 مارس 1970.

[3] ماري الياس، حنان قصاب- المعجم المسرحي- م س- ص 45.

** ألدوس هكسلي) (Aldous Huxley :) ولد 26 يوليو-1894 توفى 22 نوفمبر 1963) هو كاتب اشتهر بكتابة الروايات والقصص القصيرة وسيناريوهات الأفلام. معاد للحروب ومهتم بالقضايا الإنسانية. في آخر أيام حياته اعتبر في بعض الدوائر الأكاديمية، قائدا للفكر الإنساني الحديث ومثقف بارع.

[4] ايجيل تورنكفيست- الدراما خارج المسرح- م.س- ص 17.

ويؤكد أنّ التصنيف الأخير يتضمن النقل العادي "نصا دراميا-عرضا مسرحيا". و"في المصطلح الفني، فإنّ كل انتاج لمسرحية يعتبر نقلا لها، وهناك نقل ملتزم، ونقل أقل إلتزاما، تماما مثلما هناك ترجمات حرفية وترجمات تأويلية. وعندما تقتضي الترجمة/النقل انحرافات مهمة عن النص الأصلي، فسوف استخدم كلمة اقتباس Adapatation، وفقا للإستخدام الشائع"[1].

2-1 خاصية الإعداد

يقوم بين مؤلف النص الدرامي والمخرج وسيط ينهض بتهيئة النص الدرامي تهيئة سابقة على الإخراج، حيث يقوم الدراماتورج بإعداد النص الأصلي، والإعداد من نص درامي إلى نص مسرحي آخر قائم على النص الأصلي، ويستند إلى أساس فكري سابق على عملية الإعداد، حيث المستوى اللغوي أو من حيث المستوى التقني للكتابة الأصلية للنص، وتعارضها مع الانتاج وقدرته ورسائله.

كل هذه مسائل تشكل دافعا للإعداد عن نص درامي، إن لم تكن مجتمعة، فمسألة واحدة منها تكفي لتكون دافعا لإعداد الصياغة بتناول جديد تأسس على التناول الأصلي، ولا تختلف عنه إلاّ في عنصر أو أكثر. وهذا مغاير للاقتباس الذي لا يطابق الأصل إلاّ في عنصر رئيسي أو عنصرين.(...) والإعداد مرحلة وسيطة بين الترجمة والتأليف شأنه في ذلك شأن الاقتباس الذي قد يكون في اقتباس فكرة عمل أجنبي أو في اقتباس شخصية[2].

وتبوأ الاعداد مكانة كشكل كتابة لدرجة إنه احيط بقوانين تحدد أبعاده، منها عقد الإعداد الذي يسمح فيه المؤلف لكاتب آخر أن يقوم بإعداد عمل جديد عن مؤلفه الأصلي، ومنها الشروط المالية التي تحدد المبلغ الذي يقدم للمعد بما يتناسب مع أعراف وقواعد المهنة[3].

يطرح بعض الكتاب والنقاد مسألة أمانة الإعداد. وليست الأعمال المعدة كلها عملية نقل أشكال طويلة إلى أشكال أقصر، إذ يحدث احيانا أن تبنى المسرحية أو السيناريو المكون من عشرين ألف كلمة على اساس قصة لا تزيد على بضع صفحات، ومهما كانت مهارة من يقوم بهذا النوع من الإعداد، فإنّ الناتج لا يمكن أن يحمل مع ذلك إلاّ مشابهات قليلة مع الأصل[4].

---

[1] ايجيل تورنكفيست- م.س- ص 17.
[2] انظر: ابو الحسن سلام- حيرة النص المسرحي- م س- ص 94.
[3] ماري الياس، حنان قصاب- المعجم المسرحي- م س- ص 44.
[4] ابو الحسن سلام- م س- ص 97.

والاعداد المسرحي عن قصة أو عن وسيط أدبي أو فني آخر يتطلب توافر بعض العناصر الضرورية، التي تسهم في حل مشاكل النقل من فن إلى فن آخر، ومن ثم تسهل مسألة إيجاد البديل. ولا شك أنّ هناك عدد من العناصر الفنية القريبة في الفنيين المختلفين من حيث الشكل ومن حيث الموضوعات وطبيعتها في القصة وفي المسرحية، وهي عناصر تسهل مهمة المعد وتقوي الشكل وتساعد على وجود عنصري المتعة والإقناع عن طريق التـأثير القوي.

ويلاحظ في كل ما أعد أو اقتبس من الآثار الأدبية، إنّ الاقتباس أو الإعداد قد تم انطلاقا من قصة أو رواية أو سيرة إلى نص درامي، وصولا إلى تجسيده على خشبة المسرح، ولم نلحظ من كل ما اعد أو اقتبس نصا مسرحيا أو عرضا قد نقل من مجاله المسرحي إلى مجال القصة أو الرواية.

وتبعا لخصوصية المادة المسرحية تكون خصوصية معالجتها دراميا في شكل يتجه حيثما تكون توجهات مبدع ذلك النص نفسه، ثم يتجه بعد ذلك عند العرض حيثما تكون توجهات مبدع العرض الأول (المخرج) والتوجهات التي تنطلق من فكره النظري في عملية الإخراج. فلئن أراده إبداعا تقليديا، كان الشكل فيه كذلك، إذا طاوعته المادة المسرحية، ولئن أراده إبداعا طليعيا، كان الشكل فيه طليعيا. وفق خصوصية ذلك التوجه نحو التطهير، مع اختلاف وسائله الفنية، أو وفق خصوصية ذلك التوجه نحو التغيير مع اختلاف وسائله الفنية ايضا[1].

وتبعا لخصوصية المادة المسرحية، وخصوصية صياغتها الدرامية تكون خصوصية التعبير المسرحي في النص، مع أنّ التعبير في العرض كثيرا ما ينحو نحو اسلوب مغاير لأسلوب النص حتى عند بعض المخرجين الذي تلح كتاباتهم التنظيرية على توحد اسلوب العرض مع اسلوب النص عند إخراجه[2].

ولقد كان غريبا على الكثير من دارسي المسرح ونقاده أن تعد مسرحية عن نص درامي، ولكن ظروفا عديدة قد جعلت من هذا الفهم أكثر تقبلا. وقد يتم هذا الإعداد سواء من طرف كاتب النص الاصلي أو من طرف كاتب آخر.

ويهتم هذا التحليل الدراماتورجي بتأويل حركة، أو حكاية، أو لحظة من الحبكة، أو صياغة للنص، لن يأخذ هذا التأويل " على الورق" معناه حقيقة إلاّ إذا تمت ترجمته إلى حركات فوق

[1] ابو الحسن سلام- حيرة النص المسرحي- م س- ص 211.
[2] م ن- ص 211.

الخشبة. يختار الدراماتورج هذه الجزئية، أو تلك دائما، دون أن تكون له القدرة أو الإرادة في تبرير فرضية قراءته، وأيضا، حسب شروط اللعب المرتبطة بعملية الإخراج. وكل عنصر في النص، أو في العرض، إلاّ ويمكن استغلاله في مختلف مستويات التحليل، من قبيل جزئية في الحبكة في المشهد الأول، أو بسط الحكاية في المشهد الثاني، أو القدرة العاملية في عالم الأفعال في الثالث، أو الكشف عن المسكوت عنه، أو عن النص التحتي في الرابع. وتقع على عاتق الدراماتورج والمخرج مهمة إيجاد الوسائل التعبيرية والسينوغرافية الكفيلة بترجمة تحليلاتهم[1].

فهذا ستانسلافسكي يقول " فلو أنّ الكاتب فهم نفسه أكثر ما ينبغي، ولو أنّ القارئ بقي منتبها طول الوقت، فماذا يكون مصير المتعة، ماذا يكون مصير الأدب"[2]، لذلك لابد من وجود بعد ناقص في فن الكتابة الإبداعية، حتى يكون هناك مجال لإبداع المخرج، وإبداع الممثل، وإبداع المصممين، حتى يستمتعوا كما يستمتع في عملية الإبداع. وحتى يستمتع المتفرج، فالإنسان ميال لإيجاد نقيصة في جهود الآخرين.

فالإعداد يستند إلى ضرورات تستدعيه، كما يستند إلى أساليب ومفردات جديدة، فهاتش يرى: " قد تصلح فكرة ما لقصة أو مسرحية، ولكن الفارق ليس في الفكرة، وإنما في طريقة معالجتها. فتحويل الرواية إلى مسرحية يعادل ترجمة الشعر إلى لغة اجنبية، فهو لا يحتاج فقط إلى الترجمة، وإنما إلى خلقه من جديد "[3].

عندما يتناول المخرج نصا وهو يفكر في إخراجه، فإنه لديه ثلاثة خيارات فيما يتعلق بإرشادات الكاتب، إما القبول، التعديل، أو الرفض، ويمكن القول أننا ببساطة وبمجرد الحس السليم أن نختبر ونحاول أن نتوافق مع اقتراحات الكاتب الدرامي بالنسبة للبيئة التي تسكنها الشخصيات، إذا اخذنا أقرب مثال. ومع ذلك، فإنّ تلك لا تبدو هي الحالة بشكل ثابت، فهناك عروض يتشوه فيها النص الفرعي الصوري أو يخضع تماما للتدخل الإخراجي. " ولسنا هنا بصدد اقتراح اخلاقيات للإخراج، ولكن يمكن القول بأنّ الوظيفة تتضمن مسؤولية ثلاثية: تجاه

[1] كتاب جماعي- باتريس بافيس- الدراماتورجيا وما بعد الدراماتورجيا- م.س- ص 22.
[2] ابو الحسن سلام- م س- ص 196.
[3] م ن- ص 104.

النص، وتجاه مساعدي المخرج وتجاه المتفرج، إنّ للمتلقي الحق في توقع تجسيد للنص، يكون مناسبا وكاملا ومركزا بقدر ما يتمكن المخرج ومعاونوه من رسمه"[1].

فحين يزخر النص بالعديد من الشخصيات التي يمكن الإستغناء عنها، أو أن يحتوي على خطابات مباشرة أو دعاية مباشرة لجهة ما، سواء كانت سياسية أو اجتماعية..الخ. فنص العرض يحتاج للتخفيف من ذلك كله، بحيث يقوى إيقاع العمل، ومن ثم يتحقق الأثر الدرامي والجمالي.

ويعد النص نواة العرض المسرحي وحوله تتشكل بقية النصوص، تحمل ما هو جوهري في النص الدرامي، غير أنها في كل الأحوال ليست هو، وذلك لكون النص الدرامي الذي يصاغ حوارا هو أحادي الوسيلة، فهو كلام مكتوب ليعبر عن فكر صاحبه ومواقفه الاجتماعية والسياسية إزاء الحياة. وهو خاضع للقراءة والتأويل وتحويل فضاء الكلمة واستبداله بفضاءات مختلفة، تعبر عنه أو تنحرف عنه للحد أنّ تمثيلها في ظرف ما قد لا يتفق مع روحها أو مع معناها، ذلك الإتفاق الذي يعيننا على صحة فهمنا إياها.

ويعد استيعاب المضمون الفكري للنص الدرامي، من أهم المفاتيح التي يكتشف بها المخرج أعماق النص. وبالتالي تنكشف أمامه تفاصيل الخطة التي سيضعها لإخراجه خاصة وأنّ المضمون الفكري، يختلف من نص إلى آخر، حتى لو كان لنفس المؤلف، من ثمة يقوم المخرج بإعداد هذا النص من ناحية الشكل، لإخراج جميع عناصره التقنية التي يحتاجها لدراسة واستيعاب كل ما يتصل بالنص من قريب أو من بعيد[2].

فالمهمة الأولى للمعد الإختيار، إختيار المادة، ثم إختيار الشكل من بين الأشكال التي تندفع ملبية لإستدعاء الفكرة. " وليس هناك نص درامي حقيقي دون فكر، وليس هناك فكر دون قيم، والكاتب الدرامي شـأنه شأن كل مبدع، يبدأ بالتفكير في المادة قبل الشروع في تشكيلها. ثم هو يفكر بالمادة في أثناء شروعه في تشكيلها. ويتأسس تفكير الكاتب الدرامي في المادة على صلاحية الفكرة الأساسية، والشخصيات والأحداث والحبكة والحوار، المكان والزمان، والدوافع والعلاقات لمسرحيته"[3].

---

[1] الين استون، جورج سافونا- المسرح والعلامات- م س- ص 200.

[2] د.لخضر منصوري-تجربة الإخراج المسرحي عند عبد القادر علولة-منشورات مخبر ارشفة المسرح الجزائري، جامعة وهران-2014-ط1-ص 13.

[3] ابو الحسن سلام-حيرة النص المسرحي-م س-ص 187.

وعملية التأليف الدرامي لا تنتهي بتسليم المخطوطة النهائية إلى المخرج، فمذ كانت المخطوطة لا حياة فيها لا تصبح تمثيلية حقيقة إلاّ بعد إخراجها، وهنا يأتي دور التأليف المسرحي، فلحضور الكاتب في جميع التدريبات أهمية كبيرة، وفي التجارب النهائية بالملابس أيضا، ليقوم بعمل المراجعات والتغييرات اللازمة حيثما ظهرت ضرورة لذلك، وهذه هي الفترة بالذات التي يقوم فيها الكاتب في كثير من الأحيان بأهم عمليات إعادة الكتابة. وفي هذا الصدد يقول موس هارت*: " إنّ المسرحيات لا يمكن دائما أن تجري في أثناء الممارسة العملية كما كان الكاتب يتخيلها وهي على الآلة الكاتبة، ولهذا فكثيرا ما يعدل فيها ويسوي من اعوجاجها في أثناء التدريب"[1]، وقد لا حظ برنادشو أيضا أنّ " التدريب هو وحده الذي يمكن أن يدلنا على ما يجب أن يبقى من المسرحية وما لا يجب"[2].

فعملية الكتابة المسرحية كما هو متفق عليه لا يمكن أن تبلغ كمالها إلاّ عن طريق الإخراج، وتطور الكاتب الدرامي هو أيضا يظل غير تام حتى يرى عمله من خلال التدريبات وفي أثناء العروض المسرحية. وهذا يعني أنّ احتمال الانحراف ليس جائزا فقط، بل قد يتعدى حدود الانحراف المعقول، وقد ترافق العملية محاولات لتهميش النص وحتى تشويهه. وبالرغم من أنّ س.و.داوسن يثير اشكالية العروض والمسافة التي يمكن أن تباعد بينها وبين النص الأصلي (الدرامي) نجده يؤمن بأنّ المسرحية بدون تمثيل تظل ناقصة.

وعلى اعتبار النص الدرامي منطلق كل قراءة دراماتورجية، تنطلق هذه القراءة من اكتشاف العتبات، واستنطاق ابعادها الدلالية، والإنتقال إلى العنوان للنظر في منطوقه الظاهري، وتناول تأويلات العنوان الممكنة-وكذا العتبات الأخرى المساعدة إن وجدت-. وبعد قراءة هذه العتبات الخارجية، ننتقل إلى العتبات الداخلية للنظر في مظاهرها الخارجية، ودلالاتها التي تساعد على تخيل العرض المسرحي. وفي هذه المرحلة يتم اكتشاف خصوصية الكتابة المسرحية عند المؤلف، ومنهجه، وتصوره، واتجاهه الفني. فطريقة تقسيم الكاتب للمشاهد، وكيفية توزيع الأدوار، وبناء الشخصيات والأحداث، وتصور الفضاء ومكانه وزمانه الخ.. كلها وسائل مساعدة على تصور الفرجة المسرحية الممكنة.

* كاتب مسرحي امريكي، ولد بنيويورك 24 أكتوبر 1904، وتوفي 20 ديسمبر 1961.

[1] روجر م. بسفيلد- فن الكاتب المسرحي- م س- ص 355.

[2] م.ن- ص 355.

ومن المعروف أنّ كل مدرسة أو اتجاه فني وإلاّ ويتبنى تصورا خاصا به، ولهذا فالعتبات الداخلية متنوعة ومختلفة، وليست هناك عتبات ثابتة، فلكل نص عتباته التي ينبغي قراءتها في سياقها الخاص ضمن البنية الكلية للنص. وتتنوع هذه العتبات غالبا بين التقديمات، والمقدمات، والبرولوجات، والفصول، والمشاهد، وتوزيع الأدوار، والعناوين الفرعية، والرسومات الداخلية وعلامات الترقيم وغير ذلك. وهي كلها عوامل تساعد على قراءة النص فرجويا.

ويمكن اختصارها على أنّها بحث لتحديد المادة، ففي هذه المرحلة يقوم المخرج وطاقمه، بتحليل بنية هذه المادة كونه أساس لمعرفة محاورها جميعا، وتتكون هاته المادة من عناصر البناء الدرامي (الفكرة والموضوع، الحبكة، الفعل، الحوار، الصراع، الشخصيات، الزمان والمكان)، وأنّ عدم إخضاع هاته العناصر للترتيب، يعود للتداخل الموجود فيما بينها.

فبعد الإنتهاء من قراءة العتبات، يتم الإنتقال إلى مضمون النص، أو ما يسمى بالحكاية، والتي هي خلاصة مجموعة من الأحداث التي تتطور لتفضي إلى نتيجة معينة. وبهذا يصبح لكل مكون علامة وظيفية دالة مرحليا.

عملية إحياء النص مرحلة هامة جدا، فلا يمكن تقدير اغلب المواقف الدرامية تقديرا تاما إلاّ عندما نراها وهي تمثل سواء أكان المشهد لفتاة تراقب رجلا تحبه وهو يتبادل نظرة ذات معنى مع امرأة اخرى، أو لرجل يكشف عن غباء سرا حيويا لا يدرك اهميته إلاّ شخص واحد ضمن مجموعة. إنّ ردود الفعل قلما يكشف عنها النص، إننا ننظر لهاملت والملك وليس إلى الممثلين في أثناء عرض المسرحية المتضمنة مقتل كونزاكو. ونراقب أيضا بالدرجة الأولى سيليمين وليس ارسنوي عبر خطاب ارسنوي الماكر عن نواقصها في مسرحية عدو البشرية، ونراقب أيضا كونستانتين أكثر من نينا عندما تخبرها هذه الأخيرة عن حبها لتريكورين حبا عارما في الفصل الأخير من طائر النورس لأنّها ضربة قاتلة له. وفي الحقيقة إنّ مسرحية لتشيكوف قد تشكل في مجملها قصيدة شعرية وهي تعرض على المسرح ودون أن تحتوي على عبارة واحدة شاعرية[1].

واثناء التحليل الدرامي، ينبغي الإنتباه إلى أسلوب الحوار وكيفية صياغته وتركيبه ولغته. هل استعمل الكاتب الأسلوب الخبري أم الإنشائي؟، وما الصيغ التي ركز عليها أكثر؟ (التعجب،

[1] ستوارت كريفش- صناعة المسرحية- م.س- ص 181.

الأمر، النهي، الاستدراك، الأسماء، الأفعال، الضمائر،الخ..). فكل أسلوب أو صياغة أو لغة إلاّ ولها حمولتها ووظيفتها، وطبعا تأثيرها على البناء الكلي للعمل المسرحي.

ورغم كل ما قيل حول عملية الإعداد، إلاّ أنّ العملية تحتاج إلى درجة عالية من الإحساس والتعاطف، وضرورة توفر شرط حسي أسمى وهو حب إخراج هذا النص، أي " وجود علاقة وجدانية بين النص والمخرج، لأنّ جميع الرؤى الإخراجية التي هزت عواطف المشاهدين إنما هي نابعة من حبهم للمادة النصية، وما تحمله من عواطف تخاطب الضمير الحي للمخرج أولا، ومن ثم ينتج هذا النص علاقة أخرى مع جميع المتعاملين معه بدءا بالمخرج وصولا إلى الجمهور"[1].

[1] د.لخضر منصوري- م.س- ص 14.

المحاضرة التاسعة

الحبكة وعناصرها Plot/ Intrigue

قال عنها أرسطو أنها روح وجوهر التراجيديا، فمن خلالها نفهم وندرك المسرحية والحوار والشخصيات. كما أنها ترادف لديه كلمة الأسطورة Mythos، ويعتبرها أيضا الجزء الرئيسي في المسرحية. كما يؤكد أرسطو على أولوية الحبكة على الشخصية، كما يقول في كتابه فن الشعر، أنّ التراجيديا محاكاة ليس للأشخاص وإنما للأفعال والحياة، للسعادة والتعاسة، إنّ السعادة والتعاسة محكومان بالفعل.

يتداخل تعبير حبكة مع مفاهيم متقاربة كالعقدة والحكاية والفعل الدرامي. لذلك لا بد من التوصل إلى تحديد معنى هذه الكلمة انطلاقا من المقارنة بين هذه المفاهيم، لاسيما وأنّ كلمة حبكة دخلت متأخرة على اللغة النقدية.

الحبكة والحكاية

انطلاقا من تعريف الحكاية والذي يعني تسلسل الحدث أو وقائع المسرحية، اعتبرت الحبكة ترابط هذه الوقائع بعلاقات سببية ضمن مسار يمتد من بداية إلى وسط أو ذروة ونهاية. أي أنّ الحبكة هي بناء يتركب على النواة البسيطة التي هي الحكاية. هذه العلاقات السببية هي بالضرورة نتاج للصراع بين الشخصيات، أو لتأثير أحداث خارجية عليها. وقد يصل تشابك الأحداث إلى حد نشوء عقدة لكن ذلك ليس شرطا. وبالتالي فإنّ الحبكة تغيب في المسرح الذي لا يقوم على صراع.

الحبكة والفعل

عندما فسر الإيطاليون ثم الفرنسيون في عصر النهضة كتاب "فن الشعر" لأرسطو، صار هناك خلط بين مفهوم الفعل الدرامي وبين مفهوم الحبكة، واستخدم المفهومان كمترادفين. وعندما ظهر مفهوم وحدة الفعل الدرامي في الكلاسيكية استدعى ذلك شرطا جديدا هو أن تكون الحبكة متجانسة وموحدة على شاكلة وحدة الفعل. وكما يوجد في المسرح

فعل أساسي وفعل ثانوي، فإننا نجد حبكة أساسية وحبكة ثانوية. والحبكة الثانوية هي حبكة متممة للحبكة الأساسية.

والواقع أنّ الحبكة تتعلق بمسار الحدث وبعلاقة الشخصيات ببعضها ضمن هذا الحدث. لكنها لا تصل إلى حد طرح القوى المحركة للفعل الدرامي، ولا الأبعاد النفسية والإيديولوجية التي تسيره، والتي تتجاوز فعل الشخصية.

الحبكة والعقدة

إنّ وجود العقدة يرتبط بمنحى درامي محدد هو المنحى التصاعدي الذي تتشابك فيه خيوط الأحداث وتتعقد، فتكون العقدة هي مرحلة الذروة في هذه الأحداث، في حين أنّ الحبكة ليست مرحلة وإنما هي مسار يتشكل من تشابك خيوط الأحداث ببعضها على مدى المسرحية. وبسبب هذا التشابه، نجد أحيانا في اللغة النقدية استخداما لكلمة الحبكة كبديل عن العقدة، خاصة وأنّ مفهوم العقدة غير موجود في اللغة النقدية الإنجليزية كما هو الحال في اللغة الفرنسية[1].

وتشمل الحبكة في ثناياها السبب والعلة، الآثار، الحيلة، الخداع، البراعة، الاختيار، الانتقاء، الترتيب، النظام، الهدف والغاية، التتابع والتسلسل، والفعل ورد الفعل[2]. وإنّ الحديث عن بناء الحبكة، يعني أننا نتعامل مع مصطلحات الانحدار، الارتفاع، بينما الحديث عن حكاية الحبكة يعني أننا نقصد الأسباب والعلة والآثار، والآثار تتصل بصفة اساسية بالبناء، لأنّ في غيابها لا ضرورة للارتفاع أو الانحدار.

والعناصر الأساسية في بناء العقدة هي وجود البطل والهدف، ووجود العقبات التي تعترض سبيل البطل، والتي عليه أن يتغلب عليها إذا أردا تحقيق هدفه[3].

وإنّ تطور الحبكة الدرامية محدود بتدفق الزمن، بمجرد أن تتحرك الحبكة الدرامية، فإنّ تدفق الزمن وحده كاف ليجعل القارئ يشعر بأنه يتطور بشكل لا يتوقف ولا يمكن مقاومته،

[1] المعجم المسرحي- م.س- ص 168.
[2] شكري عبد الوهاب- النص المسرحي- المكتب العربي الحديث، مصر- ص 34.
[3] روجر م. بسفيلد- فن الكاتب المسرحي- م س- ص 196.

عندما يضعف تدفق اللغة أو يتوقف كلية بحيث يصبح مرور الزمن هو الوسيلة الوحيدة لنقل تطور الحبكة. إنّ الزمن هو عنصر حاسم في بنية الحبكة.

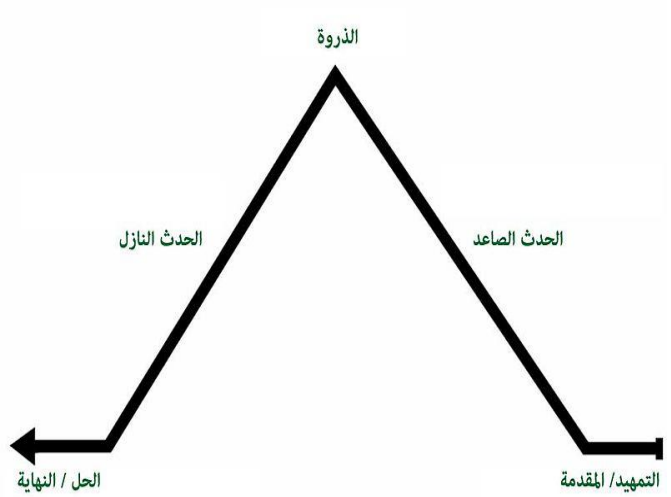
عناصر الحبكة

وقد تناول برونر عنصر الحبكة وكيف أنّها تشتمل على كل من العرض والعقدة والتحول والحل، حيث يكون الفعل معروضا حسب تسلسل يتعلق بالأسباب والنتائج، فإنّ الأمر يتعلق باللحظة التي يشرع فيها الكاتب بتقديم العناصر الأساسية لفهم الوضعية.

وقد قدم الناقد الألماني غوستاف فريتاغ G.Freytag في كتابه " تقنية المسرح" نظرية الهرم الذي سمي باسمه "هرم فريتاغ"، فقسم بنية المسرحية ذات الفصول الخمسة إلى مراحل خمس ووضعها في رسم على شكل هرم تشكل المرحلة الثالثة ذروته.

ركز في تحليله على الأعمال ذات الفصول الخمسة، وهو عبارة عن دراسة حول البناء المكون من خمسة فصول، وفيه عرض و أسس ما عرف لاحقاً بهرم فريتاغ. ضمن هذا الهرم، تتكون حبكة القصة من خمسة أجزاء: التقديم، الحدث الصاعد، الذروة، الحدث النازل، و الانكشاف أو الحل.

وفقا لفريتاغ فإنّ الدراما تنقسم إلى خمسة أجزاء أو أطوار، يشير إليها البعض بالمنحنى الدرامي وهي :المقدمة والحدث الصاعد والذروة والحدث النازل والخاتمة. وعلى الرغم من أنّ تحليل فريتاغ للبناء الدرامي يستند أساسا على المسرحيات المكونة من خمس فصول، إلاّ أنه يمكن تطبيقه على كل المسرحيات سواء ذات ثلاث فصول أو اثنان أو حتى فصل واحد مع بعض التعديلات بالطبع.



الهرم الدرامي لفريتاغ

1- العرض التمهيدي L'exposition

ونقصد بها مقدمة المسرحية او جزئها الأول، حيث يقدم فيها الكاتب نبذة مجملة عن الموضوع المتناول، وما قد حدث في الماضي، وأيضا يعرف المتفرجين على الشخصيات، ويوضح ما يربط بينهم من علاقات متداخلة، ثم يحدد للمتفرج لماذا اختار هذه الشخصيات بالذات، ويعرض ويحدد مشكلاتهم، وكيف ولماذا بدأت؟، كما يحدد في هذه المقدمة البيئة المكانية التي ستجري فيها الأحداث، واللحظة الزمانية التي تقع خلالها الأفعال[1].

ان المشهد الأول، بشكل تقليدي، لابد وأن يمدنا بالمعلومات الخاصة بأحداث القصة: تحديد مكان المشهد وتقديم الشخصيات ووضع بدايات حدث ما. والمسرحية لا تبدأ بالضرورة من البداية، فمثلا نلاحظ أنّ أوديب ملكا تبدأ قبل انتهاء القصص الأسطورية والأحداث المصورة في الحبكة الدرامية قد تمثل لحظة فعل هي نتيجة تتابع للأحداث في الماضي الدرامي، أحداث وقعت قبل أن تبدأ المسرحية وتسجل كجزء من الافتتاح. ان افتتاحية ما غالبا ما تمزج بين الأحداث الماضوية المسجلة بالأحداث الجارية في العالم الدرامي الواقعي الذي يظهر لنا. إنّ التمهيد الذي يدور بين أوديب والكاهن يمسرح المشكلة الحالية الخاصة بالطاعون مع تسجيل للأحداث الماضية بأوديب، أي المواجهة مع أبي الهول، وبالتالي تسلمه لمدينة طيبة. إنّ الطبقات الروائية والقصصية الخاصة بالماضي تنسج باهتمامات الحاضر الدرامي[2].

[1] شكري عبد الوهاب- النص المسرحي- م س- ص 36.
[2] الين استون، جورج سافونا- المسرح والعلامات- م س- ص 42.

وضمن هذا الجزء يتم تحديد أسلوب ونوع المسرحية، ويتضح أيضا نوع الموضوع المعالج، إنّ كان من موضوعات الحياة اليومية أو موضوعا خياليا، كما نتعرف على الشخصيات، ويتم العرض التمهيدي بشكل يثير الانتباه ويسترعي الاهتمام.

فيقوم العرض داخل إطار المسرحية بنقل المعلومات التي يحتاج إليها المتفرج لكي يفهم الفعل- أي الموضوع الذي يمثل أمامه، والعرض يهتم بكل ما حدث قبل أن تبدأ المسرحية، ويقدم كل ما سوف يكون له صلة بما يحدث للشخصيات في الفعل التالي. وبالأحرى، الفعل الذي هو نتيجة لما ذكر من أحداث الماضي. على أنّ العرض يجري خلال المسرحية كلها كاشفا لنا عما قد يحدث للشخصيات وهي بعيدة عن خشبة المسرح، وشارحا لنا الفعل- أو الأمور التي حدثت- بين كل فصل وفصل.

وقد كانت المادة التوضيحية في القديم تقدم إلى المتفرجين في مقدمة المسرحية، أو ما كان يعرف باسم Prologue وكذا في الأقوال الجانبية، أو في المناجاة الفردية، بل كانت تقدم أيضا في مذكرات يتضمنها البرنامج المكتوب الذي يعطي للمتفرجين قبل دخول المسرح أو الذي يعلق عند الباب. إما في المسرح الحديث والمعاصر، فهذه المادة المسرحية تدخل في نسيج الفعل- أي موضوع المسرحية- وتنكشف كما تتكشف المسرحية نفسها[1].

وتحديد المرحلة التي يتم فيها إطلاق الحدث يرتبط ببناء المسرحية وبتطور الفعل الدرامي فيها، وبالقراءة التي يختارها المخرج أثناء تحضيره للعرض. ويتم ذلك عادة بشكل يخلق تشويقا لدى القارئ أو المتفرج لأنّ مضمونها يشكل تمهيدا لبداية الأزمة.

فهي النقطة التي يبدأ منها الكاتب أحداث مسرحيته، أي أنها البداية الحقيقية والمنطقية للحدث، وما يسبقها مجرد مقدمات لها، فعلى سبيل المثال في مسرحية أوديب ملكا، تكمن حدث الانطلاق في حدث الطاعون الذي يفتك بالمدينة، والنبوءة التي قررت ضرورة البحث عن قاتل الملك لايوس، ومعاقبته قبل اختفاء الطاعون.

ويرتبط حدث الانطلاق أيضا بنوعية العلاقات والمسار العام للحدث الذي يختاره الكاتب أو المخرج في مسرحيته، وبالتالي يختلف موقعها ودورها باختلاف أسلوب الكتابة (درامية،

[1] روجر م. بسفيلد- فن الكاتب المسرحي-م س- ص 231، 232.

ملحمية). وهي تلعب دورا في تحديد الرؤية العامة للحدث، فنقطة الانطلاق في المسرح الدرامي تمهد للصراع، بينما تكون في المسرح الملحمي ذي الطابع السردي تمهيدا وفاتحة لمسار ما[1].

1- التطور والتعقيد

و يمكن تسميتها بالحدث الصاعد، فالسير من بداية الحركة الى نهايتها يحتاج دائما إلى أحداث تتقلب بين صعود وهبوط، ولا يتم ذلك إلاّ بتلاقي قوى الصراع، فيتولد التعقيد، وتتأزم الأمور، ويرى أرسطو أنّ التطور هو كل ما يمتد من بداية الحدث وحتى نقطة التحول[2]. فالكاتب يحرص على وضع المزيد من العقبات أمام البطل كي يحول بينه وبين الوصول إلى هدفه، هذه العقبات هي وسيلته لتطور الفعل، والإسراع به نحو الذروة، إذ أنّ الشخصية تتحرك بين نجاح وفشل في تحقيق الإنجازات، بين الأمل واليأس، فما أن ينجز البطل أمرا ويحقق هدفا، حتى يضع الكاتب أمامه تحديا يسعى البطل إلى قهره لينتقل الحدث خطوة نحو الوصول إلى الإنجاز التام.

فكثير من المسرحيات الأولى تفشل بسبب نقص في التعقيد، فهي تستمر في خط مباشر جدا إلى النهاية، فالتعقيد يثري المسرحية ويجعلها أكثر حيوية ويمنعها أيضا من المحتوى البسيط ذي البعد الواحد، وانتقاد المسرحية المألوف بأنها "ضئيلة أكثر مما ينبغي" مصدره نقص التعقيد. ويتكون التعقيد في الدراما عامة من ظروف جديدة أو شخصية جديدة تغير ميزان القوى المتعارضة، أي أنها ثقل جديد في الميزان[3].

وان بعض أكثر التعقيدات تأثيرا يكمن في الانتظار، وفي خلق كمين للموقف الدرامي المحتمل ثم تفجيره، يقول بيرسيفال وايلد: " الحياة مليئة بالمواقف الدرامية، ولكنها تبقى سنين دون تقدم وإنّ دخول التعقيد قد يؤثر فيها حتى تنتج منها حركة قوية ومؤكدة. وقد يكوون التعقيد أحيانا القشة الأخيرة، وقد تكون الفرصة التي طال ترقبها وانتظارها، ويخلق

[1] ماري الياس، حنان قصاب- المعجم المسرحي- م س- ص 504.
[2] شكري عبد الوهاب- م س- ص 37.
[3] ستوارت كريفش- صناعة المسرحية- م س- ص 83.

تطورا في الموقف حتى أنه يؤدي إلى فعل درامي حاسم، والتاريخ وسير الحياة والصحف اليومية مليئة بمثل هذه الأمثلة"[1].

ففي مسرحية مكبث مثلا، لولا قرار دنكان المفاجئ أن يبقى الليلة في قصر مكبث، وذلك مباشرة بعد تحقق كلمات الساحرات بمنحه لقبا جديدا، لقب أمير كاودر، ومن دون هذا التركيب العجيب من الظروف والتوقيت المناسب، والتي هي مقنعة تماما على الرغم من كل شيء كان طموح مكبث وروحه الإجرامية نائمين، ولو كان أي عامل من هذه العوامل مفقودا، لكان أثر السحر وتأثير الليدي مكبث فيه أقل ولما قتل الملك.

التعرف Reconnaissance

مفهوم درامي يرتبط ارتباطا وثيقا بالانقلاب ويؤدي تأثيرها إلى حل العقدة. "وهو التغير أو الانتقال من الجهل إلى المعرفة، مما يؤدي إلى المحبة، أو إلى الكراهية بين الأشخاص الذين قدرت عليهم السعادة أو الشقاوة. وأجود أنواع التعرف، هو التعرف المقرون ب (التحول)، كما هو الحال في تراجيديا أوديب"[2].

واعتبار أرسطو التعرف في مسرحية "أوديب ملكا" لسوفوكليس حالة نموذجية، لأنّ التعرف على هوية أوديب الحقيقية هو الذي قلب أحداث المسرحية رأسا على عقب، وبالتالي كان له أكبر التأثير على مصير البطل وأدى مباشرة إلى الخاتمة المأساوية.

في النصوص المتقنة الصياغة والمتماسكة البناء، يحرص كتاب الملهاة والمأساة على التمهيد الجيد لمشاهد التعرف في أعمالهم فيتركون فراغات وثغرات، أو يحملون العروض التمهيدية بعض الوعود النصية لكي لا تكون هذه المشاهد مسقطة عند ورودها[3].

أي الادراك والتمييز، أو الاكتشاف أو الاستكشاف، أي ينكشف المستور، ويتغير حال البطل من الجهل بما كان خافيا الى العلم به. والتعرف موضوع الشخصيات، إذ أنّ الأحداث المسرحية تحدث في خطها المرسوم دون أن يعرف بطلها أو أبطالها حقيقة الأمر، وعندما

[1] م س- ص 84.
[2] أرسطو- م.س- ص 122.
[3] التيجاني الصلعاوي، رمضان العوري- معجم اللغة المسرحية-م.س- ص 80.

تحين لحظة التعرف، يتحول وضع البطل إما إلى السعادة، وإما إلى الشقاء، وهنا يتعاطف المتفرج مع البطل، وتظهر عاطفتي الشفقة والخوف[1]. ويلاحظ أنّ التعرف أو الاكتشاف له بداية ووسط ونهاية، وله تطوره الخاص، وذروته الخاصة أيضا، بل وحله الخاص.

التحول

تحدث أرسطو عن الانقلاب في كتابه فن الشعر واعتبره من مكونات النظام المأساوي فهو يحدد مصير البطل لأنه ينقله من السعادة إلى الشقاء أو العكس. " التحول هو تغير مجرى الفعل إلى عكس اتجاهه، على أن يتفق ذلك مع قاعدة الاحتمال أو الحتمية"[2].

كذلك ربط أرسطو بين الانقلاب والتعرف. والانقلاب في المسرحية حسب أرسطو يحصل مرة واحدة ويدخل في صلب النهاية، وهو يشكل معيارا للتمييز بين الفعل البسيط والفعل المعقد. فالفعل البسيط هو حدث وحيد ومستمر يتم فيه الانقلاب دون مفاجأة ودون تعرّف، في حين أنّ الفعل المقعد يتمّ فيه الانقلاب مع تعرف أو مفاجأة أو الاثنين معا[3].

أي الحركة العكسية من النقيض الى النقيض وفق قانون الضرورة أو الاحتمال، أي التغيير المفاجئ الذي يطرأ على حال البطل فيحوله من حال السعادة إلى حال الشقاء، أي انقلاب الفعل إلى ضده. ويلاحظ أنّ الانقلاب دائما ما يكون مسبوقا بالتعرف والاكتشاف، هو أحد الحيل الدراماتورجية التي يلجأ إليها الكاتب كي يطور شخصياته، ويحفظ للنص حركته، ويربط بين عناصره المختلفة بل والأكثر تضادا[4].

اذن التحول هو التغيير الكلي في مجرى الأحداث، وانقلاب الفعل الى النقيض دون أن يكون ذلك متوقعا. والتحول في مسرحية اوديب ملكا، مع مجيء الرسول وهو متيقن إنّ ما سيقوله سيجعل اوديب سعيدا، ويعيد إليه الطمأنينة، وينفي شكه في أنه تزوج أمه، ولكن ما قاله اظهر حقيقة مخالفة أحدثت أثرا عكسيا.

[1] شكري عبد الوهاب- النص المسرحي- م.س- ص 40.
[2] أرسطو- م.س- ص 122.
[3] المعجم المسرحي- م.س- ص 68.
[4] شكري عبد الوهاب- م س- ص 41.

ويرى ارسطو أنّ التحول الذي يصيب الشخصيات الخيرة، الطيبة من حال السعادة إلى حال الشقاء، راجع لخطأ يرتكبونه (هاماريتا) Hamartia مما يثير شفقتنا عليهم، لأنهم لا يستحقون هذا الشقاء، كما يثير خوفنا عليهم خشية وجود تماثل بيننا وبينهم[1].

ليضيف أرسطو أنّه إضافة إلى التحول والتعرف هناك "جزء ثالث الباثوس وهو مشهد المعاناة المستشفقة أي الباعثة على الشفقة. ويمكن تعريفه بأنه فعل مؤلم، أو مهلك كالموت، والمقاساة الجسدية، والجراح، وما شابه ذلك من مشاهد تقع في مجال الرؤية البصرية"[2].

الأزمة _la crise

هي مرحلة من مراحل تطور الحكاية عبر مسار هرمي يبدأ بالمقدمة ويتصاعد إلى ذروة ثم ينتهي بخاتمة، والأزمة في هذه المرحلة التي تسبق الذروة و تهيئ للصراع والعقدة، وممكن ان تكون الأزمة داخلية تأخذ بعدا بسيكولوجيا أو أخلاقيا فتعيشها الشخصية التي يتوجب عليها اتخاذ قرار، وهذا القرار هو الذي يكون بداية الحدث ويؤدي إلى العقدة[3].

ان البطل في أثناء صراعه ضد العقبات التي تواجهه، يجتاز سلسلة من الأزمات التي لكل منها ذروة، نعرف فيها النتيجة التي وصل اليها البطل في تلك الأزمة. ويمكن القول بأنّ لكل من المشاهد والمواقف المختلفة التي تتألف منها المسرحية أزمته التي تتوجها ذروة تعرف نتيجتها السريعة. أما الأزمة والذروة النهائية للمسرحية كلها فترتبط بطبيعة الحال بالموضوع الأصلي الذي أعطى المسرحية علة وجودها.

اما السؤال الأهم عما إذا كان البطل سوف يبلغ هدفه، أو إن كان سوف يخفق في الوصول إليه، فنعرف إجابته في الأخير. ويكون كل الفعل السابق على هذه اللحظة، وكل الأزمات الصغرى، هو الفعل الصاعد إلى الذروة النهائية للمسرحية. أما ما يلي تلك الذروة فهو بالضرورة الفعل النازل أو الحل، وبالأحرى نتيجة المسرحية وحل عقدتها[4].

---

[1] م.س- ص 41.
[2] أرسطو- م.س- ص 123.
[3] المعجم المسرحي- م.س- ص 26.
[4] روجر م. بسفيلد- فن الكاتب المسرحي- م س- ص 200.

وهي المرحلة التي تتضارب فيها العوامل المتعارضة أشد ما يكون التضارب، وتزداد حدة الصراع، مما يجعل النتيجة الحتمية لتداخل الصراع، وتطويره والمقابلة بين النقيضين، الوصول إلى نقطة يتعذر معها طرح المزيد من الصراع، بل وتظهر بوادر غلبة جهة ما على الاخرى، الأمر الذي يستدعي اتخاذ القرار أو الحكم، ووضع الحل الحاسم لهذه الأزمة، لذا يمكن تسميتها أيضا بلحظة الاختيار الحاسمة[1]. وهي في مسرحية اوديب، حينما يكتشف البطل أثناء بحثه عن قاتل لايوس إنه هو ذاته الذي يبحث عنه.

الذروة

تعني الكلمة الفرنسية Paroxysme أثار، جعل حادا، أما الكلمة الانكليزية Climax فتعني السلم، وتتضمن معنى التصاعد والتدرج، ومفهوم الذروة قريب جدا من مفهوم العقدة ويتطابق معها مرحليا في بعض الاحيان، ويحل محلها في اللغة النقدية الانجليزية[2].

ويقصد بها تلك النقطة التي تمثل قمة الذروة في الصراع، وعندها يصبح تحديد المصير النهائي للأحداث، والشخصيات وشيكاً، وغالبا ما تعبر الأزمة عن الحد الأقصى للتوتر وتعقد خيوط الحبكة، وتليها مرحلة الهبوط باتجاه الحل في النهاية ، وتؤدي إلى خلق عنصر التشويق في المسرحية وتوليد التأثر الانفعالي لدى المتفرج

فعندما يصل التوتر أو العاطفة إلى نقطة انفجار أو نقطة تحول أو ببساطة إلى لحظة عنف وإثارة شديدين، فإنّ هذا يشكل ذروة. والحكاية الدرامية مليئة بالذروات من البداية إلى النهاية. وإنّ بعضها بالضرورة أكثر أهمية من الأخرى وتكون عادة مرتبة في نهاية الفصول. وإنّ الذروة الرئيسية للدراما، أي النقطة التي يرتفع فيها الفعل إلى أعلى درجة، تكون هي الأكثر توترا واضطرابا، لأنها أعلى نقطة يصلها عدم اليقين وعدم الاستقرار في المسرحية، وهي في الحالة المثالية توجب أن تكون الموقع الذي تصل جميع قضايا المسرحية فيه إلى أوضح صورة لها. ومن الأمثلة عن مشاهد الذروة، مشهد العاصفة في (الملك لير)،

[1] شكري عبد الوهاب-م س- ص 39.
[2] ماري الياس، حنان قصاب- المعجم المسرحي- م س- ص 220.

ونفي كوريولانس ومشاهد المحاكمة في (تاجر البندقية)، وأيضا الاجتماع المفتوح الذي يواجه فيه الدكتور ستوكمان أهل المدينة في مسرحية ابسن (عدو الشعب)[1].

الحلDénouement

كلمة Dénouement الفرنسية مأخوذة من اللاتينية de-nodare بمعنى فك خيوط العقدة، وتترجم حرفيا في اللغة العربية بتعبير حل العقدة، وهو مفهوم كلاسيكي يتطابق تماما مع نهاية الحبكة. كذلك يستعمل في اللغة الانكليزية تعبير Conclusion الذي يترجم في العربية بكلمة الخاتمة، وتعبير Résolution الذي يترجم في العربية بكلمة الحل[2].

ويقصد به ما يعقب الذروة من نتيجة تمثل نهاية الصراع، وختام البناء الدرامي ككل ويتخذ ختام الصراع أحد أشكال ثلاثة، هي: النهاية السعيدة، أو النهاية الحزينة، أو المأسوية، أو النهاية المفتوحة. وتعني النهاية المفتوحة إنهاء النص عند نقطة تدفع إلى الجدل بالنسبة للقضية، أو المشكلة المعروضة، أو تدفع النص عند نقطة تدفع المتفرجين إلى عمل شيء ما، نحو إدارة قضية عامة في مجتمعهم. كما هو الحال في مسرحية الأشباح لإبسن، إذ الأم السيدة الفينج تفكر في النهاية، هل تعطي الدواء لابنها أم لا تعطيه، ويسدل الستار، إنها لحظة اختيار.

فهي مرحلة انحلال العقدة، والنقطة التي تنحل فيها كل التشابكات والتعقيدات، أي ينتهي الفعل والموضوع. فالخط الدرامي سيأخذ في التحول نحو اتجاه آخر، غالبا ما يكون في صف البطل أو ضده. فيمكن القول بأنّ الحل هو النقطة التي تنحل عندها العقدة الرئيسية، ويكون الحل دائما نتيجة ما قام به البطل سواء كان خيرا أو شرا، وإنّ الحل يعيد التوازن للمواقف ويريح المتفرج[3].

وقد وضح ذلك أرسطو في كتابه فن الشعر، حين وجه بعض الإرشادات للشاعر التراجيدي، "أنّ كل مسرحية تراجيدية تتكون من جزئين: أحدهما خاص بالتعقيد، والآخر

[1] ستوارت كريفش- صناعة المسرحية- م س- ص 28، 29.
[2] ماري الياس، حنان قصاب- المعجم المسرحي- م س- ص 178.
[3] شكري عبد الوهاب- النص المسرحي- م س- ص 43.

بالحل. ويتشكل جزء التعقيد، من الأحداث التي تقع خارج المشهد الافتتاحي، بالإضافة إلى أغلب الأحداث الداخلة في المسرحية، أما ما تبقى من ذلك فهو الحل"[1].

ويعني بالتعقيد كل ما يمتد من بداية المسرحية إلى النقطة التي تسبق التحول في خط البطل مباشرة، سواء كان التحول إلى السعادة أو إلى الشقاوة. أما الحل، فيمتد من نقطة التحول، حتى النهاية.

ونجد الألماني غوستاف فرايتاغ G.Freytag ضمن تحليله لبنية المسرحية ذات الفصول الخمسة قد وضع الحل في نهاية الحركة الهابطة، أي في الفصل الخامس.

كما وضعت الكلاسيكية الفرنسية شروطا ثلاثة للخاتمة الجيدة:

- ان تكون ضرورية، أي أنّ أهواء الشخصيات هي وحدها التي توصل إلى الكارثة لا المصادفة.
- ان تكون كاملة بمعنى أنّ الخاتمة يجب أن تعرف بمصير كل الشخصيات، وأن تعطي حلا لكل المشاكل التي طرحت ضمن المسرحية.
- ان تكون موجزة وواضحة، أي أن تتم نتيجة لتسارع الحدث في النهاية بحيث يحصل هبوط سريع بعد تصاعد العقدة. ويبرر الكاتب الفرنسي بيير كورناي ذلك بتلبية تشوق المتفرج لمعرفة النهاية[2].

ولكن في مسرح العبث مثلا لا تقدم الخاتمة حلا ما وإنّما تؤكد على فكرة التكرار والانفتاح على اللامتناهي من خلال العودة إلى نقطة البداية. هذا التكرار يوحي باستحالة الوصول إلى تغيير ما ويفسر علاقة الحدث بالزمن، كما هو الحال في مسرحية " في انتظار غودو" لصمويل بيكيت، أو في مسرحيتي يوجين يونسكو "المغنية الصلعاء" و"الدرس".

وقد حددت الدراسات الحديثة إطارا عاما يصب فيه نوعان من الكتابة المسرحية هما الشكل المفتوح والشكل المغلق، واحدى الخصائص الرئيسية للشكل المغلق هي النهاية الحاسمة المغلقة التي تتأتى كضرورة حتمية عن الفعل المسرحي، وتحسم الامور فيها بشكل

[1] أرسطو- فن الشعر- م.س- ص 169.
[2] ماري الياس، حنان قصاب- المعجم المسرحي- م س- ص 178، 179.

كامل. اما في الشكل المفتوح، فالنهاية لا تكون حتمية وحاسمة، وإنما تبقى مفتوحة على احتمالات عديدة، وهذه الخاتمة لا تتعلق بوضع الشخصية فقط وإنما بصيرورة ما ضمن العالم المصور في هذا النوع من المسرحيات[1].

[1] م.س- ص 179.

المحاضرة العاشرة

الفعل الدرامي

كلمة Action في اللغتين الفرنسية والإنجليزية مشتقة من الكلمة اللاتينية Actus المأخوذة من فعل Agere الذي يعني يعمل أو يتصرف. وهذه الكلمة مرتبطة بالمعنى القديم لكلمة Dramatizo التي تعني حرفيا عند اليونان مثّل على خشبة المسرح[1].

اعتبر أرسطو في كتابه فن الشعر أنّ الفعل هو العنصر الذي يميز "الشعر الدرامي" عن "الشعر الملحمي"، وذلك في معرض تمييزه بين أسلوبين في المحاكاة: محاكاة الفعل بالفعل Memesis/Praxis ومحاكاة الفعل بالرواية عنه. كما بيّن ارسطو أنّ التراجيديا ليست محاكاة للأشخاص بل للأعمال، والغاية هي فعل ما وليست كيفية ما، والتراجيديا هي محاكاة لفعل، وهي إنّما تحاكي الفاعلين عن طريق محاكاة الأفعال.

عرف الخطاب النقدي على مدى تاريخه ارتباكا فيما يتعلق بتحديد مفهوم الفعل في المسرحية لتجاوره وتماسه مع مفاهيم أخرى مثل الحبكة والحكاية. وقد تعود هذه الإشكالية لكون أرسطو استخدم كلمة واحدة للتعبير عن كل هذه المفاهيم هي كلمة Mythos التي اعتبرها المادة الأولية التي تستند إليها المسرحية، وفي نفس الوقت طريقة نظم عناصر هذه المادة. لتميز الدراسات الحديثة بين هذه المفاهيم وطرحت الفرق بين الفعل الدرامي والحبكة والحكاية من خلال العلاقة بين بنية عميقة وبنية سطحية في العمل، ومن خلال توضع كل من هذه المفاهيم ضمن هذه المستويات.

جرت محاولات عديدة للتمييز بين الفعل والعقدة، واصطلاح البناء يتضح أكثر بوضعه تحت العنوان العام: التكنيك، إنه يشير الى الوسائل المعروفة التي يستخدمها الدرامي لربط أجزاء المسرحية بعضها ببعض، ومن ثم ربطها بالمسرحية ككل، بحيث يجلب انتباهنا إلى ما هو الأهم في الفعل[2].

الفعل مصطلح غامض بالطبع، ويجب ان يشمل ما هو حادث بالفعل في أي زمن معين في المسرحية، ولكنه يشمل كذلك المسرحية برمتها، باعتبار أنّ أية لحظة او موقف أو كلام

[1] المعجم المسرحي- م.س- ص 341.
[2] س.و.داوسن- الدراما والدرامية- ت: جعفر صادق الخليلي- منشورات عويدات، لبنان- ط1- 1980- ص 131.

لابد أن يكون مترابطا لكي يكون مفهوما تماما، ثمة خطر كبير في جعل الفعل ككل تجريدي إذا ما أخذنا ذلك الترابط بنظر الاعتبار. انه إدراك كلي، ولا يكون له وجود منفصل عن ذلك الإدراك[1].

ولابد أن يكون الفعل الدرامي ممكن الحدوث أو محتمل، ويترتب على حدوثه بالضرورة تحول وتغيير بالنسبة للشخصية. إنّ المنظرين الذين تحدثوا في هذا الموضوع يتفقون على أنه اهم العناصر، وفي الحقيقة أنّ الدراما هي الفعل، والكلمة نفسها مشتقة من الكلمة اليونانية القديمة (يفعل) (do to)، وكان ليسنغ محقا عندما قال أنّ هذا الفن ونقاده عليهم جميعا أن يعودوا إلى كتابات ارسطو الأساسية في الدراما، وهذه الكتابات هي حقا تنبئية ومكتوبة احيانا باقتضاب يلائمها. فقد عرف ارسطو المأساة بأنها محاكاة الفعل، وترك لمن بعده تفسير معاني تلك العبارة جميعها[2].

جامعة عبد الحميد بن باديس - مستغانم - كلية الآداب واللغات - المجلس العلمي للكلية

ديناميكية الفعل

من الصفات الأساسية للفعل الدرامي كونه ديناميكيا، فهو في صيرورته يصوغ التسلسل المنطقي والزمني لمختلف المواقف التي تنتقل من وضع مستقر إلى خرق لهذا الوضع عبر تطور الحكاية من بداية إلى نهاية. وهذا ما تحدث عنه أرسطو بخصوص الانقلاب كمرحلة حاسمة في البناء الدرامي. وديناميكية الفعل في المسرح الدرامي كما تطوّر فيما بعد ترسم خطّا هرميا (هرم فريتاغ) يتجه بتصاعد من خلال الصراع ووجود العائق نحو تعقيد معين في الذروة ثم يهبط نحو الحل.

من جانب آخر، فإنّ الفعل الدرامي لا يشمل ما يحدث على الخشبة فقط (فعل مرئي)، وإنّما ما يمكن أن يحدث خارجها (فعل غير مرئي)، ويعبر عنه حينئذ من خلال السرد أو التبليغ. في بعض الحالات يمكن أن تخلو المسرحية من الأحداث، لكن ذلك لا يعني غياب الفعل. وقد استثمر المسرح الحديث هذا الجانب وطرح من خلاله تساؤلات مسرحية بحتة وفلسفية. ففي مسرحية "في انتظار غودو" لصمويل بيكت، يكون انتظار حصول شيء ما هو الفعل

[1] س.و.داوسن- الدراما والدرامية- م.س- ص 130.
[2] ستوارت كريفش- صناعة المسرحية- م س- ص 17.

الدرامي، كما تكون البنية التكرارية التي تخلقها العودة إلى نقطة الانطلاق في الفعل الدرامي مجالا لتساؤلات تصب في المعنى العام لمسرح العبث.

هناك حالات أخرى يكون الفعل الدرامي فيها داخليا يقوم على اجترار ذكريات من الماضي بانتظار الفعل، وهذا ما نجده على سبيل المثال في مسرحية "بستان الكرز" للروسي انطوان تشيكوف. وهو أمر دلالي أيضا لأنه يكشف عدم القدرة على الفعل. وتحليل الفعل بهذا الشكل ينطبق على المسرح الغربي والمسرح الدرامي بشكل عام، في حين أنّ المسرح الذي يدخل في قالب سردي لا يقوم على ديناميكية تصاعد الفعل، وهذا ما نجده في المسرح الشرقي التقليدي، وعلى الأخص المسرح الهندي، وفي المسرح الملحمي الذي يرتكز على السرد كعنصر اساسي، وفيه تتطابق الحكاية والفعل في غياب الحبكة[1].

ان الدراما يمكنها أن تحتوي على فعل جسيم يسيطر على الجمهور من البداية حتى النهاية دون أن يكون هناك إلاّ القليل من الفعل الجسماني، لأنّ الفعل العاطفي والفكري هما الحاسمان. إنّ مشهد الإغواء الطويل في (عطيل) من الفصل الثالث، المشهد الثالث، يتكون أساسا من رجلين يتحدثان معا وليس فيه سوى القليل من الحركة الجسمية، إلاّ أنّ التوتر الفكري والعنف العاطفي في المشهد كبيران جدا، حيث نرى بأم أعيننا تغييرا كبيرا يحدث وذلك عندما يتغير عطيل تدريجيا، بسبب سموم اياكو، من حالة الاستقرار الهادئ إلى حالة غضب وغيرة، ولو كان هذا المشهد محذوفا واتت ديزدمونة لتخبر اميليا ببساطة أنّ زوجها قد تغير تغيرا فظيعا، لشعر الجمهور بأنّ هناك عملية احتيال، لأنه فعلا يريد أن يرى ذلك التغير على المسرح[2].

- **وحدة الفعل**

إن مبدأ وحدة الفعل يدل على تمركز الفعل وترابطه وفق انسجام عضوي، وهو يتوحد حول قصة مركزية، المادة السردية المنتظمة منطقيا حسب ضرورة خاصة. ووحدة الفعل لا تعني أن هناك فعلا وحيدا، وليست مرادفة للبساطة، ذلك أنه يمكن أن تتدخل عدة حبكات

[1] المعجم المسرحي- م.س- ص 343.
[2] ستوارت كريفش- صناعة المسرحية- م س- ص 18، 19.

ثانويـة، شريطة أن تكون لها علاقات دقيقة بالفعل المركزي، لا يمكن أن تزول واحدة من هذه الحبكات الثانوية دون أن تجعل النص برمته غير واضح.

من الواضح أنّ وحدة الفعل بالنسبة لأرسطو لا تعني الحدث الواحد بقدر ما ترمي إلى تحقيق التجانس العضوي بين مختلف الأحداث والأفعال ، فالأحداث يمكن أن تكون متعددة، لكن الرابط بينهما ، يجب أن يكون رابط الضرورة ، والمهم هو أن تجد كل الأحداث نهايتها في الخاتمة .

وطرحت شروط للعلاقة بين الفعل الرئيسي والأفعال الثانوية:

1- كون الحدث ثانويا، لا يعني أنه يمكن الاستغناء عنه، لأنّ غيابه يغير من مجريات الأحداث، وهو الذي يؤثر في الفعل الرئيسي، وليس العكس .
2- من الضروري أن تقدم خاتمة المسرحية حلا لكل الأفعال الثانوية.

ومن جانب آخر ، فإنّ التكثيف يؤدي إلى وحدة الفعل والطابع وشكل صياغة الشخصية ، أي أنّ هناك علاقة ما بين وحدة الفعل وتجانس الشخصية، ووعيها لذاتها ، مشابهتها للحقيقة[1].

والفعل من حيث الكم يمثل كل المسرحية، وهو أصل الدراما من الناحية التاريخية والناحية التكوينية للدراما، حيث يقول أرسطو في كتابة فن الشعر للفعل الدرامي بداية ووسط ونهاية. والفعل يوجد في قلب الحدث المسرحي، ويشكل النمو الدرامي للعمل.

وإنّ ما له اهمية التغير بالنسبة إلى الفعل الدرامي هو تضاد القوى المتكافئة، فلو كانت لقوة ما السيطرة بسهولة من البداية حتى النهاية لفقد الجمهور اهتمامه بالمسرحية، ولكن لو قابلتها قوة مكافئة لها لتشابكت القوى المتصارعة وقذفت بها تارة باتجاه ما، وتارة باتجاه آخر حسب تعادل ميزان القوى منتجة بذلك التوتر والصراع وانقلاب الأحوال إلى أن تحل المسألة في النهاية. وقد يكون هذا الصراع صراع إرادات أو أفكار أو اختيارات أخلاقية، أو صراع هدف انسان في حياته مع العقبات الخارجية أو مع خلل في طبيعته.

[1] المعجم المسرحي- م.س- ص 526.

دافع المسرحية

الشخصية المركزية التي تسعى وراء هدفها هي التي تدفع بالفعل الدرامي إلى الأمام. إنّ الملك هو الدافع الأولي في (هاملت) وهو الذي يبتدئ المسرحية من قبل أن ترتفع الستار وذلك بقتله آخاه وزواجه من أم هاملت والملك ليس شخصية سلبية، إنها تدفع المسرحية إلى الأمام ولها أهداف وتستطيع مواجهة المقاومة، وإذا أصبح الفيلم في خطر نفاذ طاقته يجب دائما تهيئة دافع آخر، ويمكن الاحتفاظ بالشخصيات القوية والحيوية في الفصل الأخير.

يقول والتركيز، الكاتب والناقد المسرحي في برودواي ، ملخصا عملية الفعل الدرامي، هناك مرحلة بدائية في كل تغيير وهي المرحلة التي تبدأ فيها الضغوط بالنداء مطالبة بجواب، وهناك وسطية يعطى فيها الجواب والدخول في الصراع الحتمي، مرحلة نهائية حيث تكون المباراة بين الضغط والجواب قد انتهت علاقة جديدة بين هذين الجانبيين وحالة جديدة أي: وضعا جديدا[1].

وكل ما هو من مطلوب من الكاتب هو أن يبين بدايات تغيير معين وأن يتابعه عبر الصراع الدرامي الذي يدخل فيه، وأن يأتي بالقوى المتقابلة إلى حالة توازن جديدة، وإن لم تكن بالضرورة مثالية، أي أنّ الأوضاع كانت بشكل معين وهي الآن بشكل آخر، ونحن قد رأيناها تتحرك وتتغير.

القوة المتضادة

إنّ ماله أهمية التفسير بالنسبة إلى الفعل الدرامي هو تضاد القوى المتكافئة، ولو كانت قوة ما السيطرة بسهولة من البداية إلى النهاية لفقد الجمهور اهتمامه، ولكن لو قابلتها قوة مكافئة لها لتشابكت القوى المتصارعة وقذفت بها تارة باتجاه ما ، وتارة باتجاه آخر حسب تعادل ميزان القوى منتجة بذلك التوتر والصراع ، وانقلاب الأحوال إلى أن تحل المسألة في النهاية، وقد يكون هذا الصراع صراع إرادات أو أفكار أو اختيارات أخلاقية أو صراع هدف إنسان في حياته مع العقبات الخارجية أو مع خلل في طبيعته، و لقد قارن إريك بنتلي: الكاتب

[1] ستوارت كريفش- صناعة المسرحية- م س- ص 21.

المسرحي بشرطي مرور منحرف يحاول دفع السيارات وإرشادها إلى الاصطدام بدلا من أن ينظم سير المرور.

يمكن أن يساء فهم الحاجة إلى الصراع في الدراما، فالأحسن للكاتب عموما أن يركز في فكرة الإنسان الذي يسعى إلى الوصول إلى هدف معين ويقابل مقاومة معينة بسبب عقبة أو مجموعة عواقب .

وليس من الضروري أن يكون العائق خارجيا، مثل الشخصية الشريرة في الفيلم، إنّ هاملت ومكبث مثالان على الشخصية الرئيسية التي لا تصل إلى هدفها وتسقط في النهاية بسبب عقبات موجودة خارج طبيعتها الذاتية، كما يحدث في مسرحيات (يوليوس قيصر)، (مكبث) حيث الحركة الصاعدة التي تحمل مصير البطل تقابل بحركة معاكسة كانت مبنية في خطة الفعل الأساسية منذ البداية وتنتصر في النهاية.

السببية

قال أ.م.فورستر إنّ القصة لا تعتمد إلاّ على الوقت: "مات الملك ثم ماتت الملكة"، فالحبكة تعتمد على السببية، " مات الملك ثم ماتت الملكة حزنا"[1] هذه حبكة، إنّ مبدأ السببية أساسي للدراما التي لا ينبغي أن تكون محض تسلسل احداث أو مقاطع غير متصلة ببعضها. إنّ فعل مسرحية جيدة يشير دائما إلى الأمام ويشمل حلقة من السبب والنتيجة حيث يؤدي كل مشهد إلى مشهد آخر بتسلسل ذي نمو عضوي يستطيع متى ما استأثر بعواطف الجمهور واندفاعاته أن يحملها بتيار قوي نحو النهاية. وهكذا يصبح الفعل الدرامي والشخصية الدرامية غير متميزين عن بعضهما، فالأحداث تقع لأنّ الإنسان هو هو، وبتقدم المسرحية إلى الأمام تغيره الأحداث. الشخصية هي المصير، وهكذا تتحرك الدراما مدفوعة بضرورتها الداخلية، وعلى اسس منطقها الداخلي الخاص بها[2].

[1] م.س- ص 24.
[2] ستوارت كريفش- صناعة المسرحية- م س- ص 24، 25.

المحاضرة الحادية عشر

الشخصية الدرامية

كلمة (personnage) الفرنسية مأخوذة من الكلمة اللاتينية(persona) التي تعني القناع، و هي بدورها ترجمة لكمة يونانية تعني الدور الذي كان يؤديه الممثل عندما يضع القناع الخاص به. ذلك ان الممثل الواحد كان يؤدي عدة أدوار بتبديل الأقنعة في نفس العمل[1]. فيما بعد توسّع معنى كلمة Personnage ليدل على الشخصية المسرحية والروائية ككيان متكامل يشبه الشخص الحقيقي.

ليست الشخصية إلاّ إيهاما مقترحا على المتفرج أو القارئ، إنها كائن ورقي، ومصنوعة من الحركات المكتوبة، وتبنى في خيال القارئ انطلاقا من العناصر المكونة لها التي يقدمها النص[2]. للشخصية في المسرح خصوصية تكمن في كونها تتحول من عنصر مجرد إلى عنصر ملموس عندما تتجسد بشكل حيّ على الخشبة من خلال جسد الممثل وأدائه. وكذلك تتميز الشخصية في المسرح وفي كل الفنون الدرامية عن الشخصية الروائية في كونها تعبر عن نفسها مباشرة من خلال الحوار والمونولوج والحركة دون تدخل وسيط هو الكاتب أو الراوي.

ظهور الشخصية في المسرح وتطورها

في بداية المسرح اليوناني كان الحوار يتم بين الجوقة ورئيس الجوقة الذي يشكل الصوت الإفرادي الوحيد. مع إسخيلوس Eschyle (525- 456 ق.م) دخل دور آخر محاور أطلق عليه إسم Protagoniste وهي كلمة تعني الممثل الأول، ثم صارت تعني فيما بعد الشخصية الأساسية في الحدث. في تطور لاحق رفع سوفوكليس Sophocle عدد الأدوار المحاورة إلى ثلاثة، وهذا ما أدى إلى ظهور الحوار بشكله المتكامل في المسرح. وبالمقابل لم يكن هناك تطابق بين عدد الممثلين والأدوار لأنّ الممثل كان يؤدي عدة أدوار يحدد كل منها القناع المستخدم، وبالتالي لم يكن هناك إرتباط بين الممثل والشخصية.

[1] المعجم المسرحي- م.س- ص 269.

[2] Michel Pruner- opcit- p69.

ولم يظهر مفهوم الشخصية بمعناه الحديث في المسرح الغربي إلاّ اعتبارا من القرن السابع عشر عندما تمّ التمييز بين الممثل والدور الذي يؤديه، ثم في القرن الثامن عشر مع صعود البورجوازية وتطور النزعة الفردية. وتعتبر هذه الفترة العصر الذهبي للشخصية في المسرح وفي الرواية، فانطلاقا من الرغبة في تحقيق مشابهة الحقيقة في المسرح، وتمّ الاقتراب في تلك المرحلة أكثر فأكثر من الحياة اليومية وصولا إلى تصوير الفرد، وبذلك صارت الشخصية تحمل صفات خاصة كثيرة تقربها من الشخص العادي. وأدخلت على الأعمال المسرحية عوامل اجتماعية نفسية لتفسير تصرف الشخصية.

اعتبارا من بدايات القرن العشرين، عرف المسرح الحديث توجها نحو إعادة النظر في كل مبدأ المحاكاة في الفن بشكل عام. وتطورت هذه الفكرة في اتجاهات جمالية مثل الرمزية والتعبيرية والسريالية. أدى ذلك إلى الابتعاد عن النظرة السائدة إلى الشخصية كشخص يمكن تفسير أفعاله وتبريرها، وإلى كسر وحدة وتماسك الشخصية من خلال تفكيك فعلها وتفكيك العلاقة بينها وبين الظروف المحيطة بها مما جعلها تفقد ثباتها كصورة عن الإنسان وتبدو كشيء قابل للتشكيل. كذلك طرحت الشخصية كشكل فارغ لا يدل على مضمون محدد وثابت وهذا ما نجده في مسرح العبث بشكل عام[1].

الشخصية المحورية

هذا البطل هو خالق الصراع، والدافع لتطور الحدث والموضوع، وهو في رأي لايوس ايجري:" الشخصية الذي تدفعه رغبته نحو الوصول إلى هدفه، لا مجرد أن يتمنى دون سعي يحقق هذه الأماني والرغبات"[2].

وفي المسرح الحديث حيث طال التغيير مفهوم الشخصية، تحولت الشخصية الرئيسية في احيان كثيرة لحالة معاكسة تماما لمفهوم البطل، وهذا هو اللابطل Anti-héros الذي نجده في المسرح التعبيري في المانيا ولاسيما مسرح بريشت الذي بلور شخصية الرجل الصغير أو العادي Petit homme الذي لا يحمل أية صفة من صفات البطولة[3]. كما طرح المسرح

[1] بتصرف: المعجم المسرحي- م.س- ص 270، 271.
[2] شكري عبد الوهاب- النص المسرحي- م.س- ص 62.
[3] ماري الياس، حنان قصاب- المعجم المسرحي- م س- ص 104.

الحديث تساؤلات حول الهوية الانسانية بشكل عام، فغاب مفهوم البطولة تماما، بالمقابل طرح المسرح نماذج لشخصيات هامشية، وهذا ما نجده في شخصيات لويجي بيراندييللو، فرديريك دورنمات، صمويل بيكيت، ارتور اداموف، وكل شخصيات مسرح العبث ومسرح الحياة اليومية.

و" الشخصية ليست هي الغاية، ولكنها شرط لازم للدراما"[1]. فتقول سوزان لانكر: " كل شيء في الدراما له اهميته ضمن المسرحية، ولا اهمية لأي شيء ليس ضمنها "[2]. فمهما يزداد اطلاعنا على كليوباترا التاريخ لا يمكن أن يغير ذلك شيئا من مفهومنا عن كليوباترا شكسبير.

الشخصية بين الفعل والصفة

ميز أرسطو في تحليله للمسرح اليوناني بين فعل الشخصية وصفتها وربط بينهما. لكنه أعطى الأولوية لفعل الشخصية الذي هو محاكاة لفعل الانسان، واعتبر أنّ التعرف على صفة الشخصية يتم من خلال أفعالها ضمن المواقف الدرامية الصراعية في المسرحية. وهذه النظرة إلى الشخصية لها علاقة مباشرة ببنية التراجيديا اليونانية حيث تغيب العوامل النفسية عند الشخصيات ويطرح فعلها كخيار، ويكون هذا الفعل المحرك الأساسي للحدث.

السمة العامة للكوميديا ولكل الأشكال المسرحية الشعبية هي أنّ الصفة الغالبة للشخصية غالبا ما تؤثر على فعلها وتحدده (بخل هارباغون في مسرحية البخيل لموليير هو الذي يتحكم بأفعاله في الحدث، وفي الكوميديا ديللارته طمع أرلكان يتحكم بكل تصرفاته).

أبعاد الشخصية:

يقوم البناء الدرامي على شخصيات رئيسية، ذات أبعاد محددة، تُعطى تبريراً منطقياً لتصرفاتها في ظل الأحداث التي تمر بها، ولكي يضمن كاتب النص منطقية تصرف الشخصيات، بما يُقنع المشاهد بها، فإنه يبنيها من خلال أبعاد ثلاثة هي:

[1] س.و.داوسن- الدراما والدرامية- م س- ص 88.
[2] م ن- ص 88.

أ. البعد المادي أو الجسماني:

ويقصد به تحديد العناصر الجسمية، والمادية الظاهرية، والصفات، التي تتميز بها الشخصية مثل: "السن والقامة، والوجه، والشعر، والعينين، والمهارات الجسمانية أو الحركية، والمظهر العام، وأي أمراض عضوية، أو عاهات جسمانية إن وجدت".

ب. البعد الاجتماعي:

ويقصد به تحديد مواصفات البيئة، التي نشأت فيها الشخصية، أو البيئة التي تعيش فيها وقت أحداث الحكاية، بالإضافة إلى كافة الظروف الاجتماعية المحيطة بها، مثل: "مكان الميلاد، والأبوين والأخوات، ومستوى المعيشة، وطبيعة العمل أو الوظيفة، والدرجة العلمية والثقافة العامة، وعلاقته ونشاطه واهتماماته الاجتماعية".

ج. البعد النفسي:

وهو محصلة البعدين الجسمي والاجتماعي، ويقصد به تحديد المميزات النفسية للشخصية مثل: "ما يحبه وما يكرهه، وانطوائي أو انبساطي، وقيادي أو تابع، وخيالي أو واقعي، وعصبي أو هادئ، ومتفائل أم متشائم، ومتعقل أم مندفع، وجسور أم متردد".

إنّ اكتمال رسم الشخصية من خلال هذه الأبعاد الثلاثة، هو الذي يمنحها سمات العمق. فالأبعاد الثلاثة للشخصية، يمكن تشبيهها بالأبعاد الثلاثة للمنظور في الرسم والتصوير: أي الطول والعرض والعمق. وعلى ذلك فعندما ينجح الكاتب في رسم الشخصية، من خلال هذه الأبعاد، فإنّ تصرفاتها تصبح منطقية، مادامت تستند إلى الصفات المحددة مقدماً.

وعلى الرغم من أن الكاتب، يعتمد في رسم الشخصيات الرئيسية على هذه الأبعاد الثلاثة، فإنه قد لا يُعطي كلاً منها أهمية مساوية للآخرين، لأنّ الدقة في رسم الشخصية الرئيسية تتأثر، غالباً، بطبيعة موضوع الصراع. فالحكاية التي يغلب عليها الطابع الاجتماعي، تختلف عن تلك، التي تأخذ الشكل البوليسي. وعموماً، فإنّ الاهتمام برسم الشخصيات من خلال الأبعاد الثلاث، يقصد به أساساً الشخصيات الرئيسية، أما الشخصيات الثانوية فلا يُركّز عليها إلاّ من خلال صفات محددة فقط.

الشخصية الرئيسية والشخصية الثانوية

في التراجيديا اليونانية التي قامت على مفهوم البطل، كان هناك فصل كامل بين الشخصيات الرئيسية ونوعية أخرى من الشخصيات منها الشخصية الجماعية التي تمثلها الجوقة، ومنها الشخصيات الثانوية التي يتحدد وجودها كضرورة درامية بحكم وظيفتها المحددة في الحدث مثل شخصية الرسول والراعي والمربية. مع تطور المسرح ازداد عدد الشخصيات الثانوية وصار هناك عدد كبير من الشخصيات الصامتة مثل الحراس والخدم.

وفي حين كانت الشخصيات تعتبر ثانوية لأنّ دورها الدرامي أقل أهمية من دور البطل، ولأنها تنتمي إلى وسط اجتماعي أدنى من وسط شخصيات التراجيديا التي هي من الملوك والطبقة الأرستقراطية، يتغير المفهوم تماما في الكوميديا وفي الأنواع المسرحية ذات الطابع الخليط كمسرح الباروك وكذلك في كل الأشكال المسرحية الشعبية التي استمدت من تقاليد الاحتفال والكرنفال إذ لا يمكن اعتبار الخادم والمهرج والمجنون شخصيات ثانوية في هذه الأشكال كما هو الأمر حين تظهر في التراجيديا مثلا.

مع تطور الأعراف الاجتماعية والقواعد المسرحية وظهور أنواع مسرحية جديدة (الدراما والميلودراما)، لم يعد هناك فصل واضح بين الشخصيات الرئيسية والشخصيات الثانوية إذ دخلت على المسرح شخصيات تنتمي إلى فئات اجتماعية متنوعة، وصار الخادم محورا لكثير من الأعمال، وهذا ما نجده مثلا في مسرحية "زواج فيغارو" لبومارشيه حيث يكون الخادم فيغارو محور الحدث برمته[1].

الشخصية النمطية

هي شخصية تفتقر إلى ما هو خاص وفردي وتتمتع بصفات محددة تطرح في عموميتها، وهذا ما يسمح بالتعرف عليها بشكل مباشر وقبل أن تبدأ بالتصرف ضمن الحدث. لا تعرف الشخصية النمطية أيّ تحول أو تغير لافتقارها إلى الكثافة الإنسانية النفسية التي يمكن أن نجدها في الشخصية المسرحية. وهي تحافظ على ملامحها طوال الحدث مما يؤثر على طبيعة فعلها. نتيجة لذلك، غالبا ما يأخذ العمل الذي تكثر فيه الشخصيات النمطية طابع

[1] المعجم المسرحي- م.س- ص 283.

الحبكة المنمطة كما هو الحال في الكوميديا ديللارتي. والواقع أنّ مفهوم الشخصية النمطية يقترب كثيرا من مفهوم الدور، فعندما يكون الدور محددا تحدده بشكل ثابت في عدة أعمال يصبح شخصية نمطية.

وعمليتا خلق الشخصيات والحوار هما جانبان من الدراما، لا يمكن تلقينهما، ولكن هناك إشارات مفيدة يمكن ان تعطى.

مهما اختلف أسلوب الكاتب الدرامي فإنه يهدف إلى التمييز بين شخصياته، وجعل كل منها شخصية مستقلة، بحيث يحس المشاهد أنّ هناك راسين أو أكثر يتفاعلان على المسرح. يجب أن يكون هناك دائما شخصية تتحدث، وليس سطر يولد سطر آخر.

الشخصيات المقارنة

الشخصيات المقارنة وسيلة درامية، فالطبيعة البشرية مليئة بالتناقضات وهي توجد في كل واحد منا، ولكنها قوية خصوصا لدى الكاتب المسرحي، وقد يجد داخل نفسه الشك، اليقين، القسوة، العطف والالتزام بفلسفة سياسية والتمرد على اشكال الالتزام ... والسبب العملي في المجال التكنيك، هو أنّ الفعل الدرامي سيسند كثيرا إلى الشخصيات المقارنة، إنه سيصبح أكثر وضوحا وحسما[1].

التغير

لا توجد شخصية سواء كانت رجل أو امرأة ثابتة وغير قابلة للتغيير، حيث يناقض هذا الثبات الطبيعة الدرامية، ويمكن لشخصية ما أن تتغير كثيرا من فصل إلى فصل، وفي الواقع إنها في حالة تغير دائمة، ولا يمكنها التوقف، إضافة إلى التوتر الذي يخلقه عامل الغموض.

وبدلا من التمييز بين النموذج والفرد، فمن الأفضل غالبا التمييز بين الشخصية التي تكون كاملة منذ البداية والشخصية التي يكشف عنها تدريجيا. تقع فكرة التطور في جوهر عملية خلق كثير من الشخصيات، وكان لدى ارجر كلمة أفضل هي (رفع الحجاب) قد تنتج

[1] أنظر: ستوارت كريفش- صناعة المسرحية- م.س- ص 106.

نقطة الأزمة في المسرحية تغيرا ملحوظا في شخصية البطل، ولكن هذا أعلى أشكال إظهار الشخصية الذي يكشف شيئا كان موجودا طوال الوقت ولكنه كان مخفيا عن المشاهدين.

من الضروري أن تظهر الدراما، كما قال ارجر، الشخصية كما تظهر المواد الكيميائية التي يستخدمها المصور الفوتوغرافي لغسل الفيلم الأصلي للصورة. فللشخصية طبقات متعددة وهي لا تكشف هويتها كليا إلاّ تدريجيا و إننا لا نراها متكاملة إلاّ في النهاية، والعملية نفسها أيضا تشكل الفعل الدرامي.

ولو أعدنا صياغة كلمات ابسن: اننا نعرف الشخصيات أول مرة مثلما نتعرف على غرباء في القطار ثم نصبح كأننا قد قضينا عطلة شهر معهم، وأخيرا يكونون أناسا نعرفهم عن قرب مدة طويلة، ولقد أصر كينيث تانيان على أنّ المسرحية يجب ان تدفع بالشخصيات إلى حالة اليأس.

الاندماج

على المشاهدين ان يتجاوبوا ايجابيا مع شخصيات الفيلم، أي أن يكون رد فعلهم عاطفيا، وليس عدم المبالاة، وقد يكون هذا التجاوب واسعا جدا(الحب و الكراهية، العطف، الخوف، الإعجاب، الاحتقار، والسحر والفضول..).

فاندماج المشاهدين أساسي للتشخيص الناجح، فشعورنا يكون مع البطل، حتى لو لم تتحرك مشاعرنا من أجله، يجب أن نفهم إلى حد ما الشيء الذي يدفعه. وأن نعرف حقائق أساسية عنه، فالتعاطف ليس أساسيا ولكنه ينمو مع الفهم. هناك شخصيات غير محبوبة، ولكننا في نهاية المسرحية نعرفهم، لقد مزجنا وجودنا بوجودهم وشاركنا في تجاربهم الحاسمة في الحياة، نشعر بالعطف تجاههم إلى حد ما حتى نتعاطف معهم[1].

كيف يورط الكاتب المشاهدين بهذه الطريقة في مصير شخصياته؟.

ان قوة الشعور لدى المشاهدين مساوية دوما للشعور المعبر عنه في العمل المسرحي، وقوة الشعور تحدد عادة بالدرجة التي يريد دافع المسرحية أو محركها أن يحصل فيها على هدفه،

[1] انظر: م.س- ص 111.

نحن نشارك قلقه الداخلي ونكون قد تورطنا في عملية الوصول إلى ما يريد الوصول إليه. لقد أصبنا بعاطفته و اندفاعه، ونحن نقدر شعوره بالذات وإحساسه بهويته الشخصية[1].

وإذا كنا كمشاهدين نعتقد بأنه يستحق ما هو متلهف على الحصول عليه، لو كانت رغبته عادلة وطبيعية وإنسانية، فسننحاز إلى جانبه كليا، وسنشعر بالأمل عندما يبدو أنه سيحصل على ما هو متلهف عليه، والخوف عندما يكون الحال خلاف ذلك، إنّ هذا اقرب ما يمكن أن نصل إليه في تعريف التعاطف مع الشخصية.

يحتاج الكاتب حسب ليسنغ إلى أن يجعل العواطف تتصاعد أمام أعين المشاهدين بدلا من أن يصفها لهم وأن يدعها تنمو دون عناء بنوع من الاستمرارية الساحرة التي تجبر المشاهد على أن يتعاطف سواء أراد أو لم يرد.

الشخصية في الفعل

ان أحسن طريقة للكشف عن الشخصية تكون عن طريق الفعل الدرامي الدال، فإذا رأينا حادثة كاشفة فإنها توضح لنا الشخصية الدرامية توضيحا أكثر ثباتا من أي قدر من الوصف، فقد يؤكد على سبيل المثال بخل بعض الشخصيات، لأنه دائما يطفئ معظم المصابيح الكهربائية في البيت[2].

وأن تكون دوافع الشخصية كافية ومنطقية، وتكون الدوافع غير كافية عندما تبدو تصرفات الشخصيات غريبة عن شخصياتهم. في النص الجيد تكون الشخصيات هي التي تولد الفعل الدرامي، فتكون لها حياتها وإرادتها الخاصة، ولكن يحدث كثيرا في أعمال دون المستوى المطلوب أن المؤلف يدفع بهم إلى الأمام و يقذف بهم في صراعات يتحكم هو في نتائجها التي يريدها مثل محرك الدمى.

ان الكاتب الجيد الذي يجد نفسه عاجزا عن الكتابة حين لا تتطور لديه المواقف الدرامية، يعرف أنّ السبب يرجع دون شك إلى فرض نفسه على شخصياته، فيقف وينظر إليهم عن

[1] م.س- ص 111، 112.
[2] م.س- ص 112.

كثب، يتخيل ماضيهم ويخلق شخصيات جديدة، وكثيرا ما تسهل مشكلته حين يجد أسبابا جديدة للفعل الدرامي. فالمواقف تنمو من الشخصية.

المجلس العلمي للكلية

المستحيل المحتمل

يتقبل المشاهد أشياء كثيرة في البداية منه فيما بعد، وأنه سيتقبل فرضية لامعقولة في الخمس عشرة دقيقة الأولى بشرط أن تتطور منطقيا، فقد عبر عنها أرسطو(ان المستحيل المحتمل أفضل من المحتمل غير المرجح)، إذا كان ثمة شيء غريب قد حدث فعلا فإنّ هذا لا يكفي لجعل المشاهد يتقبله، ولكن يستطيع الكاتب أن يجعل المشاهدين يتقبلون شيئا غير محتمل الحدوث بشرط أن يطور فرضياته تطويرا منطقيا. إنّ قصص الأشباح وقصص الأطفال الخيالية وقصص الحيوانات والقصص العلمية الخيالية كلها تؤكد هذه الحقيقة[1].

[1] أنظر: م.س- ص 122، 123.

المحاضرة الثانية عشر

الصراع الدرامي

أصل كلمة Conflit من الفعل اللاتيني Confligere الذي يعني يصطدم. ويختلف شكل الصراع في المسرح الدرامي عنه في الأنواع الأدبية الأخرى ذات البنية السردية مثل الرواية وغيرها. فهو يكتسب كثافة وتركيزا، وبالتالي يكون دوره مختلفا. وخصوصية دور الصراع في المسرح تكمن في أنه يولد الديناميكية المحركة للفعل الدرامي. فالموقف الصراعي هو الذي يعطي المبرر لبداية الأحداث الدرامية ويؤدي إلى تكون الأزمة ويدفع الفعل باتجاه العقدة والذروة ثم الحل.

والمسرح الدرامي يتحدد بوجود الصراع الذي يتأزم مع بداية المسرحية أو بعد ذلك بقليل، كما يمكن أن يكون سابقا لبداية المسرحية كما في مسرحية "روميو وجولييت" لوليام شكسبير (1564- 1616). وهو يقرأ على مستوى البنية السطحية للنص (صراع بين الشخصيات) وعلى مستوى البنية العميقة (صراع بين القوى الفاعلة) عبر تطور الأحداث والإنتقال من حالة ما في البداية إلى حالة أخرى في النهاية. كما ارتبط الصراع في المسرح الدرامي بوجود البطل، وكذلك تحدد نوعه في المسرحية بنوعية وطبيعة العائق الذي يقف بمواجهة البطل ويمنعه من تحقيق رغبته.

وقد اعتبر الفيلسوف الألماني فردريك هيغل F.Hegel (1770- 1831) في كتابه "علم الجمال" أنّ الفعل المسرحي يتم بالأصل ضمن وسط تصادمي، ويولد أفعالا تصادمية وردود أفعال تجعل من الضروري تخفيف حدته وحله في النهاية[1].

يمثل الصراع محور الدراما، فالدراما تولد من تعارض قوتين متكافئتين فيفجر التعارض الدرامي، ويتخذ الصراع الدرامي صورا مختلفة:

[1] المعجم المسرحي- م.س- ص 288.

1- فقد يتجسد في صورة المشكلة الاخلاقية التي يواجه فيها رجلا صالحا قدرا يدفعه إلى الشر فتفضي المواجهة إلى صراع اخلاقي ونفسي. وقد كان ارسطو يعتقد أنّ هذا النوع من الصراع هو الذي يفضي إلى التطهير في التراجيديا.

2- لكن الصراع أيضا قد يصبح جزءا من عملية جدلية مستمرة وشاملة، أي من ديناميكية ثقافية لا تتوقف، بالمعنى الذي وصفه هيجل وماركس، وفي هذا الاطار يخضع العرض المسرحي لقوانين حركة التاريخ ولا يختلف في هذا عن أي جانب آخر من جوانب الحياة الانسانية.

3- ويمكن أن يتخذ الصراع الدرامي أيضا الصورة التي وصفها نيتشه وهي صورة البحث عن النقيض أو الضد المكمل. وحين يتحقق التوازن الكامل بين القوتين المتعارضتين يتحد النقيضان في فعل ابداعي خلاق. فكما يكمل الاله ابوللو نقيضه دايونيسياس، يكمل العقل العاطفة، ويكمل الشكل المضمون، ويكمل الشعر الغنائي الشعر التراجيدي.

وتمثل هذه الصور الثلاث للصراع الدرامي- الارسطية، والبرشتية، والنيتشاوية- التراث الدرامي، أو مخزون الذاكرة الدرامية الذي ينبغي ان تنبع منه النظرية الجديدة لفن المسرح بشرط أن تستقل عنه تماما بعد ذلك[1].

أنواع الصراع وأشكاله

يمكن أن يكون الصراع في المسرح صراعا خارجيا مجسدا على الخشبة، أو يكون صراعا داخليا تعيشه الشخصية وتعبر عنه بأشكال مختلفة منها الكلام. وشكل الصراع وطبيعته يرتبطان بالنوع المسرحي.

يأخذ الصراع أشكالا متعددة منها:

- صراع خارجي مبني على تنافس بين شخصيتين (لأسباب عاطفية، اقتصادية، سياسية إلخ). وهذا النوع من الصراع يشكل القاعدة التي تبنى عليها الحبكة في الكوميديا والدراما والميلودراما، ويتجسد على الخشبة على شكل أفعال، أو يأتي على مستوى الخطاب من خلال المجابهة الكلامية.

[1] جوليان هلتون- نظرية العرض المسرحي- م س- ص 280.

- صراع خارجي مبني على تناقض بين رؤيتين للعالم كما في مسرحية "انتيغونا" لسوفوكليس Sophocle (496- 406 ق.م) حيث تتعارض رغبة كريون مع رغبة أنتيغونا، أو مبني على تضارب المصالح بين الخاص والعام.
- صراع وجداني يأخذ شكل نزاع أخلاقي بين الواجب والرغبة أو العقل والعاطفة. ونجد هذا النوع من الصراع الداخلي متمثلا في تردد هاملت في مسرحية شكسبير، وفي معاناة بطلي مسرحية "السيد" للفرنسي بيير كورني P.Corneille (1606-1684)، وفي أغلب مسرحيات تشيكوف A.Tchekhov (1860- 1904) والإنجليزي هارولد بنتر H.Pinter (1930).
- صراع ميتافيزيقي بين الإنسان وقوة ما غيبية، كما يمكن أن تجسد القوة الغيبية عبر شخصية كما في مسرحية "أوديب" لسوفوكليس حيث يتواجه أوديب مع تيريزياس الذي يمثل الدين[1].

في الأنواع الدرامية يأتي حل الصراع في نهاية المسرحية كجواب على التساؤلات التي يطرحها الصراع. والخاتمة في كثير من الأنواع المسرحية هي حل للصراع أو الصراعات، وذلك تبعا للقواعد الكلاسيكية التي تفرض أن تعطي هذه الخاتمة أيضا معلومات عن مصير كل الشخصيات.

هناك حالات لا يكون الحل في خاتمة المسرحية فيها حاسما، وإنما تترك النهاية مفتوحة أمام احتمالات عديدة. والعلاقة ما بين النهاية والبداية وطريقة حل الصراع تشكل نموذجا مصغرا للمسار التطوري الذي يأخذه التاريخ في الواقع. فحل الصراع إما أن يصور انتقالا إلى وضع جديد، أو يكون عودة إلى ما كان موجودا في البداية.

[1] المعجم المسرحي- م.س- ص 290.

المحاضرة الثالثة عشر

الحوار الدرامي

وكلمة Dialogue مشتقة من اليونانية dia التي تعني اثنين، وlogos التي تعني الكلام. والحوار من أشكال الخطاب في المسرح يشبه المحادثة في الحياة العادية لكنه يختلف عنها جوهريا، فهو اقتصادي ودلالي دائما ولا مجال للاعتباطية فيه. ورغم أنّ الحوار في المسرح هو عملية تواصل بين طرفين موجودين على الخشبة (الشخصيات) إلاّ أنّ هذا التواصل متضمن في عملية تواصل أوسع تتم بين صاحب العمل (كاتب، مخرج) والمتلقي (قارئ، متفرج)[1].

وتولى أهمية كبرى لدراسة الحوار، ويؤكد ذلك س.و. داوسن " الحدث هو اللغة، وأنّ اللغة هي التي تخلق العالم الدرامي للمسرحية، وأنّ العلاقة بين العالم المذكور والواقع مجازية. وعليه فطبيعة المسرح وتهيئته واسلوب التمثيل ينبغي أن تكون عونا للغة في خلق هذا العالم المجازي. فلغة المسرحية تحقق للمتفرجين ماهية مقاييس الامكانية والاحتمالية، فالحركة والاشارة والموجودات والمناظر إن هي، نظريا، إلاّ مساعدات يجب أن تنبثق من اللغة الخلاقة"[2].

واعتبر الحوار اسلوب التعبير الدرامي النموذجي حسب تحليل هيغل، والصيغة الأكثر ملاءمة لتعبير الشخصية والأكثر مشابهة للواقع، في حين اعتبرت بقية أشكال الخطاب المسرحي مثل المونولوغ والحديث الجانبي والتوجه إلى الجمهور، وحتى نشيد الجوقة غير مطابقة للواقع ومصطنعة ولا تقبل إلاّ ضمن الأعراف المسرحية، ولذلك وضع المسرح الكلاسيكي قيودا تحدد استخدامها ضمن أعراف الكتابة.

والحوار من العناصر التي تساهم في الإيحاء بأنّ ما يجري على الخشبة يجري هنا/الآن. وهذه هي طبيعة المحاكاة الخاصة بالمسرح كما حددها أرسطو، أي "محاكاة الفعل بالفعل".

[1] المعجم المسرحي- م.س- ص 175.
[2] س.و.داوسن- الدراما والدرامية- م س- ص 23.

ودور الحوار في النصوص الدرامية عموما هو تحديد الشخصية والمكان والفعل، وهذا ما سيتضح فيما بعد. فيبنى الحوار في شكله الأكثر شيوعا، بنظام الدور، أي أنّ شخصية توجه الحديث الى شخصية اخرى فتنصت ثم تجيب بدورها، وتتحول إلى متكلم. إنّ ثنائية المتحدث- المستمع التفاعلية هي طريقة اساسية في الحوار الدرامي، "فالدراما تتكون أولا وقبل كل شيء هكذا: "أنا" يخاطب "أنت" "هنا" و"الآن""[1].

ولكن ذلك لا ينفي وجود السرد ذي الوظيفة الإبلاغية ضمن القالب الحواري، فالمسرح الشرقي لم يعرف هذا التمييز لأنّ القالب السردي ظل هو الأساس، والحوار فيه يأتي ضمن السرد، وهذا ما استند إليه المسرحي الألماني برتولد بريشت الذي أدخل السرد بكثافة على المسرح الملحمي.

وفي المسرح الحديث، فقد الحوار أهميته، وحتى في الحالات التي ظلّ فيها الحوار اساسيا، لم يعد يعبر عن تواصل فعلي بين الشخصيات، وإنما عن صعوبة هذا التواصل كصورة لأزمة الإنسان، وهذا ما نجده في مسرحيات أنطوان تشيكوف، وصمويل بيكيت.

ويساهم الحوار في إظهار صراع الشخصيات وإن كان خفيا، كما يكشف عن أبعاد الشخصيات. يعتبر الحوار أداة التحول في مجال المسرح، إذ أنه يحدث عندما تتلاقى الأدوار، بل إنه يحرك هذه الأدوار، ويؤدي إلى تغيرات وتحولات غير متوقعة. فكلما تقدم الحوار بطريقة جدلية فلسفية فإنّ الشخصيات والاحداث والافكار والكلمات تغير من اشكالها ومعانيها. نأمل كيف يستخدم ياجو ببراعة حواره مع عطيل ليغير كل شيء يسمعه ويراه، ويصبح الفراغ الذي يشغله المسرح مكانا يصعب فيه الحفاظ على المواقع الثابتة وملامح الشخصية المحددة، فالملك دنكان يعتقد أنّ القلعة حلوة ولطيفة ولا يدرك أنّ الموت ينتظره بين جدرانها[2].

[1] الين استون، جورج سافونا- المسرح والعلامات- م س- ص 80.
[2] جوليان هيلتون- اتجاهات جديدة في المسرح- ت: امين الرباط، سامح فكري- مركز اللغات والترجمة، اكاديمية الفنون، مصر- 1995- ص 192، 193.

ان مثل تلك الأسئلة تبين جانبا جوهريا من مفهوم الحوار، وهو قدرته الداخلية على تسجيل واستكشاف الفوارق حيث أنه اثناء الحوار يمكن إدراك فوارق الايديولوجيا والمنظور ووضع كلا منها في مواجهة الاخرى، سواء داخل الأفراد أو بين الناس. والحوار، لاشك يحرك كل الأصوات المتغايرة والتناقضات[1].

وبينما اقتربت التراجيديا والكوميديا، من الناحية النوعية، من بعضها البعض في القرن العشرين، وتحطمت البنى التقليدية في مزيج من الضحك والدموع، فإنّ التيار المسيطر كان تيار تحطيم القواعد، وبالنسبة للحوار، فعلينا أن نتوقع أن نجد تمزقا للوظائف التقليدية التي يتسم بها الحوار الدرامي، أي وسائل رسم الشخصية والمكان والفعل، وأن نبحث عن أساليب التمزق وتجلياته في نظام العلامات اللغوي[2].

يأخذ الحوار أشكالا متعددة في النص المسرحي فهو يمكن أن يكون على شكل تبادل مقاطع كلامية قصيرة Répliques أو طويلة Tirades، كما يمكن أن يأخذ شكل حوار متناظر في الطول بين الشخصيتين المتكلمتين، وهذا ما يساهم في خلق إيقاع العمل.

وطرحت بعض الدراسات المطبقة على المسرح (آن أوبرسفيلد وكاترين أوريكيوني) فرضية أساسية هي أنّ الكلام ليس فقط قولا يعطي معلومات وإنما هو أيضا فعل له تأثيره على الأخرين وهذا هو الهدف منه. فقول إحدى الشخصيات على الخشبة "اقتله" كاف ليعتبر المتفرج أنّ القتل قد تم فعلا[3].

الحوار الدرامي يتكون أساسا من الحديث المشحون عاطفيا والحقائق وحدها باهتة دائما، يجب ان تكون المشاعر حاضرة وقت الكتابة كي تصل إلى المتفرجين ويشتركون في الفعل الدرامي. أكيد هناك استثناءات حتمية، مثلا إيصال المعلومات بطريقة جافة غير عاطفية حسب الشخصية المتحدثة، للتذكير بمدى اختلاف المشاعر الإنسانية وتعددها.

[1] م س- ص 193.
[2] الين استون، جورج سافونا- المسرح والعلامات- م س- ص 95.
[3] المعجم المسرحي- م.س- ص 177.

يلاحظ بيرسيفال وايلد ان الكاتب الناشئ له نمط من الحوار يتطور بهذا الشكل: أ، ب، ج، د،ه....، في حين كاتب الحوار المجرب يثير نقطة ثم يتركها ثم يعود إليها ثانية ثم يتركها مرة أخرى ناقصة، ولكن يعود إليها ثانية، وكل مرة يحفر فيها أعمق، ولهذا قد يكون التطور هكذا: أ، ب، ج، أ، د، ب، ه، أ، ج، و،ب.....[1]، والحوار الدرامي يجب ان يبدو طبيعيا، ولكن أن لا يكون صورة منقولة تماما للكلام الاعتيادي، انه الكلام الحقيقي بعد الاختيار والترتيب والتحرير لأغراض درامية، إنه يجب أن ينقل وهم الكلام الحقيقي.

وفي نفس الوقت لا يكون الحوار أدبيا جدا، مثل الجمل المنمقة المرتبة، أو الأوصاف الطويلة الجميلة التي تلائم الرواية، لأنها تعتبر قاتلة في الدراما، وإذا لم يشبه الحوار الكلام الحي الحقيقي الذي يمكن للممثل أن يتفوه به دون عرقلة فإنه يفشل. فلابد للكاتب من التمكن في اللغة والبصر باختيار الكلمات وحسن تنسيقها والدراية بمعانيها ومقدار تأثيرها في الجمهور. فإذا وجدت خمسين طريقة لقول- نعم- أو قول –اجل- ووجود خمسمائة طريقة لقول- لا- أو قول – كلا-، فإنه لا توجد إلاّ طريقة واحدة لكتابة كل من هاتين الكلمتين.

كما أنّ الكلمات تغير معانيها باستمرار، ولا تعني الشيء نفسه باستمرار لدى كل من يسمعها، فمن الممكن أن تقضي كلمة واحدة في خطبة مسرحية أو حديث مسرحي على مشهد مسرحي، كما يمكن أن تكون سببا في نجاحه.

ومن الخصائص المهمة للحوار أن يكون ملائما للشخصية، فلا يسمح الكاتب للشخصية أن تقول شيئا لا يتناسب وطبيعتها الذاتية كما خلقها هو أو كما صورها للجمهور.

الإيقاع والحوار:

ان إيقاع النص يكمن في علاقة هذه الفقرة من فقرات الحوار بكل فقرة أخرى، وفي ثنايا كل فقرة تكمن العلاقة الإيقاعية الموزونة بين الكلمة والكلمة. وكذا الاهتمام بنواحي الإيقاع وخصائصه في اللغة التي يكتب بها الكاتب، فيجب أن تتوفر لكلمات الكاتب وعباراته تلك القوة الغريبة التي تنفذ بها كالسحر إلى آذان المتفرجين وإلى قلوبهم.

[1] ستوارت كريفش- صناعة المسرحية- م.س- ص 139.

والعاملان اللذان لهما اكبر الأثر في إبراز كلمات النص والنفاذ بها إلى إسماع الجمهور هما حاسة الكاتب بالإيقاع والاتزان ثم حاسته بالتوقيت، وكلتا الحاستين تعتمدان على –الأذن- الكاتب نفسه، وعلى معرفته، متى يزيد في سرعة كلامه، ومتى يخفض منها.

ودائما تقدم هاته النصيحة للكاتب الناشئ، انه يحسن به حينما يفرغ من كتابة احد مشاهده أن يقرأه بصوت مرتفع، وأن يجرب إلقاءه وإخراجه في ذهنه ليكون شيئا سهلا بسيطا لا تعقيد فيه أمام المخرج حينما يتولى إخراجه.

لابد أن يخضع الحوار الدرامي لاقتصاد شديد ومهم جدا في جميع جوانب الدراما، فمهما تكن قطعة من الحوار جيدة سواء كانت مثيرة أم مسلية أم حكيمة، فإنها إذا عرقلت الفعل الدرامي سوف تضر بالمسرحية ويجب أن تستأصل.

ايضا، يجب أن لا يكون الحوار أدبيا جدا مثل الجمل المنمقة والأوصاف الطويلة الجميلة الثابتة للطبيعة التي تلائم الرواية، ولكنها قاتلة في الدراما. وإذا لم يشبه الحوار الكلام الحي الحقيقي الذي يمكن للممثل أن يقوله دون عرقلة أو تلعثم فإنه سيفشل[1].

الكلمات و الصمت:

الحوار الدرامي ليس محصورا في الكلمة التي تقال، وما لا يقال هو بأهمية ما يقال، بل كثيرا ما يكون أكثر أهمية، فالوقفة المليئة بالمعنى في الفعل الدرامي الذي يستمر في داخل الصمت له قوة درامية كبيرة، إذ يمكن للوقفة في حوار أن تكون مليئة بالعنف العاطفي.

ويمكن للحوار، وبخاصة الحوار الكوميدي الجيد، أن يكون غنيا بالمفاجأة، فالعبارة غير متوقعة، والكلمة المفاجئة التي تأتي في محلها، والتلاعب الغريب المدهش بالكلمات، وما هو غير منطقي المباغت، واللغز، وانعدام الربط المنطقي. كلها تتطلب عشرات من حالات إعادة التفكير في الأمور.

[1] م.س- ص 146.

وظائف الحوار الدرامي:

1- السير بعقدة المسرحية أي تقدمها و تسلسلها.

2- يوصل الوقائع والمعلومات إلى القارئ.

3- الكشف عن الشخصيات.

4- يؤسس علاقات الشخصية.

5- يكشف صراعات القصة والشخصيات.

التعريف بالموضوع وبالشخصيات، يجب أن يتم في النص بطريقة غير مباشرة، وذلك من خلال الفعل والحوار، ومن خلال الشخصيات ذاتها، وكل التفسيرات والشروح يجب أن تقدم في أثناء تقدم المسرحية.

واستعمال الحوار في خلق الجو أو تقرير المزاج النفسي، هو من الوظائف الأساسية التي تقوم بها الكلمات المنطوقة في هذا الصدد.

ما ينصح به:

- تجنب الأسلوب الأدبي، لابد من الكتابة كما يتكلم الناس، فالحوار مسألة حيوية، لبناء شخصيات حيوية، وأن يكون الحوار سهلا في النطق.
- يتم التعبير أساسا عن الشخصية من خلال الحوار.
- لا يجب أن يكون الكاتب ثرثارا، إلاّ إذا كانت الشخصية ثرثارة.
- يجب أن يكون الحوار موجزا و جذابا، ولا يجب أن يحتوي على كلمات لا نص لها، و أن يتقدم طول الوقت بالحبكة، الموقف، الجو العام، والشخصيات.

هناك أربعة أنواع من الحوار:

- **حوار العرض:** ويستخدم بشكل خاص في التمهيد، وهدفه تقديم المعطيات الأولية للفعل الى المشاهد، وشرح حالة معينة وعرض أسباب أو تحديد هدف ما.
- **حوار الطبع:** ومن خلاله تعبر الشخصية، بشكل مباشر أو غير مباشر، عن طبعها، وتعرض غاياتها وتكشف عن نفسيتها وتعلمنا عن فكرها ومشاعرها ونواياها.

- **حوار السلوك:** ويقال عنه أيضا حوار الحالة، ويرتبط بمظهر الشخصية وبأفعالها وباهتماماتها، وهو حوار عادي، ومن حيث المبدأ لا دلالة له، إنه يؤثث الصمت ويقوم بنفس الدور الذي يقوم به الضجيج، وهو يصاحب الحالة دون الإفصاح عنها، والفعل دون أن يساهم في فهمه.
- **حوار الفعل:** وهو الحوار الذي يؤدي أساسا دورا دراميا، وهو يحرض على الفعل ويجعله يتطور، ويخلق التوتر، والجو ويحدد الآثار العنيفة، إنه حوار التطورات، وحوار الحب والنزاع.

وفي جميع الحالات ينبغي على الحوار أن يخضع لقاعدة الممكن والضروري، وينبغي أن يكون ممكنا، أي أن يعطي انطباعا عما هو طبيعي وعن الحياة المعاشة. ويجب أن يكون ضروريا أي مندمجا في الفعل.

والفن الحقيقي للحوار ينطوي على إفهام الآخرين بأنّ خلف المحادثة العادية تلوذ حالة قوية جدا. وبالنسبة لألفرد هيتشكوك- انها نقطة جوهرية من الإخراج- ان تجعل الحوار يقول شيئا والصورة شيئا آخر.

الإرشادات الإخراجية Indications Scéniques/ Didascalies

تحتوي الإرشادات الإخراجية على معلومات تحدد مكان الحدث وزمانه وتبين أسماء الشخصيات (قائمة الشخصيات) والمعلومات الخاصة بكل منها أحيانا (السن، الشكل الخارجي، المهنة إلخ). كما يمكن أن تحتوي على معلومات حول أداء الممثل (اللهجة، النبرة، الحركة والانفعال)، بالإضافة إلى معلومات حول الديكور والإضاءة والإكسسوار والموسيقى والمؤثرات السمعية إلخ. كذلك فإنّ اسم كل شخصية متكلمة بجانب الحوار على امتداد النص يعتبر جزءا من الإرشادات الإخراجية[1].

اعتبر الناقد المسرحي رومان إنجاردن R.Ingarden أنّ النص الحواري هو النص الأساسي، وكل ما هو خارج عن الحوار، أي الإرشادات الإخراجية نص ثانوي. وقد بيّن

[1] م.س- ص 22 23.

إمكانية وجود علاقة جدلية بين النصين. وتنظر "لويز فيجان إلى نص الإرشادات بشكل إجمالي، وتدرج في إطاره كل ما يتعلق بعنوان المسرحية وأسماء الشخصيات والمعلومات حول السن والجنس والمهنة... والخصائص الفيزيولوجية والنفسية، ثم دخول وخروج الممثلين، والأمكنة الدرامية وعناصر الديكور والإضاءة والموسيقى..."[1].

أما بالنسبة لميخائيل إيزاكاروف M.Issacharoff فهو "يقر بأهمية ومركزية الإرشادات في النص المسرحي سواء بالنسبة للقارئ أو المخرج ويتناولها بالكثير من التفصيل محددا أنواعها ووظائفها، يعتبرها عنصرا تابعا للحوار، محددا تداولية الخطاب المسرحي في شكله النصي لإرتباطه بأربعة اسئلة مركزية، هي: من يتكلم؟ ولمن يوجه الكلام؟ وكيف يتكلم؟ وأين يتكلم؟ فهي اسئلة ترتبط بالحوار المسرحي، لكنها تؤسس في الوقت نفسه الإطار التداولي لفعل القول داخل النص/ العرض المسرحي"[2].

[1] عبد المجيد شاكير- عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي- الهيئة العربية للمسرح، الإمارات العربية المتحدة- 2013- ص 61.
[2] م.س- ص 61.

المحاضرة الخامسة عشر

عنصري المكان والزمن

يمتد الانتقال من النص والقارئ إلى النص والمتفرج، فإنّ فعل القراءة الماثل في الزمن يتحول إلى فعل مشاهدة يقع في الزمان والمكان. لأنّ الدراما كنقيض للشعر والرواية تتطلب بعدي الزمان والمكان[1].

الزمن الدرامي

من الصعب تحديد ماهية الزمن وتلمس أبعاده كما هو الحال بالنسبة للمكان. فإدراك الزمن كامتداد وتعاقب وتناوب يتم على المستوى المادي بشكل موضوعي من خلال العناصر التي تتأثر به مثل الطبيعة والإنسان. لكن الإحساس بالزمن يبقى أمرا نسبيا وآنيا وذاتيا يختلف من ظرف لآخر ومن شخص لآخر.

يعد " المسرح فن زمني كالموسيقى، والمتفرج سامع أيضا.يستغرق السمع أيضا"[2]، والزمن في المسرح يمكن اعتباره "موسيقى، تتحمل في النص المسرحي"[3]. وتخلق محاولة تحديد ماهية الزمن في المسرح بعض الإلتباس، لأنّ تحديده ضمن النص، يرتبط بعناصر عديدة، منها تحديد امتداد العرض المسرحي، وزمن امتداد الفعل الدرامي، والزمن أو الفترة التاريخية الذي ترجع إليها الحكاية. ومنها أيضا شكل التعبير عن الزمن في العمل الإخراجي (العلامات الدّالة على الزمن في النص والعرض، وإيقاع النص والعرض وإيقاع الكلام والحركة على الخشبة).

ويعتبر الزمن من العناصر الرئيسية في تكوين النص والعرض المسرحيين، وهو يحمل نفس الطبيعة المركبة للمكان المسرحي من حيث أنه يتجلى على عدة مستويات. وربما يحمل الزمن خصوصية أكثر، لأنّ إدراك الزمن مرتبط بإدراك أبعاد الفضاء المسرحي الذي يدور فيه الحدث. فبالنسبة للمكان يتم التمييز بين الموضع المقتطع من فضاء الحياة العامة،

[1] الين استون، جورج سافونا- المسرح والعلامات- م س- ص 159.
[2] إريك بنتلي- الحياة في الدراما- ت: جبرا إبراهيم جبرا- المكتبة العصرية، بيروت- 1968- ص 161.
[3] Patrice Pavis- Dictionnaire de theatre- ed. Dunod- Paris- 1990- p 349.

ويطلق عليه اسم المكان المسرحي Lieu théâtral (وفيه يرتسم حيز اللعب Aire de jeu مقابل حيز الفرجة)، وبين مكان المتخيل الذي يصور على الخشبة، ويسمى مكان الحدث Lieu de l'action، كذلك بالنسبة للزمن، هناك الامتداد الزمني المقتطع من الواقع، أي من الزمن المعاش، ويسمى زمن العرض Temps de la représentation، ويقابله في حالة النص المسرحي زمن القراءة Temps de la lecture.[1]

وهناك الزمن الذي يرسمه الحدث المتخيل المعروض على الخشبة، ويسمى زمن الفعل Temps de l'action، يمكن تتبع زمن الفعل في النص وفي العرض، لكن العلامات الدالة عليه في كل منهما تكون ذات طبيعة مختلفة.[2]

جامعة عبد الحميد بن باديس - مستغانم المجلس العلمي للكلية

زمن العرض

هذا الزمن هو زمن المتفرج لأنه جزء من حاضره. ويمكن أن نسميه أيضا زمن الاحتفال على اعتبار أنّ حضور العرض المسرحي هو فعل مستقطع من الحياة العملية واليومية، ولكنه مختلف عن النشاطات الأخرى التي يقوم بها الإنسان. ويمكن أيضا "اعتباره زمن أداء الممثل من جهة، كما هو زمن حضور المتفرج من جهة أخرى، ويكمن في كونه حاضر مستمر يتجدد في كل لحظة".[3]

ومع ذلك فهذا الزمن هو زمن موضوعي وملموس وواقعي يقاس بالساعة (ندخل إلى المسرح في الساعة الثامنة ونخرج منه في الساعة العاشرة). وهو زمن يحمل طابع الاستمرارية لأنه يمتد من لحظة بداية العرض إلى نهايته، ويتخلله انقطاع فعلي في فترة الاستراحة. وامتداد زمن العرض يختلف حسب طبيعة العرض أو التقاليد المسرحية إذ تتراوح مدته بين الساعة الواحدة في العروض القصيرة وبين الامتداد الطويل كما في عروض الرباعيات في المسرح اليوناني وعروض الأسرار في القرون الوسطى أو عروض

[1] المعجم المسرحي- م.س- ص 239.
[2] م.ن- ص 238.
[3] Voir : Patrice Pavis- Dictionnaire du theatre- opcit- p 349.

المسرح الشرقي، الهندي والياباني وبعض العروض الحديثة التي يدوم فيها العرض ليلة كاملة[1].

زمن الفعل

زمن الفعل ليس خصوصية مسرحية إذ نجده في كل الأعمال التي تقوم على حدث متخيل Fiction مثل الرواية والسينما والدراما التلفزيونية والدراما الإذاعية. في المسرح يرتبط زمن الحدث بالمحاكاة، على الرغم من محاولة جعل هذا الزمن يبدو واقعيا لتحقيق الإيهام، إلاّ أنه يظل خاضعا لشروط الزمن الأول، أي الزمن الذي يستغرقه عرض الحدث على الخشبة.

يتناول الكاتب في الدراما فترة معينة من حياة البطل، فاذا طرح شكسبير فعلا معينا وتطلّب هذا الفعل فترة زمنية طويلة، يلجأ حينها إلى تصنيفه إلى أجزاء عدة متتابعة. فمحاكاة الفعل يتم بترتيب الوقائع في سياق زمني[2]. ففي "بيت الدمية" لإبسن نجد أنّ التطور –لنورا- يسير في سبلين متميزين، فهناك عملية التطور الفعلي التي كانت قد بدأت قبل زمن بداية الفعل بعدة سنوات، وهناك العملية التي جرت أثناء زمن الفعل. وهذا يدخل في صلب زمن الفعل الدرامي، أو ما يعرف بالزمن الدرامي.

والواقع أن الدخول في لعبة الإيهام في المسرح هو قبول من المتفرج بالتخلي المؤقت عن الزمن الفعلي أو الزمن الواقعي ونسيان الحاضر، والاستغراق في زمن الفعل المعروض. وكلما كان التشويق Suspense كبيرا تحققت هذه العملية بشكل كامل، والعكس يكون دليل الملل. أي أنّ إدراك هذا الزمن يتعلق بوضع التلقي وبالوضع النفسي للمتلقي خلال العرض.

وعلى الرغم من محاولة جعل هذا الزمن يبدو واقعيا لتحقيق الإيهام، إلاّ أنّه يظل خاضعا لشروط زمن العرض، وبالتالي تجري عليه معالجة معينة وتعديلات بحيث يتطابق معه مثل رواية بعض الأحداث على شكل سرد، أو الإيحاء بأنّ بعض الأحداث قد جرت خلال فترة الاستراحة، أو من خلال شكل التقطيع الذي يوحي باستمرارية الفعل. ويعتبر

[1] المعجم المسرحي- م.س- ص 239.
[2] إريك بنتلي- م.س- ص 29.

الزمن الدرامي عنصر هام لتوضيح الأزمات، التي يريد الكاتب بلورتها بصفات متجددة من بداية النص الدرامي لنهايته، "ويلزمنا فترة طويلة كافية من الزمن لنتعرف على الشخصية حق التعرف"[1].

ولا بد من التمييز بين زمن الحكاية بمجملها، وبين زمن الفعل الدرامي الذي يعرض أجزاء من هذه الحكاية على الخشبة، إذ أنهما لا يتطابقان بالضرورة. فزمن الحكاية أكثر امتدادا لأنه يحتوي على كل ما يشكل ماضي الشخصيات وما يسبق نقطة انطلاق الحدث. ولأنه لا يمكن تقديم وقائع تمتد على سنوات مثلا على الخشبة، يتم ضغط هذه الوقائع بحيث تعرض في مدة لا تتجاوز الساعتين تقريبا أو أقل.

يفترض ذلك تمفصل الأحداث بشكل معين ضمن الفعل الدرامي، وحذف الكثير من التفاصيل، واستبدال الكثير من الوقائع بالسرد. ويكون على المتفرج أن يقوم بعملية بناء الحكاية من نقطة انطلاق الحدث إلى نقطة الوصول، وبملء فراغات النص الزمنية. وبالتالي فإنّ إدراك الزمن في المسرح ليس مجرد قراءة لعلامات وإنّما هو عملية بناء[2].

ورغم هذا الفصل بين الزمن الدرامي وزمن العرض، إلاّ أنّه لا نستطيع التمييز بينهما، لشدة المزج والتفاعل بين هذين المستويين، وهذا ما يفسر عملية الإيهام عند المتفرج في عدم الفصل بين الفعل الخيالي في العرض والفعل على مستوى النص، الأمر الذي يجعل المتفرج لا يميز بين حاضره الذي يتلقى فيه الفعل والمستويات الأخرى للخطاب المسرحي، ولاسيما زمن الحكاية الذي يعود إليه من خلال وضعيات المسرحية بتداول الفعل المسرحي[3].

المكان الدرامي Lieu Théâtral

المكان هو أحد العناصر الأساسية في المسرح لأنه شرط لتحقيق العرض المسرحي. مثل الزمن في المسرح ذو طبيعة مركبة لكونه يرتبط بالواقع (مكان العرض المسرحي) من جهة، وبالمتخيل (مكان الحدث الدرامي المعروض على الخشبة) من جهة أخرى.

[1] حسين محمد رامز رضا- الدراما بين النظرية والتطبيق- المؤسسة العربية للدراسات، مصر- د.ت- د.ط- ص 353.
[2] المعجم المسرحي- م.س- ص 240.
[3] Voir, Patris Pavis- opcit-p 350.

وتطلق تسمية المكان المسرحي على الموضع الذي تقدم فيه العروض المسرحية، سواء كان بناء شيد خصيصا لهذا الغرض كصالات المسرح أو مدرجات الهواء الطلق، أو حيز مكاني يستخدم في ظرف ما لعرض مسرحي كالشارع مثلا. ومهما اختلف وضع المكان وشكله عبر تاريخ المسرح ومن حضارة لأخرى، ومهما كانت نوعية العرض، فإنّ المكان الذي يجري فيه العرض يشتمل بالضرورة على حيزين مستقلين هما حيز اللعب Aire de jeu الذي يتم فيه الأداء، وحيز الفرجة وهو مكان المتفرجين. ووجود هذين الحيزين هو ما يميز العرض المسرحي عن الاحتفالات والطقوس وغيرها حيث يغيب التمايز بين المؤدي والمشارك.

كذلك تطلق تسمية المكان على الموضع الذي تجري فيه وقائع الحدث المتخيل، وهو ما تحدده الإرشادات الإخراجية في بداية المسرحية، أو يستشف من الحوار، ويسمى مكان الحدث أو الفعل Lieu de l'action. يصور مكان الحدث ماديا على الخشبة بعلامات تدرك بالحواس وتنتمي إلى نظم مختلفة تتكون من عناصر الديكور وأجساد الممثلين وحركتهم على الخشبة والإضاءة والمؤثرات السمعية إلخ. وبواسطة هذه العلامات تتحول الخشبة إلى فضاء للمحاكاة يتم فيه تصوير وعرض الفضاء الدرامي L'espace dramatique الذي يفترضه النص.

وطريقة تصوير المكان على الخشبة يمكن أن تأخذ أشكالا متعددة، إذ يمكن أن يتم ذلك بوجود الديكور (ديكور وحيد ثابت، ديكور متغير، ديكور منزاحم) أو بغيابه مع الاكتفاء بجسد الممثل بحيث ترسم الحركة ابعاد المكان، أو الاكتفاء بوصف المكان كلاميا.

وإنّ شكل المكان وأسلوب تصويره يلعبان دورا أساسيا في تحديد نوعية استقبال العرض وشكل التلقي. وقد لخص الباحث الفرنسي إتيين سوريو E.Souriau هذه المعطيات بصورتين مكانيتين هما الكروي والمكعب Le Cube et la Sphère، واعتبر أنهما كانا الإطارين الأساسيين لشكل المكان في المسرح الغربي عبر تاريخه. وقد اعتبر سوريو أنّ علاقة الفرجة التي تنشأ في هذين الشكلين هي نموذج يختزل علاقة الإنسان بالعالم: فالكروي يفترض وجود المتفرج داخل العالم المصوّر، ويكون فيه حيز الفرجة وحيز الأداء متداخلين

لا فصل بينهما بحيث يتحول العرض إلى ما يشبه الاحتفال، وهذا ما حلم به بتحقيقه الفرنسي أنطونان آرتو (1896- 1948).

أما المكعب فيفترض وجود المتفرج مقابل العالم المصور أي في علاقة ابتعاد عما يراه وانفصال عنه. ويكون المكان في هذه الحالة مفصولا إلى جزئين هما مكان من ينظر ومكان ما ينظر إليه، وهذا ما تمثله علاقة المجابهة في المسرح وعلى الأخص في العلبة الإيطالية.

وقد تعامل الإخراج الحديث مع معطيات المكان في النص بشكل جديد. فالديكور لم يعد بالضرورة يصور بشكل إيقوني كامل مكان الحدث، وإنما صار يوحي بالعلاقات بين القوى التي تستنبط من فهم البنية العميقة للنص. ولذلك صارت هناك أهمية أكبر للغرض المسرحي والإكسسوار كعناصر مستقلة تلعب إلى جانب جسد الممثل وحركته في المكان دور تشكيل الفضاء الدرامي للحدث[1].

[1] المعجم المسرحي- م.س- ص 476.

المصادر والمراجع:

المصادر

- **المصادر العربية:**

1- التيجاني الصلعاوي، رمضان العوادي: معجم اللغة المسرحية- مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدولي، الرياض، السعودية.

2- ماري الياس، حنان قصاب- المعجم المسرحي –مكتبة لبنان ناشرون، لبنان- ط1-1997.

- **المصادر المترجمة:**

1- أرسطو-فن الشعر-ت: إبراهيم حمادة-مكتبة الانجلو المصرية، مصر.

2- سوفوقليس- تراجيديات سوفوقليس- ت: عبد الرحمن بدوي- المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان-د.ت.

- **المصادر الأجنبية:**

- Patrice Pavis- Dictionnaire de theatre- ed. Dunod- Paris- 1990.

المراجع

- **المراجع العربية:**

1- ابو الحسن سلام- حيرة النص المسرحي-دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر- ط 4-2007.

2- حسين محمد رامز رضا- الدراما بين النظرية والتطبيق- المؤسسة العربية للدراسات، مصر- د.ت- د.ط.

1- شكري عبد الوهاب- النص المسرحي-المكتب العربي الحديث، مصر-1997**.**

2- عبد المجيد شاكير- عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي- الهيئة العربية للمسرح، الإمارات العربية المتحدة.

3- لخضر منصوري-تجربة الإخراج المسرحي عند عبد القادر علولة-منشورات مخبر ارشفة المسرح الجزائري، جامعة وهران-2014-ط1.

- **المراجع المترجمة:**

3- ايجيل تورنكفيست-الدراما وإخراج المسرح-ت: سوسنة المظلوم-منشورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة، مصر-2002.

4- إريك بنتلي- الحياة في الدراما- ت: جبرا إبراهيم جبرا- المكتبة العصرية، بيروت- 1968.

5- الكسندر دين- العناصر الأساسية لإخراج المسرحية- ت: سامي عبد الحميد- دار الحرية للطباعة، بغداد، العراق.

6- الين استون، جورج سافونا-المسرح والعلامات- ت: سباعي السيد- مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة، مصر-1991.

7- آن موريل- النقد الأدبي المعاصر- ت: إبراهيم أولحيان، محمد الزكراوي- المركز القومي للترجمة، مصر- ط1- 2008.

8- جيرار جينيت-مدخل لجامع النص-ت: عبد الرحمان ايوب-دار توبقال للنشر، المغرب-ط1-1985.

9- جوليان هيلتون- اتجاهات جديدة في المسرح- ت امين الرباط، سامح فكري، مركز اللغات والترجمة، اكاديمية الفنون، مصر، 1995.

10- جوليان هلتون- نظرية العرض المسرحي- ت: نهاد صليحة- هلا للنشر والتوزيع، مصر- ط1- 2000.

11- رولان بارث- لذة النص- ت: فؤاد صفا والحسين سبحاز- دار توبقال للنشر، المغرب- ط1- 1988.

12- روجر م. بسفيلد- فن الكاتب المسرحي-ت: درويني خشبة-مطبعة نهضة مصر، مصر-1978.

13- س.و.داوسن- الدراما والدرامية- ت: جمال صادق الخليلي- منشورات عويدات، لبنان- ط1- 1980.

14- ستوارت كريفش-صناعة المسرحية-ت: عبد الله معتصم الدباغ-دار المأمون، بغداد، العراق-1987.

15- سد فيلد- السيناريو- ت: سامي محمد- دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، العراق- 1989.

16- مارتن إسلن- تشريح الدراما- ت: أسامة منزلجي- دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن- ط1- 1987.

17- ماركودي ماريين-الاعداد الدرامي من اجل المتفرج-ت: سعد توفيق-مجلة القاهرة-ع 95-15 ماي 1989-الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر.

جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم المجلس العلمي للكلية

18- ميشال ليور-الدراما-ت: احمد بهجت فنصة-منشورات عويدات، بيروت، لبنان--1965ط1.

- **المراجع الأجنبية:**

- Anne Ubersfeld-les termes clés de l’analyse du théâtre- Edition du Seuil, paris, France- 1996.
- Pruner Michel - l’analyse du texte de théâtre- Nathan université, collection, 128, paris, 2001.

الفهرس

- **ماهية الدراما 03**
- **نظرية المحاكاة 06**
- **الوحدات الثلاث 16**
- **التراجيديا والكوميديا 21**
- **التعبير الدرامي والتعبير المسرحي 26**
- **بنية النص الدرامي 34**
- **ماهية الحكاية 39**
- **الإعداد الدرامي 46**
- **الحبكة وعناصرها 55**
- **الفعل الدرامي 68**
- **الشخصية الدرامية 74**
- **الصراع الدرامي 83**
- **الحوار الدرامي 86**
- **المكان والزمان 94**
- **قائمة المصادر والمراجع 100**

جامعة عبد الحميد بن باديس - مستغانم - المجلس العلمي للكلية - كلية الآداب واللغة العربية والفنون