



الثابت والمتغير في المسرح

أ.د. رياض صبار عبد سنڤال
جامعة ذي قار - كلية الاعلام
العراق

أ.م.د. محمود كاظم موات
كلية الامام الكاظم - قسم الاعلام
العراق

المخلص

للنص المسرحي كما للأجناس الأدبية الأخرى قيم ثابتة وأخرى متغيرة يقاس على ضوءها إزاحات الإبداع في النص المسرحي. إذ جاءت مشكلة البحث في السؤال التالي ما هو الثابت؟ وما هو المتغير في آلية اشتغال الدرامية في المسرح؟ وقد عنت اجراءات البحث بتوضيح الثابت المسرحي والمتغير من خلال نظرية الأدب والمسرح كما وضعها أرسطو، ثم عرضت النظريات المسرحية التي جاءت بها المدارس المسرحية الأخرى. وحسب اجراءات التغيير الذي حصل في ثوابت المسرح كما حددتها نظرية المسرح، قد انتهى البحث بنتائج مهمة.

Fixed and Variable in the Theater

ABSTRACT

Theatrical text, as well as other literary genres, have fixed and variable values, in light of which the quotations of creativity in the theatrical text are measured. The research question is what is fixed and What is the variable in the mechanism of drama in theater? The research procedures were explained by clarifying the theatrical constant and changing through the theory of literature and theater as developed by Aristotle, and then presented the theatrical theories that came from the other theater schools. According to the change procedures that took place in the constants of theater as defined by the theory of theater. Furthermore, the research ended with important results.



مشكلة البحث :

أنَّ البناءَ * الدرامي ** شكل خاص بالأعمال الدرامية ، وإذ اختلفت التقاليد الفنية في تركيب بنية الوسائل التعبيرية ، والأجناس الأدبية وأنواعها . واجتمعت أغلب الدراسات الأدبية على أن نظرية الأدب فصلت الجنس الأدبي (Genre) إلى غنائي وملحمي ودرامي أو كما يقول (القسي باتو) مقتبساً مصطلح (هوراس) (65 – 8 ق.م) : الألوان الأساسية هي الإنشود المدحية (أو الشعر الغنائي) والملحمية (السرد النثري) وأخيراً الدرامية (المأساة والملهاة) (1) وأن النص الأدبي ((ولد من تعارض بينه وبين اللغة النفعية التي تجد تبريرها خارج ذاتها ، بينما الأدب على عكس ذلك ، خطاب مكتف بنفسه)) (2) .

ولما كان السلوك التأويلي أكثر شيوعاً في الدراسة والتحليل إذ ((لا يمكن للنص أبداً أن يقول حقيقته الكاملة (3) . انطلقت تيارات عديدة تصنف الشعرية (بريك) (Brik) ، جاكسون ، توماشفسكي ، ايكنبوم ، جيرفونسكي ، تينيانوف) وحول تنظيم الخطاب القصصي – الملحمية – ايكنبوم ، تينيانوف ، فينو غرادوف (Vinogradov) وحول أشكال تأليف الحكمة – الدراما - ؛ ((شكوفسكي ، توماشفسكي ، رفورماتسكي (Refor matiski) ، بروب)) (4) ، وقد أشبعت هذه المسارات الأدبية في الدراسة والتحليل وتوزعت المفاهيم بتحديد هيكلياتها .

يعد أرسطو (Aristotle) (384 – 322 ق.م) أول من نظر للبناء الدرامي ، في المأساة في كتابه (فن الشعر) (Poetics) (333 ق.م) ابتداءً من الكلاسيكية التي حدد خطوطها العريضة فناً وإبداعاً بما يليق بنتائج تلك المرحلة وما تلتها من ابداعات ، عني مبدعوها بتنظيرات أرسطو واستخدموا مفاهيمه ، إذ قال النقاد الكلاسيكيون الجدد : ((طالما إن قوانين أرسطو هي تلخيص للقواعد التي اتبعها القدماء في إنتاج أدب مسرحي عظيم ، إذن لا يجب الحياد عنها ، بل إن الإلتزام بها وحدها لهو كفيلاً بإنتاج أدب مسرحي عظيم ، فكما إن قوانين الوجود لا تتغير ، فكذلك قواعد الفن لا تتغير ، والاعتماد الفوضي)) (1) . كان النقاد معتمدين على ما هو منجز من أدب ومؤسسين على ما كتب من أعمال كبيرة لعباقرة الأدب المسرحي ، الذي اعتمده أرسطو في صياغة أفكاره النقدية في بناء المأساة (الدراما) من خلال اطلاعه العميق على تراث الأغريق ومآسي أسخيلوس* (525 – 456 ق.م) وسوفوكلس** (496 – 406 ق.م) ويوريبيدس*** (484 – 406 ق.م) .

* البناء (Structure) " في أصله اللاتيني ، يشير بمفهومه المعاصر ، الى نظام معقد ينظر اليه باعتباره كلا موحداً وليس الى أي من أجزائه المفردة .

Hanks , P. (ed.) Encyclopaedic world Dictionar . London : The Hamlyn publishing Group . Middlesex . 1974 , P.P. 1554 .

** الدراما : كلمة دراما مشتقة من كلمة (Dram) التي تعني (الفعل) في اللهجة الاغريقية الدورية (Dorian) .
Epps, Pereston H (trans.) The Poetics of Aristotle , by Aristotle .
New York : The University of North Carolina Press , 1942 , 5 .

- (1) جنيت ، جيرار . مدخل لجامع النص ، ت : عبد الرحمن أيوب ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، (دت) ، ص 20 .
- (2) تودوروف ، ترفيتان . نقد الأدب : تر : سامي سويدات ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ص 18 .
- (3) المصدر نفسه ، ص 162 .
- (4) المصدر نفسه ، ص 35 .
- (5) حليلة ، نهاد . المسرح بين الفن والفكر ، مشروع النشر المشترك ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1985 ، ص 34 .

* اسخيلوس (Aeschylus) : كاتب تراجيدي اغريقي ، ولد في مدينة الرسيس الدينية ، وكان لولادته في هذه المدينة أثر كبير في كتاباته : أضاف ممثلاً ثانياً ، وقلل عدد أفراد الجوقة من (50) الى (12) فرداً . وبهذا أوجد الصراع ، وزاد الحوار ، ويمتاز بناؤه الدرامي بالحكمة البسيطة ، وشخصياته من عليا القوم ، ولغته شعرية فخمة ، وأفكاره امتازت بإبراز الجانب الديني ، من اعماله المسرحية ((الفرس الصارعات ، السبعة ضد طيبة ، بروميثيوس مكبلاً ، وثلاثية الاولاستيا : (أكامنون ، حاملات القرايين ، الهات الانتقام)) .

** سوفوكلس (Sophocles) : تراجيدي اغريقي ، ولد في (كولونا) ، أضاف الممثل الثالث ، وجعل أفراد الجوقة (15) فرداً بعد أن كانوا (12) ، اهتم بالمناظر ، بناءه الدرامي يمتاز بحكاته الدرامية الجديدة



وقد حركت التيارات الفكرية والأدبية ثوابت الأدب المسرحي (الدرامي) وجعلت من ازاحتها جهداً إنسانياً متغيراً . فالأزمة الحديثة ((تنسم بقدم الفردية والنسوية ، وإن القول بأن العمل الأدبي محكوم بتماسكه الداخلي وحسب ، وبدون الرجوع الى منطلقات خارجية ، وإن معانيه لا نهائية وغير متراتبية ، وهو أيضاً مشاركة في الايديولوجيا الحديثة))⁽¹⁾ . وهذا ما جعل الثابت الدرامي يتحرك باتجاه التغيير .

إذا كانت المنطلقات الدرامية الأرسطية الأولى ثابتة ، تحدد عناصر وخصائص البناء الدرامي ، وما يتداخل معه من الأجناس الأدبية الأخرى . فإن الظروف البيئية والزمانية وظروف أخرى تحول بعض خصائص الثابت الدرامي وتغيره باتجاه التساؤلات التركيبية والمعمارية ، لتكون ازاحات مبدعة . ومجموع هذه الإزاحات هو مجموع البنى المسرحية التي تختلف أو تترادف ضمن تسلسلها الزمني المحصور بين طرح تساؤلات تحدد ماهية مفهوم الدراما والفصل بين هذه الأنماط وتأثير تداخلاتها في العمل الدرامي ، لذا تعددت البنى ، فبنية المسرح اليوناني : ((التناوب العضوي للسؤال ؛ (الحدث ، المشهد ، الكلمة الدرامية) والانسان المتسائل ؛ (الجوقة ، التعليق ، الكلمة الغنائية))⁽²⁾ .

ولكن ((التساؤلات انتقلت تدريجياً لتصحيح أشكالها فكرية ، فالتراجيديا تطورت في الوقت نفسه لتصبح اليوم الدراما (...) القائمة على صراعات شخصية لا صراعات أقدار))⁽³⁾ . كانت الحكمة من أهم عناصر البناء في ثابت التنظير الأرسطي ، والصراع هو صراعات اقدار والشخصية ليس لها ملامح نفسية ولا يتغير هذا التركيب في خط سير الفعل . الا بعد ان يتم التحول والتعرف كما في حالة أوديب حيث أخبره الراعي في الحقيقة ... خوفاً عليه .

إذ أن القوانين ثابتة في البناء الدرامي من حيث الجانب التكويني ومتغيره في النوع والتركيب ((فليست القوانين الدرامية بأقل دقة وأحكاماً من القوانين العلمية ، وان كانت القوانين الدرامية ظاهرة لأنها غير ملموسة كما نرى في قوانين العلم))⁽¹⁾ . فللدراما خصائصها الثابتة في ذات اللحظة ، من الزمان والمكان ، وللأجناس الأدبية معيار مماثل من الثوابت ولكن حصل أن اختلطت الدرامية مع بقية الأجناس الأدبية ، وتباعدت وتقاربت مفاهيم ووجهات النظر الأدبية والفنية في آلية اشتغال الثابت والمتغير في النص الأدبي ، والنظر الى ما هو ملحمي وغنائي ودرامي ، وما هي القوانين الدرامية حسب نظرية المسرح في ثابته ومتغيره .

إذ أن ((كل أنواع القصور في شعرنا المسرحي – الدرامي – القديم والجديد ، أساسها خطأ جوهري في فهم البناء الدرامي نفسه ، وما يتطلبه من لغة خاصة به))⁽²⁾ . وفي المقابل تعددت البنى المسرحية تبعاً ، متأثرة بفعل التيارات الفنية والأدبية ، راسمة لها خصائص اشتغال درامي قد تفرق أو تتطابق مع خصائص النوع

، شخصياته معقدة التركيب ومتقنة التصوير ، ولغته سلسلة عذبة الى جانب رصانتها وقوة تعبيرها الدرامي ، ومن مسرحياته : ((أجاكس ، أنتيكونا ، أوديب ، الكترا ، نساء تراخيس ، فيلوكتس ، أوديب في كولون)) . ينظر : حمادة ، ابراهيم . هامش رقم (4) الفصل الثالث ، أرسطو ، فن الشعر ، المكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، 1982 ، ص 76 – 75 .

*** يوربيديس (Eurpidies) : تراجيدي اغريقي ، ولد في (سلاميس) امتاز ببناءه الدرامي بحبكات معقدة فضلا عن استخدام التشويق والادهاش والبرولوجات غير الدرامية ، وامتاز بلغته البسيطة القريبة من لغة الحياة اليومية ، مسرحياته تسع عشر منها : ((السبست ، ميديا ، اهيبوليت ، اندرومافي ، ابناء هرقل ، افجينيا في تاروس ، هيلين ، الكترا ، السكلوب) وهي المسرحية السانيرية الوحيدة التي وصلتنا من اعماله) ينظر : حمادة ، ابراهيم . هامش رقم (16) الفصل الثالث عشر ، فن الشعر ، أرسطو ، المصدر نفسه ، ص 139 – 140 .

(1) تودوروف ، نزفيتات ، مصدر سابق ، ص 20 .

(2) بارث ، رولان . مقالات نقدية في المسرح ، تر : سهل بثور ، ط1 ، المعهد العالي الفني ، دمشق ، 1987 ، ص 11 – 25 .

(3) المصدر نفسه ، ص 12 .

(4) أبو سيف ، صلاح . كيف تكتب السيناريو ، الموسوعة الصغيرة ، دار الجاحظ ، بغداد ، ص 8 .

(2) هلال ، محمد غنيمي . في النقد المسرحي ، دار العودة ، بيروت ، 1975 ، ص 49 .



الدرامي الثابت (حسب نظرية المسرح) او راسمة (هيمنة) جنس أدبي على آخر مع تداخل هذه الأجناس بعضها في بعض ؛ ولفرز وتميز النظام المكون من عناصر الدراما الثابتة كما حددها أرسطو والنظريات المسرحية الأخرى ، ومحاولة فرز الدرامي الصرف والدرامي الغنائي والدرامي الملحمي (3) ، وانطلاقاً من أن ((في كل فترة تاريخية من الحياة الأيديولوجية واللفظية ، يمتلك كل جيل ، داخل كل وحدة من فئات المجتمع لغته)) (4) .

فقد تحددت مشكلة البحث بالإجابة على السؤال التالي : ما هو الثابت وما هو المتغير في آلية اشتغال الدرامية في المسرح ؟ والإجابة على هذا السؤال هي اجراءات البحث .

أهداف البحث :-

يهدف هذا البحث إلى ما يلي :-

1- الكشف عن البنى الثابتة والمتغيرة في المسرح .

2- فرز خصائص الجنس الدرامي عن الأجناس الأخرى .

أهمية البحث والحاجة إليه :-

اختلفت وجهات النظر في تحديد مفهوم الدرامية في الأدب المسرحي ، من خلال التطور الحاصل في بنية الدراما ، سواء أكان ذلك بتأثير الزمن أم بتأثير البيئة ، حيث تعددت الآراء في عناصر البنى الدرامية وأهميتها ، فحدثت انتقالات مهمة بالتأكيد على عنصر والتقليل من آخر ، بوصف العنصر بنية ثابتة تتغير حسب ازاحتها الإبداعية . فضلاً عن أن الدراما كجنس أدبي اختلفت خصائصها التكوينية عن الأجناس الأخرى – حسب أرسطو – ، ولتوضيح هذا الأمر وتفكيك علاقات الارتباط من زوايا الالتباس في البنى التركيبية والتكوينية للفن الدرامي يتبنى هذا البحث بسط المفاهيم ، وعزل آليات الدراما التكوينية بنية وخصيصة . أما حاجتنا الى تحليل هذا الأمر ووصفه ، هي اضافة ابستمولوجية (معرفية) تفيد المعنيين بالدراما من نقاد ومختصين .

منهج البحث :-

لضرورة أن يتوصل هذا البحث الى استنباط نتائج يرجى أن تكون نتائج فكرية عميقة فقد عمد الباحث إلى يختار منهجاً يستقرى المدارس والتيارات المسرحية وأن يحلل الميدان النظري لنظرية المسرح ولذا كان منهج البحث هو المنهج الوصفي التحليلي .

حدود البحث :-

ان حدود هذا البحث هي (إطاره النظري) في الوقوف عند الثابت في نظرية المسرح ، من خلال نظرية المحاكاة الأرسطية ، والمتغير في نظرية المسرح الملحمي ونظرية المسرح التسجيلي ونظرية مسرح العبت واللامعقول ، بوصف هذه النظريات ثابتاً مسرحياً في ذاتها ومتغيراً لنظرية أرسطو .

2- نظرة عامة في ثابت المسرح ومتغيره :-

تكاملت نظرية المسرح في قواعد أرسطو التي استمدت أصولها من عباقرة المسرح اليوناني ، ولم يغير (هوراس) ما جاءت به هذه النظرية بل عمد إلى الإخبار عنها في الكثير من تنظيراته . مؤكداً ضرورة الأخذ بقوانين البناء الدرامي الأرسطي وتبني التراث الاغريقي الزاخر ، واشترط توافر الحس الدرامي القويم والعميق لدى كل من يتصدى لاستخدام لغة المسرح (1) . أما في القرون الوسطى وما كان عليه المسرح الديني ففي القرن الحادي عشر الميلادي عمدت الكنيسة إلى توظيف فصول المسرحية القصيرة (Interludes) لاغراضها الكهنوتية بعد أن أخذت الكنيسة على عاتقها مهمة قمع الحركة المسرحية وقت سقوط الامبراطورية

(3) ينظر : جنيت ، جيرار . مصدر سابق ، ص 60 – 61 .

(4) نور الدين ، صدوق . لغة الشعر بين (موكارفينسكي) و (باختين) ، مجلة العرب والفكر العالمي ، مركز الاخاء القومي ، ع7 ، بيروت ، 1989 ، ص 129 عن باحثين . (أستطبقا الرواية ونظريتها) نر :

محمد برادة ، ص 151 .

(1) هوراس . فن الشعر ، تر : لويس عوض ، ط2 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1988 ، ص



الرومانية (476) (2). وكان لعصر النهضة (1300 – 1600 م) حضور احيائي لوحدة البناء الدرامي في المسرحية الرومانية وبناء المسرحيات الجديدة على غرارها. وقد فرز لنا هذا العصر كوميديا (ديلاوتي) التي تمحورت حول شخصية الممثل الفنان المحترف الذي يعتمد على قدراته التعبيرية وخياله القوي للتعبير حسب سيناريو يحدد الخطوط العريضة للفعل فقط مع مسارات الحكمة ونهايتها ويترك للممثل حرية إرتجال الحوار الذي يجده مناسباً للمقام، وكانت هذه المسرحيات تمثل أمام كل أنواع المشاهدين في كل مكان تقريباً مما خلق حركة مسرحية شعبية أصيلة في ايطاليا (3) وكان هذا المسرح هو نتاج الحاجة والذائفة الإجتماعية التي ما خرجت عن ثوابت نظرية المسرح الأرسطية، من حيث عناصر المسرح في الحكمة والشخصية والحوار والفكر والغناء والمرئيات.

إن هذا التغيير في أسلوب العرض هو تغير لشكل البنية المسرحية ومستلزمات المعالجة ((وإذا كانت بنية النص المسرحي هي التي تجعله يتجاوز المكان والزمان، فإن الفعل الأساس في النص هو الذي يربطه بالظروف التاريخية والمحلية التي ولدته، وبالطبع فقد أدى تغير البنى الاجتماعية – الفكرية عبر التاريخ الى تغير أشكال البنى الفنية ومستلزمات معالجتها، وبضمنها البناء الدرامي المسرحي –)) (1). وقد ظهرت أشكال التعبير واضحة في الدراما الأليزابيثية التي تأثرت كثيراً بالمسرح الكلاسيكي وقد نبغ كثير من كتاب الدراما في هذه المرحلة التي شرح فيها أول قانون يسمح للفرق المسرحية بالعمل عام (1572 م) ويعد (توماس كيد) (1558 – 1594) أول كتاب هذه المرحلة، إذ استخدم الأشباح، ومسرحية داخل مسرحية وقد برع في بناء المواقف المؤثرة، والحكايات المليئة بالترقب، والتحويلات المثيرة للدهشة. وقد تأثر شكسبير به كثيراً في مسرحية (هاملت) ويعد شكسبير* (1564 – 1616) من بين أهم كتاب الدراما الأليزابيثية.

كان الثابت الأرسطي في نظرية المسرح محاكاة الدراما للأفعال النبيلة. فقد ملأ شكسبير مأسيةه بالأباطرة والملوك والنبلاء وكبار القادة من عسكريين وأمراء، وصور الناس كما هم متأثرين بالخطب والكلمات الجوفاء (يوليوس قيصر، كورليانوس...) وقد تعددت حكايات مأسيةه التي تملأها النزوات الهوجاء والتحويلات غير المنطقية والقرارات المفاجئة ولا تعكس مسرحيات شكسبير ولا تعبر عن واقع المجتمع الأليزابيثي، غير انه يعكس قيماً أخلاقية يقبلها المجتمع بوصفها تعالج الأدوار النسائية وأدوار الشبية والأطفال والتعساء بوجهة نظر مثالية. وهو يمزج بين المأساة والملهاة وأفعال أغلب مسرحياته تجري في أماكن عديدة، فهو لا يعني بوحدة المكان الأرسطية، ولا يعني أيضاً بوحدة الزمان، فالزمن في أحداث مسرحياته يطول إلى سنوات.

أما وحدة الفعل فإن حكاياته الثانوية توازي الحكمة الرئيسية، ويستعرض الكثير من الشخصيات، فالشخصية من أهم عناصر البناء في المسرح الأليزابيثي، إذ يؤكد على إبراز عناصر الصراع الداخلي والخارجي، بما يجعل للشخصية المسرحية الدور الأكبر في قيادة الفعل، فقد اتخمت مأسيةه بالأفعال الدموية، فهو لا يلتزم بمبدأ (اللياقة) (Decorum) الهوراسي في العمل المسرحي فكثرت في مأسيةه مشاهد القتل والدماء. بل لا ينجو من الموت أحد في مسرحية هاملت، إلا (هوراشيو) الشخصية الثانوية، أما مسرح المرحلة الكلاسيكية الجديدة في فرنسا فقد ارتبطت هذه الحركة بكل من كتاب الدراما (كورني) (1606 – 1684 م) و (موليير) (1622 – 1673 م) و (راسين) (1369 – 1699 م) وقد أكدت الكلاسيكية الجديدة على الغاء جموح الخيال وأبعاد الحوادث ما فوق الطبيعة بوصفها عناصر غير محتملة الوقوع، واقتربت كثيراً من الواقعية في جعل (المناجاة الذاتية) و (أناشيد الجوقة) أسلوباً غير مرغوب بهما على خشبة المسرح. ((ولايجاد البديل لهذين الأسلوبين فقد تم منح كل شخصية رئيسية رقيقاً مؤتمناً من قبلها يأخذ دور كاتم

(2) ينظر: صدقي، عبد الرحمن. المسرح في العصور الوسطى، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1969، ص 18.

* (ديلاوتي): ترجم رشاد رشدي هذا المصطلح بـ (كوميديا الصنعة) ينظر: رشيد، رشاد. نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، ص 68.

(3) نيكول، الادريس. علم المسرحية، تر: دريني خشبة، المطبعة النموذجية، القاهرة، 1958، ص 59.

(4) الزبيدي، عبد المرسل. رحلة النص المسرحي، وجمال أبو حمدان، وزارة الثقافة، عمان، 1995، ص 2 – 4. * ظهر في هذه المرحلة كتاب كثر مثل: (بن جونسون) و (جون فلنشر) و (فرانز بيمونت) و (جون ليلي) ويعد شكسبير الكاتب الأجدر بالتعبير عن المرحلة والدراسة والتحليل.



أسرارها ، كما تم استبعاد حوادث العنف على خشبة المسرح لصعوبة إخراجها بشكل مقنع ((⁽¹⁾ . وعينت الكلاسيكية الجديدة بالتشخيص إذ أكدت على رسم الشخصيات المسرحية وتطورها المبرر بالإلتزام بالقواعد العامة ، وعد ذلك من اللياقة كما التزمت بالوحدات الثلاث ، واستبعدت الحكايات الثانوية بوصفها تضعف وحدة الفعل . ويعد (نيكولا بوالو) (1636 – 1711 م) من أشهر النقاد الذين قننوا مبادئ المدرسة الكلاسيكية الجديدة في كتابه (فن الشعر) المؤلف من (1110) أبيات شعرية والمنشور عام (1672)⁽²⁾ .

وقد دعا (بوالو) إلى الاعتدال في الوصف والابتعاد عن الإطناب وإلى الوضوح في الأفكار وجودة الإسلوب وإلى التنوع الشعري والترفع عن الإبتذال في الملهة ، وإلى الانسجام بين أجزاء العمل الدرامي (وحدة النغم) وتغليب العقل على العاطفة⁽¹⁾ . وقد اتخذت المذاهب المسرحية والتيارات الفكرية نظرية المسرح الأرسطي معياراً بنائياً لكتاب المسرح ، ولم يتجاوز على هذا المعيار إلا في التغيير النوعي لبعض الأجزاء البنائية في تبادل أدوار الأهمية والأولوية ، مثلاً في الكلاسيكية كانت الحكمة هي العناصر المؤثرة في بناء الحدث المسرحي (مسرحية أوديب) أما في المذهب الرومانسي كانت الشخصية والصراع السايكولوجي هو العنصر الأول الذي يقود الفعل (مسرحية هاملت) وهكذا كل المذاهب المسرحية التي تلت ، وبني كل مذهب على التغيير النوعي الجزئي للمذهب الذي سبقه نتيجة الظروف المكانية والزمانية والبيئية ، ولذا أفادت الحركة الواقعية من الأشكال الدرامية التي أوجدها المذهب أو المدرسة الرومانسية قبلها مثل عناصر الإخراج التي كانت تلتزم منتهى الدقة والأمانة التاريخية في وضع تفاصيل قطع الديكور والملابس ، وأفادت الواقعية من البنية الدرامية لما يسمى بـ (المسرحية الجيدة الصنع) التي نبغ في كتابتها الكاتب المسرحي الفرنسي (يوجين سكريب) (1791 – 1861) وقد تميزت هذه المسرحيات بالعناية الفائقة بعرض المواقف والشخصيات ، والتخطيط السابق للحوادث اللاحقة عبر الانقلابات غير المتوقعة والمنطقية في الوقت نفسه ، والتصعيد المتواصل للترقب . والمشهد الإخباري ، ومن ثم الحل المنطقي المعقول . وكان السبب الأساس لتبني الواقعية لهذه البنية الدرامية هو استنادها الواضح والقوي على العلاقة بين العلة والمعلول والتسلسل المنطقي للتقديرات .

((تعددت الاتجاهات الواقعية ، لأن الأساليب الواقعية تتغير بسرعة وباستمرار تبعاً لتغير الزمان والمكان وشخصية الفنان))⁽²⁾ . وكذلك كانت الطبيعة ، تتجه نحو تطبيق مبادئ العلوم الصرفة على التصوير الفني للواقع ، والسعي نحو اللاشخصية ، والابتعاد عن الإنفعال كضمان للموضوعية ، كما تتفق في نزوعها الاجتماعي في اختيار الموضوعات والجمهور وكلاهما يؤسس مفهوم الحقيقة النفسية على مبدأ السببية والتطور الصحيح لعقدة القصة على استبعاد المصادفات والمعجزات⁽¹⁾ .

ان الواقعية عنيت بالبنية المسرحية ذات التسلسل المنطقي العقلاني فيما اعتمدت الطبيعة السببية في فهمها للبنية ، وكان من أهم كتاب الدراما الواقعية هو النرويجي (هنريك إبسن) (1828 – 1906) ومن أهم أعماله المسرحية : (أعمدة المجتمع) وهي المسرحية الأولى ، (عصابة الشباب) (1869) و (بيت الدمية) (1879) و (الأشباح) (1881) و (عدو الشعب) (1882) و (السيدة من البحر) (1888) وأخيراً مسرحية (هيدا كابلر) (1890) * واتصفت أعمال إبسن المسرحية ؛ ببنيتها المضغوطة المقتصدة التي تكشف

(1) رشدي ، رشاد . نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ، ط2 ، دار العودة ، بيروت ، 1975 ، ص 68 .

(2) تيغيم ، فيليب فان . المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا ، ط3 ، تر : فريد انطويوتوس ، منشورات عويدات ، بيروت ، 1983 ، ص 75 .

(1) ينظر : لانسون ، جوستاف . تاريخ الأدب الفرنسي ، ج1 ، تر : محمد محمد القصاص ، المؤسسة العربية الحديثة (دت) ، ص 281 . درويش ، علي . دراسات في الأدب الفرنسي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1973 . الحلوي ، حسب . الأدب الفرنسي في عصره الذهبي ، ج2 ، ط2 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1956 ، ص 240 .

(2) ميليت ، بنتلي . فن المسرحية ، تر : صدقي خطاب ، دار الثقافة ، بيروت ، 1966 ، ص 330 .

(1) التكريتي ، جميل نصيف . المذاهب الأدبية ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1990 ، ص 282 – 283 .

* الأعمال المسرحية التي جاءت بعد هذا التاريخ هي : (سيد البنائين) (1892) (أيولف الصغير) (1894) (جون كابريلي بوركمن) (1896) وأخيراً : (عندما نبعث نحن الموتى) (1896) وكانت هذه الأعمال هي البداية الأولى لنشوء المسرح الرمزي .



عن شخصيات الحدث الرئيس ونتائج أفعالها السابقة بما يسمى – هذا النوع من الأعمال المسرحية – بالعرض أو التحليل الاسترجاعي** .

الذي يرسم الشخصيات بالحوار الشعري ، ويكشف عن تصرفاتها ونوازعها برموز واستعارات درامية موحية تتجلى فيها الحالات النفسية ، تكشف فيها عن أعماق الشخصيات التي تقود الفعل ، وقد ألقى (ابسن) العبارات الجانبية والمناجاة الذاتية ليتوج العمل بالنتيجة المنطقية المعقولة للصراع المعبر عن الأفكار ؛ اتصفت دراما ابسن بـ ((تصارع المواقف النابعة من الأفكار التي تؤمن بها الشخصيات)) (2) . فهو يلتزم في تحديد مفهوم الزمان والمكان فلا تستغرق أحداث مسرحياته أكثر من يوم أو يومين ، والمكان ليس غير البيت أو غرفة أو حديقة .

3- الثابت الدرامي في نظرية أرسطو :-

إن الأدب صفة أساسية أو مجموعة صفات تعكسها أنواع معينة من الكتابة ، فتعددت الآراء في ماهية الأدب ، وظهر واضحا سؤال يتردد كثيراً عند بعض الدارسين والمفكرين : ما هو الأدب ؟ ففي البدايات الأولى صنف (أرسطو) الأدب الى ثلاثة أجناس ووصف أهم ((الأسس التي تقوم عليها نظرية فنون الأدب ، والفواصل التي تقوم بين كل فن وآخر على أساس خصائصه من ناحية المضمون، ومن ناحية الشكل على السواء ، وكان أرسطو يلاحظ في عصره وفي ضوء الأدب اليوناني القديم ؛ إن فنون الأدب ينفصل بعضها عن بعض إنفصلاً تاماً ، حتى لنراه يحول هذه الملاحظة إلى قاعدة عامة)) (1) . وقد شغل تصنيف أرسطو دراسة الباحثين والمفكرين للوقوف على القوانين الأساسية لخصائص الأدب بتقسيماته عامة و (التراجيديا) * بشكل خاص . وكان لهذه التنظيرات أثرها الكبير في قوانين الأدب وفي من سار على نهجه ، فلم يغيروا شيئاً من هذه القواعد الا ما تميله عليهم ظروف عصرهم المتغيرة . ولما كانت القواعد التي وضعها أرسطو محط اهتمام الدارسين والنقاد الدراميين .

فقد دعوا إلى ((الإهتمام بقواعد الصنعة ، والتعلم عند أساتذة هذا الفن ؛ الاغريقي والروماني ، وأن ينسجوا على منوالهم ، وأن يدرسوا أعمالهم التي بلغت أقصى درجات الكمال في رأيهم ، وإن يستنتجوا منها بعض المبادئ)) (2) .

واستمر النقاد والمنظرون الذين جاؤوا بعد أرسطو ليستندون إلى مفاهيمه وتفصيلاته ، اذ بقيت الدراما بذات المفهوم والتعريف والعناصر ، فالدراما ؛ ((حدث (فعل) يقوم على الصراع الذي يؤدي إلى نتيجة ، بواسطة أناس ويتم تقديمه لأخرين لتحقيق غرض معين)) (1) ولم يغير (هوارس) (65 – 8 ق.م) هذا التعريف في

** وقد اختلف بعض الكتاب في تسمية هذا المصطلح . ينظر : سرحان ، سمير . المسرح والتراث ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1989 ، ص 85 ، مقدمة ابسن . عبد الحافظ عبد الله ، مصدر سابق ، ص 17 ، البشلاوي ، عبد الحليم . مقدمة (بيت الدمية) هنريك ابسن ، تر : كامل يوسف ، دار مصر للطباعة (د.ت) القاهرة ، ص 12 .

(2) ابسن ، هنريك . مقدمة (الأشباح) ، تر : عبد الحافظ عبد الله ، وزارة الاعلام ، الكويت ، 1986 ، ص 16 .

(1) مندور ، محمد . الأدب وفنونه ، مطبوعات معهد الدراسات العربية ، القاهرة ، (د.ت) ، ص 23 .

* التراجيديا (Tragedie) : نوع من أنواع الدراما ، جاءت في الأصل من لفظتين الأولى (Tragos) بمعنى الماعز ، والثانية (Oides) تعني أغنية ، ومن هاتين اللفظتين أي (الأغنية العزبية) اشتق أصل كلمة (تراجيديا) . ويرى أرسطو انها نشأت عن الجوقة لدرامبية ، التي هي عبارة عن أناشيد جماعية او راقصات غنائية تقوم تكريماً لإله (ديونيزوس) (اله الخمر) ويعد اريون (Arion) الكورنثي (625 ق.م) أول من نسق هذه الأناشيد ، ونظم افراد الجوقة ، حتى تطورت الى صورة فنية جديدة من خلال ايجاد رئيس للجوقة يقوم بمحاورة أفراد الجوقة ، فيبرز العنصر الحواري ، حتى جاء ثيسبيس (Thespi) الذي أوجد الممثل الأول الى جانب الجوقة وابتدع الأقنعة ، ثم تطورت على يد اسخيلوس الذي يعد المسرحي الأول في الاغريق . ينظر : علي عبد الواحد . الأدب اليوناني القديم ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ، ص 130 . والسلاموني ، محمد محمود . التراجيديا الاغريقية القديمة ، نشأتها وتطورها ورسالتها ، مجلة المسرح المصرية ، 1ع ، 1987 ، ص 22 .

(2) التكريتي ، جميل نصيف . المذاهب الأدبية ، ط1 ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1990 ، ص 21 .

(1) راجع تعريف أرسطو للدراما ، فن الشعر ، تر : ابراهيم حمادة ، مكتبة الأنجلو ، القاهرة ، ص 15 .



كتابه (فن الشعر) وحتى في نصائحه المهمة (رسالة إلى آل بيزو) كانت عبارة عن نصائح في كتابة الدراما التي يمكن عدها شبيهة بأفكار سلفه أرسطو (2) . وإلى عصرنا هذا لا يزال التنظير الأرسطي في الدراما مديداً مفروضاً على الباحث المحدث الذي يعالج مسائل التراجيديا أو ينتقل بين خصائص الأجناس الأدبية من ملحمة أو غنائية . وأشار إلى إن التراجيديا والملحمة كلاهما محاكاة لأفعال جادة ومصاغة في شعر رصين ، إلا إن الملحمة تعتمد في حبكة على السرد والرواية وغير محددة بزمن معين عكس شعراء التراجيديا الذين كانوا يهدفون إلى تقديم الفعل المسرحي كما يقع خلال أربع وعشرين ساعة ، ثم إن الدرامية تتميز على الملحمة بـ (المرئيات المسرحية) فضلاً عن إنها تتجسد على خشبة المسرح أمام المشاهدين (3) وتسهم في تجسيد الحركة المسرحية وتؤثر في المتلقي ، لأن أهمية المسرحية تبرز من خلال العرض المسرحي أكثر مما يبرز في النص سواء أكان ملحماً أم درامياً . ولكن المرئيات المسرحية تعد أقل الأجزاء الدرامية أهمية في عملية البناء التراجيدي . وحدد أرسطو أجزاء التراجيديا هي : ((الحبكة ، الشخصية ، اللغة ، الفكر ، المرئيات المسرحية ، الغناء)) (4)

واعتبر الحبكة أهمها على الإطلاق فهي (ترتيب الأحداث) وهي الجوهر الأول في التراجيديا ، بل لها منزلة الروح بالنسبة للجسم الحي (5) . وعرف التراجيديا بأنها : ((محاكاة لفعل ، جاد ، تام في ذاته ، له طول معين في لغة ممتعة ؛ لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفني ، ... وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي ، لا في شكل سردي ، وبأحداث تثير الشفقة والخوف ، وبذلك يحدث التطهير من مثل هذين الانفعاليين)) (1) . ويرى أرسطو : ((أن معظم الشعراء الدراميين استخدموا هذه الأجزاء البنائية ، لأنه من الطبيعي إن كل مسرحية تحتوي على عناصر للمشاهدة ، كما تتضمن شخصية وحبكة ولغة وغناء وفكر)) (2) . وتغير الجزء إذا ما حصل في نوع العنصر وعلاقاته إنما هو سمة ازاحية مبدعة تنتجها الحاجة إلى التركيب أو الإضافة أو الحذف في خصائص التكوين الفني ، ولا خروج عن الوحدة التكوينية والمعمارية . فالإنتقال بأسس المدرسة الكلاسيكية والكلاسيكية الجديدة إلى الرومانسية هو تحول في أجزاء التراجيديا ومدى ازاحي مبدع في خصائص كل مدرسة من ناحية التركيب المعماري حذفاً وإضافةً وتحولاً في ذات العنصر النوعي كبنية تركيبية للفعل ، ومدى هذا التغيير هو التغيير الواسع ، الذي حصل بين الكلاسيكية والرومانسية في البعد النوعي لبناء الشخصية وطبيعة الصراع ، والاستخدام اللغوي الذي غادر عظامية اللغة وتفتقت دلالات المعنى في حوار يسرح في عالم الخيال حيث تغلبت العاطفة على العقل ، وراح الفعل المسرحي تشكل الأهواء وتسيطر عليه الأمزجة ، فضلاً عن ظهور اشتراطات الذائقة الاجتماعية الفنية بيد أن (هوراس) أكد على مبدأ اللياقة في العمل الفني من خلال التزام المؤلف بأن لا يعرض على خشبة المسرح ((ما هو خليق بأن يجري وراء الكواليس ، وأن لا يحجب عن النظارة أموراً شتى هي من اختصاص الممثل ، وهو يرى إن مناظر العنف ينبغي أن تقدم عن طريق رسول لا أن تدس على مرأى المشاهد حرصاً على الذوق العام ويسوق في هذا المجال عدم جواز اظهار (ميديا) مثلاً وهي تقوم بدبح بنيتها أمام النظارة)) (3) .

هناك مساران يحددان هذا التغيير في خصائص عناصر النص المسرحي الأول هو العناصر الثابتة التركيبية للعمل الفني ، أي القوانين الأرسطية الثابتة في بناء الدراما والعناصر البنائية المحددة التي تكشف عن الشخصية والحبكة واللغة والفكر ، إذ إن عناصر الجنس الدرامي هي تقنية هذه المفردات من حيث الجو العام ، وبنائية العناصر من حيث الفعل ، ولا يمكن أن تبني التراجيديا دون أن تبني هذه العناصر الستة – كما يقول أرسطو – وهي نفسها العناصر المتغيرة في خط سير الفعل ، إذ إن الشخصية ثابتة بكل عمل مسرحي درامي ، ولضرورة

(2) ينظر : المراعي ، فؤاد . المدخل الى تاريخ الأدب الأوروبية ، مديرية الكتب والمطبوعة ، حلب ، 1996 ، ص 81 .

(3) ينظر : أرسطو ، فن الشعر ، مصدر سابق ، ص 28 – 30 .

(4) المصدر نفسه ، ص 96 .

(5) المصدر نفسه ، ص 98 .

(1) أرسطو : المصدر السابق ، ص 95 .

(2) المصدر نفسه ، ص 95 .

(3) هوراس ، فن الشعر ، مصدر سابق ، ص 122 .



وجود الشخصية على المسرح ؛ لأنها عنصر من عناصر بناء الدراما ؛ وضعها أرسطو بعد الحبكة لأهميتها ، وقد حدد خصائصها الدرامية ، بأن تكون خيرة ومناسبة مع نوعها وصدقها في ممانلة الأصل وتوافر الإنسجام المنطقي فيها . وتعتبر هذه الشخصيات عن أفكارها بكلمات جوهرها هو نفسه في كل من الشعر والنثر (1) وأي لغة تلك التي يمكن أن تعبر بها هذه الشخصيات ؟ ((اللغة التي بها وزن وإيقاع وغناء)) (2) .

الثابت الدرامي ومتغيره : تعدد البنى العميقة للنص بتعدد القراءات ، وتعدد الثابت وتعدد المتغير بتعدد القراءات أيضاً . فربُّ ثابت في ثقافة شخص أو في مرحلة ما هو متغير في ثقافة شخص آخر ، أو في مرحلة لاحقة .

ان اختلاف الثابت والمتغير فيما نرمي اليه في الدراما ، هو ليس رأي الثابت والمتحول لـ (اودونيس) في استعمال الألفاظ وتركيب الجمل وشطط النحو المترامي في بيان اللغة والبديع في تفسير الأحاديث والآيات ، انما هو الوقوف على جماليات خصائص التركيب الفني لبنى النص الدرامية ، التركيبية والمعمارية للنص المسرحي خارج حدود اللغة ، وذلك التركيب الذي لا يمكن للدراما إذا امتلكت خصائص نظرية المسرح إلا أن تتصف بالدرامية ، وتشخيص الثابت والمتغير هو مديات ازاحتها الإبداعية ، فالثابت هو : عناصر وقوانين نظرية المسرح ، والمتغير هو : الانحراف في بناء العناصر الدرامية وقوانينها .

4- المسرح الملحمي (Epic Theatre) :-

إن برشت أو المسرح الملحمي لم يغادر المسرح الأرسطي ، انما قرأ عناصره قراءة الماركسي الجدلي المستوعب للنقد الاجتماعي من خلال التفسير العلمي للتاريخ ، بهدف التغيير . فالمسرح الملحمي جعل التغيير بدلاً من التطهير ، وجعل صدمة المتلقي بدلاً من خوفه وشفقته ، والصدمة حاصلة من الإيقاظ الفاعل برفع الأحاسيس إلى درجة الإدراك العقلي ؛ أي في هذا المسرح من الضروري أن لا توهم المتلقي في أن يتصور الواقع الفعلي من خلال العرض ، لأن المسرح الملحمي هو أن تستوعب المسرحية بوصفها تعليقا على الحياة ونقداً لأي موقف بهدف التغيير .

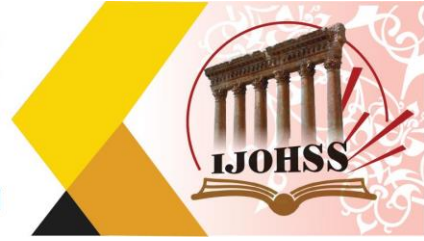
والمسرحية حكم على هذه الجزئية المعروضة من خلال وجهة نظر نقدية ، تدلل وتبرهن وتناقش الأسباب والنتائج في غلبة واضحة للعقل على العاطفة بوسائل أسماها برشت بـ (التغريب) * وغلبة العقل على العاطفة هو ثابت أرسطي في نظرية الدراما الأرسطية ، إلا انها في المسرح الملحمي غيرت وسائلها للوصول الى هذا الهدف واسمته بـ (التغريب) من خلال استخدام الاغاني ، والأفلام ، والتعليق سواء أكان ذلك التعليق في أثناء تمثيل الشخصية دورها أم في الخروج من تلبس الشخصية والتعليق على ما حدث . وكذلك بالصور ، واليافطات ، وكلما يمكن استخدامه في تحرير وعي المتلقي ، وتحفيزه للاستيعاب وكسر رتابة التلقي الهادئ والموحي بأن الأشياء تامة منزنة كاملة الحضور . فضلاً عن الإستعانة بما أسماه برشت بـ (مسرحة) الفعل ، وذلك عبر السماح للمتلقي برؤية التقنيات المسرحية ؛ مثل الكشف عن أمكنة الإضاءة ، وترتيب قطع المنظر المسرحي ، وتوزيع الموسيقيين أو بقية الاكسسوارات على خشبة المسرح ، أو تغيير قطع الديكور ، بما يكسر الإيهام ، وتحفيز المتلقي على أن لا ينسى نفسه . من خلال كل هذا ، ومن خلال تقنية أداء الممثل ، إذ يمكنه التحدث عن مشاهد قام بتمثيلها عند عرض مشاهد أخرى ، بما يساعد في كسر الإيهام ، لأن التغريب لا يعني أن يتعاطف المتلقي مع الشخصيات أو مع الفعل المسرحي ، انما يستجيب المتلقي استجابة نقدية يكون فيها الإدراك العقلي نتيجة طبيعية للتغير من توالي الصدمات واليقين المعرفي لعملية التغريب .

(1) أرسطو ، مصدر سابق ، ص 99 .

(2) المصدر نفسه ، ص 95 .

* التغريب (Verfremdung) : اقتبس برشت هذا المصطلح من الشكلاني الروسي (شكولوفسكو) (Shulovshy) وعرفه قائلاً : ((ان تغريب حادثة أو شخصية يعني ببساطة تخلص تلك الحادثة أو الشخصية من كل شيء ظاهر فيها أو معروف أو بديهي وإيقاظ الدهشة بدلاً عنها)) . ينظر : اوين ، فريدريك . برثولدبرشت ، ط1 ، تر : ابراهيم العريس ، دار ابن خلدون ، بيروت / 1981 ، ص 161 .

والتغريب ترجمه الدارسون العرب بـ (التغريب) و (الأعراب) و (الأبعاد) ينظر : حمادة ، ابراهيم . آفاق المسرح العالمي ، المركز العربي للبحث والنشر ، القاهرة ، 1981 ، ص 50 .



وهذا ما يتطلب قراءات مختلفة للعناصر الثابتة للدراما ، فعلى سبيل المثال، ما عادت اللغة ثانوية في المسرح الملحمي ، فهي لم تقتصر فقط الاشارة إلى الفعل كما في المسرح الأرسطي ، أو تلك اللغة العظامية التي تتحدث عن عظامية الملوك والأمراء والأباطرة كما في المسرح اليوناني ، إنما هي تعليق عقلي تحدها الأسباب والنتائج في تفسير وتفكيك الأحداث والمواقف ، وهي ثانية لغة تواصل فني جدلية الأسلوب ، لا تلتزم بلون الحوار إنما هي مدخلات غير مصنعة خالية من الحشو ، تتركب بدرجة عالية من التصور الذهني المدرك عقليا لذا تشكل اللغة في المسرح الملحمي ، أهمية خاصة ، بوصفها أبرز عناصر المسرح الملحمي ؛ فالمسرح الكلاسيكي اليوناني – الأرسطي – أبرز عناصره الحكمة ، والمسرح الايلزابيثي ومسرح الكلاسيكية الجديدة ، أبرز عناصره الشخصية ، فممثل المسرح الملحمي يستعمل اللغة العقلية التي تعلق على الدور أو المشهد في الوقت نفسه الذي يقوم فيه الممثل بتقديم هذا الدور للمتلقى ، ذلك إن ممثل برشت يستوعب دوره من وجهة نظر الشخص الثالث ، بهذه الوسيلة يراقب الممثل الشخصية التي يقدمها و ((لم يجعل الناس أصغر مما هم عليه فعلاً ، كما لم يضخم شخصيات المسرحية وإنما وضعها على مبعده من الممثل)) (1) إذ يقوم بنقدها بخطاب هدفه التغيير .

(2) ومما تقدم ؛ وضع الباحثون جدولاً للفروق التنظيرية للثابت الدرامي الأرسطي والثابت الدرامي الملحمي :

الثابت الدرامي في المسرح الأرسطي	المتغير الدرامي في المسرح الملحمي البرشتي
يجري الحدث	يروي الحدث
يوجه المتفرج بما يجري على خشبة المسرح	يجعل المتفرج مراقباً
يستهلك فاعلية المتلقي	يوقظ فاعلية المتلقي
يستثير مشاعره	يدفع المتفرج باتخاذ قرار
المتفرج في داخل الفعل	المتفرج في مواجهة الفعل
إيحاء	حجة عقلانية
يحافظ على الإحساس	يرفع الإحساس الى درجة الإدراك
المتفرج يقف في صميم الأحداث ويعانيها	يقف المتفرج خارج الأحداث ، ويدرسها
الإنسان معروف مقدما	الإنسان موضوع بحث
الإنسان لا يقبل التغيير	الإنسان يقبل التغيير ويغير
كل مشهد مرتبط بمشهد آخر	التوتر متعلق بمجرى الأحداث
نمو	كل مشهد قائم بذاته
تتطور الأحداث بخط مستقيم	تركيب
حتمية التطور	تسير الأحداث بخطوط منحنية
يعالج السلوك الإنساني بوصفه نقطة ثابتة	يعالج السلوك الإنساني بوصفه عملية تحول
الفكر يحدد الوجود	الوجود الاجتماعي يحدد الفكر
شعور	عقل

(1) بنتلي ، اريك . المسرح الحديث ، ج1 ، تر : محمد عزيز رفعت ، مؤسسة ايف للطباعة والتصوير ، بيروت ، 1964 ، ص 413 .

(2) ينظر : بنتلي ، اريك . المصدر نفسه ، ص 363 . برشت ، مقدمة مسرحية (للاستثناء والقاعدة) ، تر : عبد الغفار مكاري ، روايات الهلال ، ع26 ، القاهرة ، 1971 ، ص 31 – 32 . وجري ، رونالد ، برخت ، ترانسيم مجلي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1972 ، ص 84 – 85 و محمد حياة شرارة . الدراما التجريبية في مصر 1960 – 1970 والتأثير الغربي عليها ، دار الآداب ، ط1 ، بيروت ، 1983 ، ص 68 ، و اردش ، سعد . المخرج في المسرح المعاصر ، وزارة الاعلام ، الكويت ، 1979 ، ص 318 .

5- المسرح التسجيلي :-

إن المسرح المختلف كلياً عن المسرح الأرسطي من حيث عناصر التكوين هو المسرح التسجيلي . تلك التجربة التي تمخضت عن المسرح الملحمي ((إن رائد المسرح السياسي العمالي (ارفن بسكاتور) هو صاحب فكرة المسرح الملحمي التي استفاد منها برشت في صياغة مسرحه))⁽¹⁾ .

إن الأسس التي بنى عليها بيسكاتور مسرحه هي أولاً : ((عدم اهتمامه بكل ما هو درامي تقليدي))⁽¹⁾ ذلك إن ((المسرح التسجيلي هو مسرح تقريرى فالسجلات والمحاضرات والرسائل والبيانات الإحصائية ونشرات البورصات والتقارير السنوية للبنوك والشركات الصناعية والبيانات الحكومية الرسمية ، والخطب والمقابلات والتصريحات والريپورتاجات الصحفية والإذاعية ، والصور والأفلام والشواهد الأخرى للعصر الحاضر هي التي تكون أساس العرض .. فهو يعرض وجهات النظر المختلفة في تلقي الأحداث والتصريحات ، ويوضح الأسباب والدوافع التي تحركها ؛ فالمسرح التسجيلي مسرح متميز لا يتعامل مع شخصية مسرحية في حدود مجال المسرح ، بل يتعامل مع مجموعات ومجالات وقوى وميول ، وأغلب موضوعاته لا يمكن أن تقود إلا إلى إدانة موقف معين))⁽²⁾ .

إذ إنه لا يعني بالشخصية المسرحية بوصفها ثابتاً من ثوابت عناصر المسرح ، فلا شخصية فردية ولا شخصيات ثابتة في أغلب المسرحيات التسجيلية فضلاً عن أن الشخصيات إن وجدت لا تحمل أسماءً إنما أرقاماً أو رموزاً ، وإن مواضيعه سياسية أو اجتماعية ويتبنى موقف المراقب ، فهو يعرض وجهات النظر المختلفة ويوضح الأسباب والدوافع التي تحركها ، فالمواقف التي ينطلق منها ليقترح الحل أو يرفع نداء أو إشارة قضية ذات سمة سياسية أو اجتماعية لذا تكون الشخصيات جماعية ليس لها علاقة بالطابع الفردي ، أو الميل الخاص ، منحازة تدين الإستغلال والقهر ، فهو يستعمل الأغاني والتمثيل الصامت ، والأفلام والديكور المعبر واللافتات والموسيقى والأفئدة والمؤثرات الصوتية والتعليق ، ليعكس وجهة نظر الجماهير العمالية ، بالصد من السلطات أي كانت تلك السلطات التي تقف ضدهم . وهو يتحرك بكل هذه العوامل خارج نظرية المسرح التقليدية ، وهو يذهب أبعد من هذا في أن يكون مكان عرضه المعامل والمدارس والملاعب والقاعات العامة والشوارع ، ولغة المسرحية أما أن تكون باختصار العنصر الحوارى في المسرحية وجعل الصورة الرموز أو تقاطع الصور الأساس في التأثير المسرحي ، وأما أن تكون اللغة خاصة غير واقعية تقدم بها الأحداث والوقائع المبالغة في واقعيتها .

((أما المعالجة الشكلية للمادة التسجيلية فتتم عبر التنظيم الفني لمقطعات من الأخبار في مقاطع دقيقة التوقيت وفي إطار إيقاعي معين ومدروس ، وتعالج المادة الحقيقية معالجة لغوية من خلال الإقتباسات ، ويتم اعتراض تسلسل التقرير عن طريق استخدام وسائل اضاءة عاكسة ، أو عبر توظيف المونولوج والحلم والارتجاع الفني للكشف عن سلوك معين ، أما البناء فيتم تفكيكه بتكثيف المادة الخام على نحو غير مترابط الإظهار العنيف عند تصادم القوى المختلفة ، وكلما كانت المادة أكثر قسوة ازدادت ضرورة الحاجة الى نظرة شمولية ومركبة))⁽¹⁾ . إن البنية الدرامية بنية جدلية متحفظة بسببيتها والحدث تراكمي ببنية عمودية متصاعدة ، لا يحفل بالبنى التقليدية لنظرية المسرح .

6- مسرح العبث واللامعقول :- (Absurd)

إن لهذا المسرح بنية هرمية تتماشى مع خصائص مسرح أرسطو في مفرداته التكوينية ، وتتغير بنية المفردة في ذاتها ، إذ لم تعد الشخصية مثلاً كمفردة من مفردات التكوين ، ذات البناء النسقي المتعارف عليه في نظرية المسرح الأرسطي إنما تفقد هذه المفردة – الشخصية – ترابطيتها مع علاقات البناء الأخرى ، بنية الحوار ، بنية الحدث ، تنامي الفعل ، طبيعة الموقف ، أي تطور صيغ البناء المسرحية تركيباً ومعماراً .

(1) عبد الحميد ، سامي . الاتجاهات الجديدة في المسرح المعاصر ، مجلة الطليعة الأدبية ، ع3 ، وزارة الثقافة والاعلام العراقية ، بغداد ، 1979 ، ص 10 .

(2) سرحان ، سمير . تجارب جديدة في الفن المسرحي ، المركز العربي للثقافة والعلوم ، (د . ت) ، ص 89 .

(3) فايس ، بيتر . انشودة انجولا ، تر: يسرى خميس ، سلسلة المسرح العالمي ، ع 14 ، الكويت ، 1970 ، ص 19 – 24 .

(4) فايس ، بيتر . انشودة انجولا ، مصدر سابق ، ص 26 .



إن مسرح العيب اشتق بناءً مغايراً في تركيب عناصر المسرح ، وجعل وظيفة كل عنصر تنفرد في التعبير عن ذاتها كبنية . إذ لا تعبر التزاماً لنوعية البناء التقليدي وكيفياته . فاللغة فقدت وظيفتها ، والشخصية تحنت عن علاقاتها ، والحبكة تحولت إلى تساؤلات تبحث عن إجابة في حدقات الترقب يصفها اللامعقول في عدم تراتب الأشياء وتزاحمها في سراب المعنى . إن عدم اكتمال وظيفة اللغة في إيصال المعنى ، هو الجزء المهم من وظيفة لغة مسرح العيب واللامعقول . لأن اللغة تخلت عن وظيفتها التقليدية في أن تكون أداة تفاهم ، إذ تعطلت فيها كل قواعد اللغة التطبيقية ، وكذلك تعطل بعد التعبير الذي أسماه أرسطو (البيان) تحولت المفردات إلى جعجة لفظية وרטانة ينعق فيها السأم والقرف ، تسهم في غموض دلالاتها الوظيفية ، لعدم ترابطها ولعدم قصدية قولها ، ولا تزود المتلقي بالمعلومات ، ولا توضح له حقيقة تهدف لها الشخصيات المتحاور ، فإن استعمال اللغة في مسرح العيب هو التأثير الكلي للجو العام والفكرة الأساس التي تعمل الشخصيات تحت وصايتها .

إن مسرح العيب استعمال اللغة بشكل مختلف عن الإستهلال التقليدي ، ذلك إنه جعل اللغة تكشف عن الفكر ، ولكن ليس بالطرائق التقليدية لصيرورة اللغة في تركيب المفردات والجمل ، إنما ذهب لتهديش نظام اللغة القواعدية ، وتحولها إلى مفردات لا ترتقي إلى مستوى المعنى ، لتجعل من الغموض معادلاً موضوعياً لدلالة المعنى ، ليندرج هذا المستوى من الاستعمال نحو لائحة الفكر عند أرسطو ، واندرج الفكر عند أرسطو هو : ((كل تأثير ينشأ عن استعمال اللغة)) (1) . وإن كانت اللغة حوارات مقطوعة لا تخبر عن شيء ، ولا تؤدي إلى معنى ، إلا أن وظيفتها الجديدة في هذا المسرح هي تأجيل الفعل وتحتيته عن المشاركة في تطويره . ولا تشترك في توضيح الأحداث أو المساهمة في خلقها ، من هنا تأتي أهمية وظيفة اللغة في مسرح العيب واللامعقول ، وهي مساهمة في تجسيد وصف أرسطو لآليات الحدث ، إذ إن أرسطو وصف الحدث قائلاً : ((أن الحدث ينبغي أن يؤثر من تلقاء ذاته دون شرح)) (2) . بيد إن مسرح العيب واللامعقول لا يعطي لعناصر المسرح الوصف الذي حدده أرسطو لها ، في ثوابت النظرية الدرامية من ناحية البناء . إلا أنه يلتزم في استعمال العناصر بقراءات مختلفة تشكل ازاحات التغيير في بناء مسرح العيب ، فاللغة فقدت أهميتها على مستوى التواصل ، وعمت عناصر البناء واحاطتها فكرة المسرحية ، بوصفها موقفاً وليس حدثاً ، لأن البناء الدرامي في اللامعقول بناء شعري يأخذ شكلاً دائرياً متكرراً لا يتوصل إلى حل أو نهاية تكشف عن محاور واضحة الإرادات للتخلص من الإغتراب في هذا الضياع المحض .

بيد إن القراءة غير التقليدية للغة وفكر مسرح العيب جسدت شكل المسرحية العيبية ، ذلك إن الشكل غير المنطقي والكيفي والخاضع للإرادات الفردية والأهواء هو الذي يجسد الفكرة ؛ فضلاً عن الحكمة التي عدّها (الود) : ((شخصية تقوم بفعل)) (1) .

إن الحكمة تشد المتلقي بدلالة الترقب . لما كانت عناصر العمل المسرحي العيبي تفنقد إلى الترابط بين مكوناتها ، فقد تحولت الحكمة – تحصيل حاصل – لحالة من الترقب لما يسفر عنه الحدث . بشد المتلقي بمشهدية متناغمة بأنساق موسيقية داخلية مناسبة في ثنايا جزئيات العرض . أو تأتي كومضات شعرية مترابطة أو مفككة ؛ لتكون معادلاً قيمياً للحكمة من خلال الإدراك الذهني للمسرحية . لعدم وجود التسلسل المنطقي للحدث .

لذا استطاع مسرح العيب واللامعقول أن يحافظ على نظرية أرسطو في أن تكون خصائص البناء ثابتة من حيث العناصر ((الشخصية ، الحكمة ، اللغة ، الفكرة)) ليس كما قدمها أرسطو ببناءاتها التقليدية ، إنما قدمت بخصائص إزاحية متغيرة عما هو ثابت في شكل بنائها التقليدي ، فالحكمة في مسرح اللامعقول حالة من الترقب على مستوى البنية الصغرى لحوارات تبحث عن معنى ، والبنية الكبرى التي أضاعت خيوط الحدث بين أروقة الفكرة العامة المنشغلة بتحقيق الترابط الدلالي ، فالحكمة قدمت بدلالة اعتبارات معنوية لا تحدها ((البداية ، والوسط ، والنهاية)) إنما اعتبار معنوي لموقف يفهم ذهنياً ليس له بناء ، كما الشخصيات في هذا المسرح ؛ منفردة لا ترتبط بعلاقات البناء الدرامي ، ولا بتطور أفعالها وليس لها هدف . وقد لا تسمى أو تكنى ، ومن الشخصية والحكمة ترسم ملامح الموضوع الذي هو لحظة من لحظات الشكل المعمد بابرار الفكرة ، تلك التي

(1) أرسطو . ابراهيم حمادة ، مصدر سابق ، ص 176 .

(2) المصدر نفسه ، ص 177 .

(1) حمادة ، ابراهيم . طببعة الدراما ، سلسلة كتابك ، ع 26 ، دار المعارف ، القاهرة ، 1978 ، ص 22 .



تنصدر العوامل الدرامية في مسرح العبت واللامعقول ، بوصف الفكر يعد العنصر الأهم بين عناصر الدراما التي افترقت عن نظرية الدراما الأرسطية ، بتغيير قراءة خصائص البناء .

7- الدراما الغنائية (المسرح الشعري) (Poetical Drama)

اختلفت التقاليد الفنية في تركيب بنية الوسائل التعبيرية ، والأجناس الأدبية وأنواعها . فتميزت خصوصية الشعر كجنس أدبي (الغنائية) عن خصوصية (الملحمة) في جميع السرديات ، وتميزت كذلك عن الجنس الدرامي ، واختلفت لغةً وبناءً لإعتماد الدراما على نظريتي الأدب والمسرح ، وهذا بالضرورة لا يمنع من أن يتركب أحد الأجناس من جزئيات أو أعمدة إرتكاز الجنس الآخر ، كما هو واضح في تداخل السرديات في الشعر أو الشعر في المسرح . فما هو الثابت والمتغير في لغة الدراما ، من حيث الدرامي الصرف والدرامي الغنائي والدرامي الملحمي .

بالرغم من أن خصوصية بناء وتركيب كل جنس في خصوصيته ، إلا إن الإشارة إلى هذا التداخل لا يعني هيمنة الجنس الآخر على جنس التعبير . فالملمحة مثلاً تشمل على سرد حدث قد يتشكل في أجزاء منه على نسق الحوار المسرحي ، وفي المسرح كثير من السرد والوصف الذي هو سمة من سمات الملحمة ، وفي الشعر أيضا يتداخل الشكل السردى والحوارى .

وفي هذا الجانب نتوقف عند الأصول الشعرية في المسرح العربي ، تلك الأصول التي لا بد أن تكون ابتنت أساسياتها على (مسرحية) الشعر ، أي النظر إلى آلية التركيب الحواري حسب التيارات الحديثة في ماهية الشكل الأدبي والفني ، ولأن (الدراما) المسرح أداة تعبيرية بوصفها (فن وافد) على الأدب العربي ، لم يستطع أن يفرز هويته العربية ، حسب رأي الناقد الجليل الدكتور (جميل نصيف النكريتي) والاسناد (محمد غنيمي هلال) وذلك للعوامل العربية الذاتية والموضوعية وتأثير الواقع الثقافي في الحوار الدائر ، في أن يكتب النص المسرحي شعراً أو أن يكتب الشعر ممسرحاً . ولذا يمكن أن يكون من الجائز أن ترتبك بنسب من آراء ومفاهيم الكتابة في خصوصيات المسرح إذا ما ارتبط المسرح بأداة تعبيرية أخرى ، اضطلع العرب بابداعها – كالشعر – في زيه وشكله وتركيبه كنمط من أنماط التعبير السائد . وإذا أردنا أن نميز في البنية اللغوية للأنواع المسرحية فيما يمكن أن نطلق عليه (المسرح الشعري) وجب أن نفرز السمات الشعرية ، وما اصطلحنا عليه في هذا المفهوم بوصف الشعر العربي شكلاً من أشكال النظم الموزون والمقفى في القصيدة العربية وذا تركيب مشحون باعتبارات الكلمة والجملة كطاقة لفظية تعبيرية محبوكة تحرك أحاسيس المتلقي من خلال منظورها الجمالي الحدسي والبلاغي .

وقد راح (باكثير) في كتابه (فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية) يحدد قيمة (مسرحية) الشعري (في أن قيمة هذا الشعر تتلخص في إن النظم قد يمنح الكاتب قوة في التعبير لا يمنحها له الكلام المنثور المنساب بسهولة ويسر) وهذا الكلام يشكل نقطة افتراقنا الأولى . إذ يعتقد " باكثير " إن النظم الشعري بشكله التقليدي يعطي للحوار المسرحي قوة تعبير لا يمنحه الكلام المنثور المنساب بسهولة ويسر إلى الحوار المسرحي ، وهذا مخالف لطبيعة الحوار المسرحي ، الذي لا ينفق بالموازن والاشتراطات التي تتقيد بها القصيدة المنظومة ، إذ إن لغة الحوار المسرحي كلام لا ينطبق عليه اشتراطات لغة الأدب (الشعر) لأن الحوار المسرحي بناء بين نظريتي الأدب والمسرح ، وأي لغة تواصل فني لا ترتقي إليها لغة الجنس الملحمي – الرواية – أو الغنائي – الشعر – من حيث الشمولية وانسياب المعنى بتواصل فني سهل ممتنع ، يصعب على القصيدة ، وشكل النظم الشعري الذي يجسد الحوار – إذا ما اتخذ شكل النظم – أن يتصف بما للحوار المسرحي الحر من وضوح في المعنى وسهولة في الأداء وتلقي وإتقان فنية التواصل لضرورات التعبير الحر في قدرات الحوار المسرحي كتواصل فني يفترض الأفق الواسع في استخدام الكلمات والأصوات كدلالات يختلف نسق بنائها عن قسرية النظم في التركيب الشعري المعتمد على جزالة اللغة وتراكيبها البلاغية ومحسناتها اللفظية من تشبيه وكناية ومجاز ووصل وفصل وتكرار ، إن الكثير من الشعراء وكتاب المسرح التزموا الشكل الشعري في صياغة نصوصهم المسرحية مثال : الفيتوري في مسرحية (سولارا) وصلاح عبد الصبور في مسرحية (ليلي والمجنون) و (الأميرة تنتظر) ومسرحية الـ (سندباد) و (مجنون ليلي) لشوقي . ولنستشهد هنا بمسرحية مجنون ليلي في قصيدة (جبل التوباد) تلك القصيدة الجميلة الخارجة عن نسق الحدث الدرامي في المسرحية ، بل هي تألق شعري عميق وقف عنده الشاعر (شوقي) خارج الكلمات وليس له علاقة في الحدث المسرحي إنما هي – جبل التوباد – قصيدة وجد روعي خالص يعبر عن ذات الشاعر .



أما مسرحيات (محمد الماغوط) مثل مسرحية (العصفور الأحذب والمهرج) التي تعكس احباط الشاعر و حصاره النفسي والاجتماعي ، ولم يعط (الماغوط) فيها متطلبات البناء المسرحي ، اذ ابتعد عن اشتراطات بناء الفعل ، ومكونات عناصر البناء الأساسية . بحيث أصبحت هذه المسرحية العصفور الأحذب والمهرج من المسرحيات التي يطلع عليها ليس إلا ، لأن عناصرها شكلت عائقاً تقنياً في الإخراج المسرحي ، ولولا الكفاءة العالية في الاخراج والخبرة التقنية والفنية التي اکتنزها المخرج العراقي الدكتور (قاسم مؤنس) وقراءاته المختلفة التي ابتدع رؤاها وشكل أسسها الإبداعية على ضوء الخبرة . لولا هذه الإمكانيات مجتمعة لما استطاعت كلية الفنون الجميلة أن تخرج هذا العمل الذي لم تكتمل أسس اخرجاه ، إذ اشتركت الشخصيات المسرحية بلغة واحدة ، ابتعدت عن بناء الحدث ، ورهلت الحوار مداخلات الشاعر الذهنية التي أبعدت الحوار عن توصيل المعنى وأصبحت المفردات فضائية سائبة تحلق في سماء المخيلة وضبابها المعتم أي أوغلت حوارات شخصيات مسرحية العصفور بقصائد شعرية مفعمة بالحلم والاحباط المنعكس من روح النكسة ، بالرغم من أن (الماغوط) كتب هذه المسرحية بأسلوب نثري خال من الوزن والقافية ، أتى بما يسمى بقصيدة النثر ، إلا أن إرباكها كان واضحاً في بنية العمل ، وقد ترجع هذا الإرباك في بنية الحدث إلى دقة التخصص في الفنون التعبيرية ، وإن كتابة العمل المسرحي لا يكفي أن تعبر عن حواراته بلغة التخاطب غير المدروس الذي يتجاوز صيغ البناء المسرحي الأخرى ، أو ترسم مشاهد مترهلة غادرتها (الحكمة) وأن يلازمها الرقص والغناء المعبر عن الحلم والخيال كمفردة من مفردات المسرح – حسب أرسطو – غير إن الحراك الثقافي شجع كبار المسرحيين العرب على اغتراف مواضيعهم في شبك الشعر المبني على الوزن (دو ، ري) واشترطت الثورة الثقافية العربية أن تكون الكتابة للمسرح من شاعر حصيف في الوزن وضابط لايقاع المفردة موسيقياً ، اذ تشتغل الموسيقى على مسافات الأوزان الشعرية ، ويغطي الغناء مساحات الحوار المسرحي ، وجواباً على هذا ، إن (يوربيدس) أخل في لغة الشعر وسفه البناء الأرسطي في لغة سهلة ، اتصفت بحسها النقدي التهكمي حتى إن (أرسطو) عاب على المبدع الكبير (يوربيدس) استعانت به (بايفون) ابن (سوفوكلس) في تعهده بموسيقى أعماله المسرحية . ومنذ القرن الثالث عشر الميلادي حتى بداية القرن الخامس عشر ، تم في غضون ذلك التخلي عن اللغة اللاتينية لصالح اللغات الشعبية الأوربية ، كما استبدل الحوار الانشادي بالكلام العادي ، وكان ذلك للمسرحيات التي بدأت ترى النور خارج جدران الكنيسة .

وبعد المضي قدماً في تطور الدراما ، تصاخبت أفلام النقاد في الإنقلابية التي أحدثها (هنريك ابسن) (1828 – 1906) والإستدراج الواقعي ، ففي مسرحية (أعمدة المجتمع) (1877) وصيغ الكتابة الجديدة لما أطلق عليه (المسرحية المشكلة) لتجعل هذا التحول النثري افتراقاً لغويًا يعالج المشاكل الكبيرة والقضايا المعقدة دونما قيود في شكل أداة التوصيل ، وقد عمق هذا المنهج الكتابي في مسرحية (بيت الدمية) (الأشباح) (عدو الشعب) (البطة البرية) وترجلت المسرحية عن شكل النظم التقليدي في المسرحية العالمية .

وهي دعوة إلى ضرورة تخلص الكتابة المسرحية من ضوابط النظم الشعرية التي قد تسف بفكرة المسرحية وبنائها ، أو تقيد انطلاقتها نتيجة للأحكام المشروطة لتركيب الشعر كجنس أدبي قائم بذاته ، ويمارس ضغوطه الإستبدادية على تقنيات جنس آخر ، له عناصر تقنية بنائية مختلفة كلياً عن بناء الشعر . فضلاً عن إن اللغة الدراما المسرحية هي لغة تواصلية لا تعني باشتراطات الجزالة والتركيب اللغوي اللفظي المبني على قواعد اللغة الصرف ، ذلك ان البناء المسرحي يعتمد على تقنيات لا تشترط اللغة القواعدية أكثر من اشتراطها في بناء المرثيات – حسب أرسطو – . فغاية الحوار هو بناء الفعل على خشبة المسرح ولا يتم ذلك إلا من خلال بناء الشخصيات التي تبنى الحدث المسرحي ، بما تقوم به من أفعال مرئية تكتفي فيها الشخصيات بالتعقيب على هذه الأفعال بمفردات أو حروف أو أصوات بوهيمية تعكس الحالة الإنفعالية للحدث أو الموضوع المراد ايصاله .

وعلى هذا الأساس نقف مع (لوركا) في إيجاد الصيغ الشعرية التي تستطيع أن تأخذ مكانة فعلية على خشبة المسرح ، فالبحث عن شاعرية الموقف ، ذلك التوتر الجمالي الذي يملأ البؤر التقنية في إرتكازاتها البنائية ، إذ تشكل المرثيات منها والسمعيات تداخلاً (هارمونياً) يعم فضاء المسرح . وتعتبر الحكمة والتقنيات عن تجانس خلاق تتعاضد حدسياً على خشبة المسرح ، لاستفزاز دهشة المتلقي وإثارتها ، فقد خلق (اييا) طقساً شعرياً يجسد المبادئ الجمالية في الموسيقى والتشكيل الصوري بالضوء ، فهو يعلن (إن الشاعر الموسيقي هو



الذي يرسم بالضوء) فالشاعر حسب اعتقاده يقدم الموضوع للموسيقى بينما يقدم الممثل الإعداد المسرحي للضوء .

وتتحول لغة المسرح الشعري إلى لغة شئئين وهذا (فيض من غيض) حسب ما يقول الممثل العربي ، في نظرة المسارح الحديثة للشعر ، فضلاً عن أغلب المسرحيين في العالم (ارتو ، كرتوفسكي ، كريك ، ماير هولد) وغيرهم الكثير ونظرتهم للتطلعات المسرحية المسنودة بتطبيقات فكرية وفلسفية تحدد قيمة الشعر في التقنيات المسرحية ، والتي لا تأبه – جميعها – لما يكتبه الشاعر من نظم كلامية على أنساق القصائد الموزونة ، إذ تحول الشعر المسرحي إلى هاجس جمالي في بناء التقنيات المسرحية بعد أن أجمع المسرحيون على مغادرة النص .

8- نتائج البحث :-

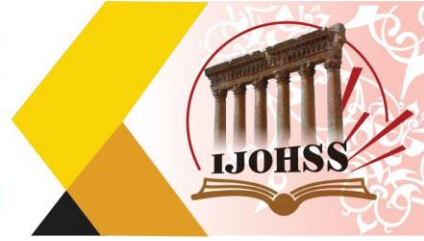
من خلال استقراءنا الإطار النظري لموضوعة البحث توصلنا الى النتائج التالية :-

- 1- الثابت هو العناصر المسرحية الظاهرة والعميقة في نظرية المسرح .
- 2- العناصر الدرامية الثابتة في كل نظرية المسرح هي ((الشخصية ، الحبكة ، الحوار ، الفكر ، المرئيات ، الغناء)) كما حددها أرسطو .
- 3- قواعد كل مدرسة فنية هي ثوابت تلك المدرسة .
- 4- المتغير هو الوقوف على جماليات خصائص التركيب الفني لبنى النص الدرامية .
- 5- المتغير هو الإنحراف النوعي في بناء العناصر الدرامية وقوانينها .
- 6- الدرامية هي امتلاك الدراما خصائص نظرية المسرح .
- 7- البنى الدرامية تنفصل تركيباً ومعماراً عن الملحمية والغنائية .
- 8- اللغة الشعرية في المسرح هي هاجس جمالي يساهم في بناء التقنيات المسرحية .
- 9- الخصائص التركيبية والمعمارية للمسرح الشعري خارج حدود اللغة .
- 10- الثابت والمتغير هو من يفرز بين الدرامي الصرف والدرامي الغنائي والدرامي الملحمي .

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

- 1- ايسن ، هنريك . الانسياح ، تر : عبد الحافظ عبد الله ، وزارة الاعلام الكويتية ، 1986 .
- 2- ابو سيف ، صلاح . كيف تكتب السيناريو ، الموسوعة الصغيرة ، دار الجاحظ ، بغداد ، (د . ت) .
- 3- اردش ، سعد . المخرج في المسرح المعاصر ، وزارة الاعلام ، الكويت ، 1979 .
- 4- ارسطو ، فن الشعر . تر : حمادة ابراهيم ، المكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، 1982 .
- 5- أوين ، فردريك . برتولد بريشت ، تر : ابراهيم العريس ، ط1 ، دار ابن خلدون ، بيروت ، 1981 .
- 6- بارت ، رولان . مقالات نقدية في المسرح ، تر : سهل بثور ، ط1 ، المعهد العالي الفني ، دمشق ، 1987 .
- 7- البشلاوي ، عبد الحليم . مقدمة (بيت الدمية) ايسن ، تر : كامل يوسف ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، (د . ت) .
- 8- بننلي ، اريك . المسرح الحديث ، تر : محمد عزيز رفعت ، ج1 ، مؤسسة ايف للطباعة والتصوير ، بيروت ، 1964 .
- 9- التكريتي ، جميل نصيف . المذاهب الأدبية ، ط1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1990 .
- 10- تودوروف ، تزفيتان . نقد الأدب ، تر : سامي سويدات ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، (د . ت) .
- 11- تيغيم ، فيليب . المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا ، ط3 ، تر : فريد انطويتوس ، منشورات عويدات ، بيروت ، 1983 .
- 12- جينيت ، جيرار ، مدخل لجامع النص ، تر : عبد الرحمن ايوب ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد (د . ت) .
- 13- الحلوي ، حسب . الأدب الفرنسي في عصره الذهبي ، ج2 ، ط2 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1956 .



- 14- حليلة ، نهاد . المسرح بين الفن والفكر ، مشروع النشر المشترك ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1985 .
- 15- حمادة ، ابراهيم ، طبيعة الدراما ، سلسلة كتابك ، ع 26 ، دار المعارف ، القاهرة ، 1978 .
- 16- حمادة ابراهيم ، آفاق المسرح العالمي ، المركز العالمي للبحث والنشر ، القاهرة ، 1981 .
- 17- درويش ، علي . دراسات في الأدب الفرنسي ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، 1973 .
- 18- رشدي ، رشاد . نظرية الدراما من أرسطو الى الان ، ط2 ، دار العودة ، بيروت ، 1975 .
- 19- الزبيدي ، عبد المرسل . رحلة النص المسرحي وجمال ابو حمدان ، وزارة الثقافة ، عمان ، 1995 .
- 20- سرحان ، سمير . المسرح والتراث ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1989 .
- 21- سرحان ، سمير . تجارب جديدة في الفن المسرحي ، المركز العربي للثقافة والعلوم ، (د . ت) .
- 22- صدقي ، عبد الرحمن . المسرح في العصور الوسطى ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، 1969 .
- 23- علي عبد الواحد . الأدب اليوناني القديم ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ،
- 24- فايس ، بيتر . انشودة انجولا ، تر : يسرى خميس ، سلسلة المسرح العالمي ، ع 14 ، الكويت ، 1970 .
- 25- لانسون ، جوستاف . تاريخ الأدب الفرنسي ، تر : محمد القصاص ، ج1 ، المؤسسة العربية الحديثة .
- 26- المرغي ، فؤاد . المدخل الى تاريخ الآداب الأوربية ، مديرية الكتب والمطبوعات ، حلب ، 1996 .
- 27- مندور ، محمد . الأدب وفنونه ، مطبوعات معهد الدراسات العربية ، القاهرة ، (د . ت) .
- 28- ميليث ، بنتلي . فن المسرحية ، تر : صدقي خطاب ، دار الثقافة ، بيروت ، 1966 .
- 29- هلال ، محمد غنيمي . في النقد المسرحي ، دار العودة ، بيروت ، 1975 .
- 30- هوراس . فن الشعر ، تر : لويس عوض ، ط2 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1988 .
- 31- وجراي ، رونالد . برخت ، تر : ترانسيم مجلي ، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، القاهرة ، 1972 .
- المجلات :-**
- 32- السلاموني ، محمد محمود . التراجميديا الاغريقية القديمة ، نشأتها وتطورها ، ورسالتها ، مجلة المسرح المصري ، ع 1 ، 1987 .
- 33- عبد الحميد ، سامي . الاتجاهات الجديدة في المسرح المعاصر ، مجلة الطليعة الادبية ، ع 3 ، وزارة الثقافة والاعلام العراقية ، بغداد ، 1979 .
- 34- نور الدين ، صدوق . لغة الشعر بين (موكار فينسكي) و (باخنين) ، مجلة العرب والفكر العالمي ، مركز الاخاء القومي ، ع 7 ، بيروت ، 1989 .

المصادر الانكليزية :-

- 35- Hanks , P. (ed.) Encyclopaedic world Dictionar-London : The Hamlym publishing Group . Middlesex . 1974 , P.P. 1554 .
- 36- Epps , Pereston H (trans.) . The poetics of Artistotle , by Artistotle . New York : The University of North Carolina Press , 1942 .