عنوان المقال: الفلسفة الاشتراكية بين السينما والمسرح

اسم المؤلف: صالح بوشعور محمد أمين / إشراف د. نقاش غالم الانتماء: جامعة وهران 1–أحمد بن بلة

ملخص المقال باللغة الإنجليزية:

Theatrical and cinema movement was the most successful way to raise awareness and change, political and economic transformations required in Germany play new curricula, eligible for political and social awareness among the masses and stimulated the revolution and change in time spread mass unemployment and misery among the middle class Workforce, those dangerous situations she needed a cultural Act desperate working class, lmairkhold was a role for Germany visited, tried to reconcile his methodology in the output and the requirements of the revolution, because the scene of Brecht invites the spectator to remain aware and to pursue what it consciously.

Perhaps the most important element that distinguishes the drama is a simulation, as it simulates or simulate events or supposed to have occurred in the real world or the world of visualizer, these common

types of representation is that it all happened Simulator, dramatic text won't take real dimension only after memorialized above the plank, and reverse it. And literature and can be read as a story narrative and literature intersect here, epic poetry and drama, and that element

which distinguishes drama from these literary genres is display or representation. The difference between drama and narrative, the narrative is that when you read it is perceptible in the past, either a drama it creates is present, and in this case becomes the Narrator with his presence and his account of his story is here and now, or reenacting himself as a character.

الكلمات المفتاحية: الفلسفة الإشتراكية، السينما، المسرح، بريخت، مايرخولد.

مقدمة:

لما كانت الحركة الدرامية المسرحية والسينمائية أنجح وسيلة للتوعية والتغيير، فقد تطلبت التحولات السياسية والاقتصادية في ألمانيا مناهج مسرحية جديدة، مؤهلة لنشر الوعي السياسي والاجتماعي لدى الجماهير وتحفيزها على الثورة والتغيير، في زمن انتشرت البطالة الجماعية والبؤس في صفوف الطبقة العاملة[1]، تلك الأوضاع الخطيرة كان يلزمها فعل ثقافي يؤطر الطبقات العاملة اليائسة، "وقد كان لمايرخولد *Meyerhold دورا في ذلك لما زار ألمانيا، إذ حاول التوفيق بين منهجه في الإخراج ومتطلبات الثورة، لأن مسرح بريخت يدعو لأن يبقى المتفرج مدركا وأن يتابع ما يعرض عليه بوعي تام"[2].

كما تعتبر السينما والمسرح من أهم الفنون التعبيرية الجديدة، حيث استطاعت في وقت قصير، التموضع ضمن الأشكال الفنية الحداثية، متماشية والتحولات الجديدة

المفروضة بالأساس من قبل الراهن، الذي يتغير ضمن سيرورة تمليها التجربة الإنسانية، وما وصلت إليه من نضج فكري وثقافي.

ولما كانت السينما تعتمد في مادتها الفيلمية على محاكاة الواقع، فإن تعاملها معه، جعل صورتها التعبيرية تنظر إليه من زوايا مختلفة، وفق وجهة نظر خاصة، تراها مناسبة في طرح المواضيع ومناقشتها بأسلوب جديد، مغاير للأساليب القديمة، التي اعتمدت عليها كل من الرواية والمسرحية.

وتعتمد السينما في إنتاجها الفني والإعلامي، على مجموعة من العوامل البشرية والمادية، تستطيع بفضلهما التعبير عن موضوعاتها المطروحة بكل قوة، لتتمكن من إيصال رسالتها إلى المتلقي، بطريقة تخدم هدفها الذي تريده وتطمح إلى تحقيقه[3].

أما في المسرح، فقد كان للدروس الماركسية الأثر العميق في جعل المؤلفين الدراميين يقتنعون بأن أشكال الدراما التقليدية لا تناسب عملية عرض الظواهر الحديثة، حيث يتشكل عندهم الوعي بالدور الاجتماعي والسياسي وتتعمقت معرفتهم بالفكر الهيجلي والماركسي، الشيء الذي دفعهم إلى تغيير نظرتهم للمسرح والدراما، وانصب اهتمامهم على المسرح الملحمي، إذ يعتبر الصراع الدرامي في المسرح الملحمي نوعا من التفكير العقلي، لأنه يقود إلى سلسلة من الفرضيات والحتميات التي تؤدي في النهاية إلى شكل أو حل جديد[4].

وبهذا، توصل بريخت إلى نوع مسرحي موازي للمسرح الأرسطي، محاولا الوصول إلى مبتغاه التغييري والتعليمي من خلال مسرحه الملحمي، بإعطاء مفهوم لهذا المسرح من خلال كتابه (الأرجانون الصغير)، عارض فيه ما ورد عند أرسطو في كتابه (فن الشعر)، و"بدلا من المسرح الدرامي أو المسرح القديم كما كان يسميه بريخت، تراه يتصور مسرحا يكون فيه المتفرج فعالا، ولكن لكي يتحقق هذا لا بد من تغيير جذري في مفهوم الدراما"[5]، داعيا ومناديا إلى تجاوز المفهوم الأرسطي الذي يقوم على محاكاة الذات وعواطفها، حيث كانت الملحمية بديلا لهذه المفاهيم فهي تقوم على أساس طرح قضايا المجتمع، وتعتمد على الفرد بوصفه محور هذا الواقع داخل منظومة الجماعة.

عارض بريخت المسرح الأرسطي مقتبسا كلمة ملحمية من الملحمة عند أرسطو، دلالة على السرد القصصي للأحداث الكبرى، والوقائع بصورة قصصية لا حوارية، مخاطبة العقل لا العاطفة، معالجة في ذلك شريحة كبيرة من المجتمع[6]، باعتبار "أن الذات الفردية ليست سوى جهاز بغيض للوعي الناقص ومصدر لرؤى سخيفة وتصورات شديدة الخطر"[7]، لأن الذاتية والانعزالية لا تخدم المجتمع، لذا يجب التعامل مع الفرد بوصفه نواة تدخل ضمن دائرة اجتماعية تحدد تطوره ونموه الفكري.

أبعد الفكر الفلسفي فكرة المحاكاة القائمة على الإيهام وتصوير ما هو كائن للوصول إلى ما ينبغي أن يكون، حيث وضع ثلة من الفلاسفة تصورا مختلفا عما أراده أرسطو في تنظيره للدراما، إذ تعامل مع الفن المسرحي من منظور فلسفي تبنوا فيه فلسفة كارل ماركس، حيث عملوا على إبراز الجدلية القائمة في العلاقة بين الأفراد ضمن المجتمع الواحد، وبين الإنسان والعالم في صراعه المرير مع الواقع المبني على الدياليكتيك**، وتوضيح الفعل في سياقه التاريخي، على أن التاريخ مصدر الفن الأساسي في إنتاج الأفكار.

وتعتبر الملحمية تجربة يتم فيها تحويل المعنوي إلى مادي بمتعة بالقياس إلى الجمهور، يجعل أحداثها قريبة من وعيه، هذه التجربة لا تهتم بصنع العاطفة ولا بإنتاج التطهير من الخوف، بل هي خاضعة للتغيير الإيجابي في وظيفة المسرح من خلال الصراع القائم بين الطرفين، فينتج عنه موقف آخر يقود إلى الحقيقة بأسلوب تغريبي كما هو في الواقع[8].

تقدم المحاكاة في الملحمية على أساس الأفعال الحيوية والتصوير المتنوع للشخصيات عن طريق اللوحات، بسلب تلك الشخصيات لأفعالها والتوصل إلى النتائج عبر التجربة بالنقد والتحليل، حيث تعرض الأحداث باعتبارها عواقب محتومة نتيجة الواقع الحقيقي (الحتمية التاريخية)، والشخصية فيها كمية ليست بحاجة إلى التحديد التام لأنها ليست شبيهة بالواقع وإنما هي الواقع في حد ذاته[9].

تقوم الملحمية على تداخل خاصيتين هامتين هما الخاصية الشكلية والخاصية الفكرية العميقة أو الإيديولوجية، وتدخل المتلقي كطرف أساسي في معادلتها؛ فهو أكثر أهمية حتى من المسرحية نفسها، لأن العملية الدرامية برمتها تقوم من أجل هدف واحد وهو تعليم وتوعية المتلقين، و"الفن الذي لا يضيف شيئا إلى تجربة الجمهور والذي يغادره كما وجده]...[ويؤكد أراء فجة ومهترئة، إن فنا كهذا لا يساوي شيئا"[10]، لأن المسرح الملحمي وسيلة هامة في تعليم المتلقي وتوعيته، حتى يبقى يقظا مراقبا وناقدا للأحداث، يساهم في اللعبة المسرحية، متجاوزا الدور السلبي الذي ألفه مع المسرح التقليدي[11].

1. تمظهرات الفلسفة الاشتراكية في الدراما:

- **الملحمية**: هو اتجاه مسرحي حدد معالمه الأولى الفيلسوف أروين بيسكاتور*، حين استعمله لتعديل وظيفة المسرح وماهيته، بهدف كسر وحدة وتماسك بنية النص بإدخال عناصر وصفية وتفسيرية وصولا إلى التعليم والمتعة الواعية لتغيير الواقع وإحداث التغريب[12].

- **ملحمي**: هو أسلوب يدل على شكل مسرحي أو اتجاه، له زمن مغاير يمتد إلى التاريخ البعيد، فيعرض الأحداث الماضية على أنها تجري الآن على جمهور يمتاز بنوع من النباهة والهدوء، كما يعتبر عرضا للنشاط الفردي والمحدود ضمن العالم المحيط.

أحدث مصطلح "ملحمي" الذي وضعه برتولد بريخت، ثورة على المسرح التقليدي، حيث يقوم على فكرة تجاوز الوحدات الثلاث، والاعتماد على ومبدأ التغريب وكسر الإيهام، أين يتم فيه رسم صراع الشخصيات من خلال عرض مجموعة من اللوحات المشهدية التي لا ترتبط مع بعضها البعض في سياق حدث واحد، فالوحدة لا تتحقق في مجال الحكاية بل مجال وحدة الفكرة الأساسية، فالصراعات الفكرية والاجتماعية أو السياسية أو الإيديولوجية تنتهي بإعادة الانسجام الاجتماعي أو فرض النظام السياسي، حيث أكد بريخت على ضرورة الفرد وأولويته في إثارة الصراع الطبقي بين الشخصية والمجتمع. وهذا ما يبرر ظهور الاتجاه الملحمي البريختي بوصفه تيارا مسرحيا تجاوز كل ما هو سائد في المسرح مع بداية القرن العشرين، حيث أعطى للمسرح وظيفة تعليمية اجتماعية فاعلة تقتحم الفعل السياسي، من أجل إحداث التغيير الشامل في جميع مناحي الحياة.

شكل منهج بريشت أو بريخت انقلابا فنيا عميقا في الساحة المسرحية في جلّ بقاع العالم، وقد تمّ الإعلان عن

ظهور بريشت بمسرحه الثوري في حقل المسرح مبكرا في العشرينيات، معلنا بذلك عن ثورة جديدة في الفن، حيث انتهج أسلوب التغريب* الذي يهدف إلى إقناع المشاهد أن ما يقوم به الممثلون على الخشبة إنما هو تمثيل مصطنع لحقيقة اجتماعية أو حالة سياسية يعيشها الشعب والتي تستدعي إحداث تغيير جذري فيها.

يعتمد منهج بريشت على الثورة والمجابهة الشعبية لكافة أساليب القهر والتسلط، وهذا مؤشر واضح على تأثر بريشت بالفكر الإيديولوجي الشيوعي، حيث كان يعتمد على تنمية متعة الفهم والإدراك لدى المتلقي وتدريبه على المعاناة الإيجابية التي تدفع به إلى تغيير الواقع، والانطلاق إلى المزيد من الحرية الإنسانية، "إذ ليس المهم ترك المتفرج وقد تطهرت روحه، بل تركه وقد تغير كيانه، أو بالأحرى تركه وفي نفسه بذور التغيير التي ستنمو خارج المسرح عمّا قريب"[13].

- التغريب الملحمي وفكرة التطهير:

يعرف الدكتور إبراهيم حمادة التغريب فيقول: "الصورة المغربة هي عبارة عن عرض لشيء أو موقف مألوف لنا في إطار القول أو الفعل يظهر غريبا، إنه القوة التي تجبر المشاهدين على رؤية أو إدراك شيء تعود على رؤيته]...[حتى يصبح من السهل الاعتقاد بأن هذا الشيء دائما كذلك]...[عندما نغرب شيئا مألوفا لنا ومعتادين عليه، فإننا نضعه في وضع الشيء الجديد اللاحتمي"[14].

يعتمد المسرح الملحمي بشكل متكرر على مصطلح التغريب، فإذا كان المسرح التقليدي مسرح يرتكز على سرد معاناة الإنسان عن طريق المنولوج من خلال أداة الحوار، فإن المسرح الملحمي يرتكز إضافة إلى الحوار على السرد والأغاني وآليات الراوي والفرجة، والذي يؤدي إلى تغريب الحادثة الفنية عند المتلقي، حتى يفسح له مجال للتفكير ويجعله يعي ما يحدث أمامه، مستنتجا ومعلقا وناقدا من أجل التغيير في المجتمع، وعلى المؤلف أن يستغني عن إيهام المتلقي بالحقيقة، من خلال عرض أحداثه عن طريق لوحات منفصلة تُكوِّن في الأخير فكرة واحدة دون الاعتماد على المنهج التقليدي، الذي يركز على الصراع الدرامي وما يحدثه من انفعال واندماج للمتلقي مع الشخصيات في العمل المسرحي.

أما بالنسبة لمصطلح التطهير الذي يتحدث عنه أرسطو، باعتباره يأتي جراء عاطفتي الشفقة والخوف، باندماج المتلقي مع البطل المأساوي في التراجيديا، فبريخت يربط هذا بحقيقة أخرى، مردها التغريب المسرحي في النص، لهذا جعل من المسرح عبارة عن موازنة بين العقل والعاطفة، وذلك بفصل كل منهما عن الآخر، إذ لا ينفي بريخت الإيهام* كلية، بل يجب أن يكون هذا الإيهام ملحميا، واستعمل بريخت هذا المصطلح أول مرة عند اقتباسه لمسرحية "رؤوس مدورة رؤوس مدببة"، التي تقدم غربة الإنسان في عالم تحكمه قوى طاغية، وهذا الاغتراب يولد نوع من الانعزال يكون أثره سلبي بالنسبة للإنسان، والتطهير في رأي بريخت هو عملية تنويم مغناطيسية، تجعل من المتلقي عنصرا سلبيا، ولا بد من التخلص من هذه الظاهرة المرضية[15].

"وتيار المسرح البريختي هو واحد من أكبر وأقوى التيارات العالمية التي تسود في المسرح المعاصر ليس في ألمانيا وحدها فحسب بل في العالم كله، وقد نجح بريخت في خلق تيار عام تبناه العديد من الكتاب والمخرجين في العالم ولا زالوا يسيرون على منهجه حتى الآن"[16].

كما كانت عودة بريخت إلى التاريخ والأساطير في أعماله المسرحية، محاولة إعطائها صبغة جديدة تختلف في توظيفها عن المسرح التقليدي، بهدف تعليم المتلقي وحثه على العمل المتواصل من أجل الثورة والتغيير، وإزالة الاغتراب الروحي، معتمدا على الملحمة والسياسة والأفكار الإيديولوجية، مستعملا تقنية الراوي لسرد أحداث مسرحياته مكونا بذلك صورة الفرد في تفاعله مع المجتمع.

2. طبيعة السرد في السينما والمسرح:

لعل أهم عنصر يميز الدراما هو المحاكاة، لأنها تحاكي أو تعيد محاكاة أحداث وقعت أو يفترض وقوعها في العالم الواقعي أو عالم متخيل، والشيء المشترك بين هذه الأنواع المختلفة من التمثيل هو أنها جميعا حدث محاكى، فالنص الدرامي لن يأخذ بعده الحقيقي إلا بعد تجسيده فوق الخشبة، وعكس ذلك هو أدب ويمكن قراءته كقصة، هنا يتداخل الأدب السردي والشعر الملحمي والدراما، ومن هنا فإن العنصر الذي يميز الدراما عن هذه الأنواع الأدبية هو العرض أو التمثيل[17].

إن الفرق بين السردي والدرامي، فيكمن في أن السردي عندما يقرأ يتم إدراكه على أنه حدث في الماضي، أما الدرامي فإنه يخلق حاضرا، وفي هذه الحالة يصبح الراوي بحضوره في المكان وسرده لحكايته هنا والآن، أو يعيد تمثيل نفسه كشخصية.

أ. السردية الفيلمية:

يمكن للسرد أن يروى شفاها، أو بدون كتابة، أو تمثله مجموعة من الممثلين أو ممثل واحد، أو يقدم في البانتوماىم صامت، أو يمثل كمتوالية من الصور البصرية، بكلمات أو كتيار من الصور المتحركة بأصوات و موسيقى ولغة مكتوبة أو بغيرها[18]. ولا يمكن أن ننفي أن الفيلم بطبيعته قصة وسرد، سرد القصص عن طريق صور متحركة[19]، فالرسالة المكتوبة و الصورة يشكلان النص أو الرسالة، وكلاهما ذو طبيعة سيميائية، ذلك أنهما لا يتضمنان الأشياء ذاتها بل بديلاتها[20].

والسرد الفيلمي يتألف من أعداد ضخمة من الإضمارات التي يسهل على المتفرج ملاحظتها، فإذا كنا نرى في نهاية الشارع البطلَ المقترب من الكاميرا في كادر عام وفيما بعدُ تظهره اللقطة في كادر متوسط عندما يبتعد عن الكاميرا وهو يمسك بمقبض باب بيت صغير نكون قد حزرنا بصورة صحيحة وآلية أن البطل قد قطع الشارع كله في طريقه إلى البيت ولم يحدث أي شيء له شخصيا أثناءها. وبالطبع هناك إضمارات أقل سهولة تتطلب من المتفرج جهدا أكبر في التفكير المستقل، مثلا ربط لقطتين لا علاقة قوية بينهما من ناحيتين: التعاقب الزمني والسببية[21].

وقد عبر تودوروف عن السرد بأنه مجموعة من الانتقالات بين خمس مراحل هي[22]:

حالة التوازن في البداية.

حالة من الفوضى، تمس هذا التوازن.

إدراك حدوث هذه الفوضى.

محاولة إصلاح تلك الفوضى.

إعادة التوازن مرة أخرى.

وهي مرتبة تبع علاقة السبب والنتيجة، وبهذه الانتقالات الخمسة يقترح تودوروف أن هناك توقعين بحالة السرد: التوقع الأول هو" الوجود"، ويعني وجود الشيء أولا، والتوقع الآخر" التغير"، ويعني انتقال الشيء من

مرحلة إلى مرحلة، و"ينطبق الوجود على الأشخاص والأشياء، وأما التغير فينطبق على تحركات الأشخاص وقوى الطبيعة"[23].

كما أن هناك تمايزا بين السينمائي والحكائي، إذ السينمائي هو كل ما ينتمي إلى اللغة السينمائية بالمعنى الخاص والضيّق، أما الحكائي فهو فوق سينمائي ما دام يتضمن المسرح والرواية والسينما والأحداث اليومية، أي أن أنظمة الحكي ظهرت قبل وجود السينما، ففي جوهرها تركيب لاتجاهين سرديين، الأول صوري (وهو الصور المتحركة)، والثاني كلامي، فالكلمة ليست بأي حال سمة إخبارية إضافية في القص السينمائي، بل هي مكون الزامي له24.

وقراءة مقطع معين من سيناريو فيلم يختلف كلية عن رؤيته مجسدا على الشاشة بالصورة، لأن الفكرة السينمائية مهما كان مصدرها مسرحية، رواية، حكاية، سلوكا...الخ، تخضع لعديد التعديلات عندما يتم تناولها إخراجيا، فالمضمون الدلالي التداولي، سيعبر عنه بلغة بصرية تعتمد اللون والتقطيع وزاوية الرؤية والعرض والتقديم، مع ما تتطلبه هذه الأبعاد من تموّقع معين للكاميرا في مكان ما خاص هو في حد ذاته جزءاً من الدلالة، أضف إلى ذلك أن الصوت المصاحب للصورة، هو الآخر جزءا من المضمون، سيتم إكسابه مؤثرات صوتية خارجية متعددة الخواص الدلالية.

ثم يأتي دور المونتاج، فالتأليف بين لقطتين منفصلتين– والذي يخلقه المونتاج–، هو الذي ينتج السردية الأصلية و الحقيقية للخطاب الفيلمي، حيث أن الترابط بين الصورة الواحدة تلو الأخرى داخليا، يسمح باستقراء محتوم لتيار من المعلومات، انه عمل لغوي يؤسس ظاهرة سردية للفيلم[25].

وقد عمد الناقد والمنظر الألماني "ليسنج" تحديد الفرق بين الشعر والفنون البصرية من خلال توضيح كيف يعالج نفس الحدث في قصيدة وصفية أو في قطعة شهيرة من أعمال النحت، وعرّف الفنون البصرية بأنها تحدث في المكان دون امتداد في الزمن، بينما القصيدة تتحرك في الزمن وحده دون أي امتداد مكاني. أما الدراما (الحدث المحاكى) الذي يتكشف في الحاضر وفي حضور جمهور من المتفرجين أمام الأعين المجردة، والذي يعيد تمثيل الحوادث الماضية الخيالية أو الحقيقية " فهو فن فريد، إذ يجمع بين البعدين الزماني والمكاني، والدراما بهذا المعنى هي رواية يمكن رؤيتها، بل صورة زودت بالقوة لتتحرك عبر الزمان"[26]، كما يقتصر ظهور السرد في المسرح على بعض الأشكال المسرحية، وبخاصة المسرح الملحمي الذي يعتمد على السارد بصفة متفاوتة، علما أن السارد في المسرح يشكّل نواة اتصال بين السرد والمتلقي، علما أنهما عالمان لا يلتقيان إلا في المسرح الملحمي، لأن الكاتب يتكلم باسمه وباسم الجماعة وينبغي وقوفه بين ما هو خيالي وما هو واقعي وما هو تاريخي في صراع دائم من أجل وصول أحدهم إلى الحقيقة.

- وظيفية السرد في المسرح الدرامي:

إذا كان السارد في الرواية يشكل جسرا اتصاليا بين السرد والمتلقي، فإن هذين العالمين لا يلتقيان في المسرح الدرامي، حيث لا يتكلم الكاتب باسمه إطلاقا، ويقتصر ظهوره على بعض الأشكال المسرحية، وبشكل خاص في المسرح الملحمي، ذلك أن السارد في المسرح عنصر اصطناعي؛ أي أنه لا يتدخل في نص العمل، باستثناء

المقدمة أو في الإرشادات المسرحية عندما تقال أو تعرض، والحالة الأكثر انتشارا هي حالة الشخص السارد الذي يحكي ما لم يتمكن عرضه مباشرة على المسرح. وأحيانا نجد أنه من الصعب رسم الحد بين السرد والفعل الدرامي، نظرا لأن كلام السارد مرتبط دائما بخشبة المسرح ولأنه يتحول إلى فعل درامي تقريبا.

ويتولى السارد المسرحي مسؤولية الفرجة؛ أي أنه القائم على الحفل، المنظم لمواد الحكاية ومقترح الحل لمشاكلها، كما يزود الجمهور مباشرة بمعلومات ضرورية ويخبره بمختلف الأحداث والوقائع.

ولا يوظف السرد في العمل المسرحي جزافا، وإنما لتأدية وظائف بحسب طبيعة العمل، ويؤتى به ليلبي ضرورة درامية، تتمثل في تعريف المتلقي بالأحداث القبلية، مثلما يحدث في مقدمة المسرح الكلاسيكي التي تشتمل على سرد يأتي في شكل مونولوج أو حوار تتجاذبه شخصيتان كل واحدة منهما تجهل ما ترويه الأخرى، وغالبا ما يتضمن السرد حدثا من الماضي البعيد أو القريب، يجري خارج خشبة المسرح، إخبارا وإبلاغا عما يحدث في وقت السرد نفسه، وهو ما نسميه الفعل في الحكاية[27].

- **العناصر الملحمية في النص الدرامي بين المسرح والسينما.**

1- الموضوع الملحمي:

تصاغ المواضيع في الدراما الملحمية – حسب بريخت– بإعادة النظر في الأحداث والمواضيع، ويجعل طبيعة الشخصيات تنظر بوعي وضمير للأسباب، كحل لمشكلة الاندماج والتطهير، حيث تفكك الفكرة في النص المسرحي ويعاد تركيبها من جديد برؤية نقدية فاحصة وإظهار ما كان خفيا فيها من كثرة الألفة من أفعال متكررة الاستعمال[28]، والدعوة إلى تغريبها ما يدعو المتلقي إلى المشاركة العقلية في الأحداث لا الوجدانية.

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

تولدت الفكرة في الدراما الملحمية من عصارة التغيرات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية في عصر بريخت، فهي لا تعبر عن وجهات النظر المتعلقة بالأحاسيس والمشاعر، بل تتعداها إلى مواجهة الواقع والتعبير عن المتغيرات الراهنة التي لا بد أن يرافقها تعبير عقلي ناقد وواعي، فينعدم الوهم الفكري إلى ضرورة التغيير في قالب الفكرة ومضمونها وجماليتها[29].

يهدف بريخت من خلال طرحه للمواضيع إلى الثورة ضد النظم المستبدة من أجل التغيير في مبادئ الحياة، وهو يستخدم مبدأ المفارقة الدرامية من أجل الوصول لذلك، فنراه في مسرحية الأم شجاعة حين يصورها حنونة وعطوفة على أولادها من هول الحرب إلا أنها تعمل بين الجنود والمحاربين وتجول بين جثث الموتى لكسب المال، وهنا يتبين أن بريخت يصور الأفكار المنبوذة عن طريق شخصيات مغلوبة، بهدف تصوير القضايا المتعارضة بأسلوب نقدي تعليمي، هذا الفكر من أجل التحرر من قيود البرجوازية بإيقاظ الحس والوعي الجماعي[30].

إذا نظرنا إلى الأفكار التي يدعو إلى معالجتها بريخت في مسرحه الملحمي لوجدناها مرتبطة بالمواضيع التاريخ

ارتباطا كبيرا، لأن التاريخ من صنع الإنسان، إذا ما أراد الفرد التطور، عليه أولا أن يتحرر من التاريخ وتقييمه ومحاولة نقده، للوصول إلى المنفعة العامة والمشتركة.

2- طبيعة الحكاية ووظيفتها في الدراما الملحمية:

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

تتكون الحكاية عند بريخت من عناصر متناقضة وخاضعة لعدة احتمالات، لأنها مرتبطة بالتاريخ بدرجة كبيرة، وتشكيلها يعتمد على البحث والتركيب من طرف الشخصية والمؤلف والمتلقي الذي يجمع بناء الحكاية في ذهنه وفكره ويطابقها مع الواقع[31].

ويرى جيرار جينيت "أن أرسطو لا حظ أن "واحد من امتيازات السرد على العرض المسرحي هو القدرة على معالجة أكثر من فعل تتزامن مع بعضها، ولكن ينبغي على السرد أن يعالج تلك الأفعال بشكل متسلسل"[32]، وهنا يوافق بريخت نظيره أرسطو كون الحكاية روح الدراما حين وظف الراوي السارد للأحداث، ودوره المنوط به في كسر وحدة الحكاية والفصل بين المشاهد بإعادة سرد ما حدث.

3- النقل بالزمن في المسرح الملحمي:

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

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

الزمن ها هنا، هو تعبير عما رأى الراوي اتجاه الحياة والإنسان والكون، حيث نجد أن زمن النص موضوعي يتقدم بصورة خطية مباشرة وتسلسل من الماضي؛ أي زمن الانطلاق إلى الوصول ولكن الزمن يظل "سابقا منطقيا على السرد أي صورة قبلية ترتبط المقاطع الحكائية فيما بينها في نسيج زمني"[33]. ومن خلال هذه الرؤية تتبين لنا خصوصية زمن الخطاب السردي الذي يراعي المنطق الخارجي لتتابع الأحداث للاستفادة من أخبار ماضية، عن طريق الوصف.

4- الشخصية والفكر الاشتراكي الملحمي:

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

يعد الرمز في الشخصية السمة الأبرز في الفكر الملحمي الاشتراكي، أين تتجلى مواقفها وملامحها في جدلية فلسفية وسياسية مشفرة، تحتاج إلى عقل واعي للتفكيك والتحليل في مكنوناتها وإعادة تركيبها لربطها بين الواقع المحاكى وبين هدف الدراما[34]. كما أن الشخصية عند بريخت هي العنصر المهم في إيضاح المواضيع والتعبير عن المواقف عن طريق الفهم والإدراك ثم الحكم وتقرير السلوك، فهي لا تدعو إلى ارتكاب الشر حتى يتسنى للخير أن يتحقق، ولكن على الشخصية أن تقدم ذلك التسامح من أجل تحقيق العدالة الاجتماعية، وبلورة الجانب الإنساني للشخصية من خلال البعد الاجتماعي لها. أما التعبير عنها يكون بطريقة غير مباشرة في حدود الجماعة لا بصفة البطولة بإلغاء الفردانية؛ أي أنها عند بريخت تعمل ضمن اشتراكية الفعل المسرحي، الذي يرى أن الشخصية في تقمصها لدور لكن دون إيهام، فهناك دائما تلك المسافة التي يلحظها المشاهد بين الدور والشخصية، فنراه يخرج عن نظام الدور نفسه، من خلال كلمات مفتاحية تقولها الشخصية في النص بطريقة مغرّبة لدفع المتلقي إلى التأمل والتعمق في الجوهر الداخلي للمسرحية. والتغريب عنده يتضح باعتماده على كلمات مشفرة تجعل المتلقي يتباعد مع النص من خلال مؤثر التغريب من خلال توظيف شخصية الراوي التي كثيرا ما تغرب الأحداث بتقمصها، وتنشئ علاقة تتأسس على قدرات النص في خلق وبناء خيال المشاهد عن طريق الكلمة والفعل.

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

وباعتبار الإنسان الوحيد الذي بمقدوره الفعل وإدراكه ما يفعل، وظف بريخت التغريب الذي يمنح تطهيرا آخر، غير التطهير عند أرسطو، تطهير من إحساسات زائدة ومن اندماج مبالغ فيه بالمألوف، لأن هدف فعل الشخصية في الملحمية هو انتقاد المجتمع وحث الأفراد على التحرر من القيود التي تعيق تطوره وسيره نحو العدالة الاجتماعية، من خلال إعطاء الشخصية الدور الكبير في إيصال فكرة التطهير إلى المتلقي من نزعة الثورة على أوضاع الإنسان الاجتماعية وعلى الأطر العقائدية الثابتة من أجل التغيير على مستوى العالم ووعي الإنسان به[35]، فالفعل في المسرح الملحمي هو عرض المواقف والأفكار بوصفها نتاجا لمواقف

اجتماعية وليس باعتبارها إفصاحا عن الجوهر الإنساني، وهي ليست بالضرورة عزل للعاطفة وإنما موازنة بينها وبين العقل عن طريق تقنية التباعد، أي ضرورة وجود الوهم بالواقع لشد الانتباه وصولا إلى التغريب.

تكمن وظيفة الشخصية بوصفها تعبيرا عن فكر ماركسي ذا بعد فلسفي في تصوير التاريخ أو الحادثة التاريخية وإعادة تجسيدها بالوصف والنقد والتحليل لا عن طريق المحاكاة الفنية، وليس قصد إبراز مناقبها أو مساوئها بل بتفكيكها وإعادة النظر فيها من أجل تغيير السلوك الإنساني، ويريد بريخت من الشخصية المسرحية المشاركة العاطفية مع الحدث شرط تحكيم العقل لاتخاذ القرارات، فلا بد من اندماج فعلي للوصول إلى الجدل البديل عن الصراع في الدراما، لذلك لا يرفض بريخت الانفعالات بل يستقرؤها ولا يكتفي بما تحققه، بل تعيش الشخصية في جدل قائم محاولة الوصول الحقيقة رغم كل المتناقضات الداخلية والخارجية، من خلال الشخصية المغربة التي تسمح لنا بمعرفة الموضوع الدائر، لكنها في الوقت ذاته تجعله يبدو غير مألوف[36]، والأفعال فيها حقيقية إذ لا يجب الاندماج في المواقف الموهمة حتى لا يشتد المتلقي فيها وجدانيا وعاطفيا، بل على الشخصية أن تحمل وجهة نظر خاصة بها وموقفا اجتماعيا أو سياسيا يؤثر على المتلقي تأثيرا عقليا لا تطهيريا على مستوى العاطفة.

رسم بريخت للشخصية بعدا ذاتيا خاصا بها باعتبارها قوة فاعلة تذوب في الجماعة ضمن تركيبة اجتماعية وسياسية، بتغييب العواطف النفسية عنها، بهدف تغريب المتلقي ودفعه للتفكير بعقلانية في تركيبة الشخصية ومطابقتها مع ذاته ومقارنتها بالوضع الاجتماعي برؤية قابلة للتغيير[37].

- الراوي الشخصية الملحمية:

وجدت شخصية الراوي عند اليونان متمثلة في تلاوة أشعار هوميروس، وهي شخصية ارتبطت بثقافة الإنسان عبر كل العصور، أما عند العرب فكان الرواة يروون الأشعار والخطب في الأسواق. ولا يزال الراوي حاضرا في أذهان الكثير من الناس، بل ومؤثرا في مشاعرهم وعواطفهم، من خلال طريقته في رواية الحوادث وسردها على الجمهور، وقد أدخل الراوي المسرح بوصفه تقنية تساعد على سرد الحوادث، إضافة إلى كونها مرجعا تراثيا يجذب المتفرج، ويشد انتباهه، فالراوي في المسرح "شخصية تقوم بتعليق السردي المباشر في العرض المسرحي، وتقوم بتوجيه هذا التعليق أساسا إلى الجمهور، ويلعب الراوي دورا تمثيليا إلى جانب التعليق، وقد لا يلعب"[38].

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

- تحقيق التغريب وكسر الإيهام.
- سرد حوادث طويلة لا يمكن تجسيدها على المسرح.
- تحقيق الربط بين الماضي والحاضر والمستقبل.
- تقديم وصفين داخلي وخارجي للشخصيات.
- نقل أفكار المؤلف ورؤاه.
- إبداء الرأي ونقد ما يجري، بل الاعتراض عليه، وتقديم حلول بديلة"[39].

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

5- الحوار والسرد في دراما الملحمية:

تتسم لغة الحوار في الدراما ذات البعد الفلسفي الماركسي/ الملحمي بالسرعة والاقتضاب مبتعدة عن التنميق والزخرفة اللفظية، وهي تعود بنا إلى أسلوب الملحمة في توظيف الحوار السردي في منولوجات طويلة للشرح أو الوصف أو السرد الخالص عن طريق الراوي، ففي حديث أرسطو عن الفرق بين الملحمة والدراما، تطرق إلى اعتماد الملحمة على السرد في تقديم الأحداث بطريقة غير مباشرة، ولا بد لوجود وسيط بين الفعل والمتلقي، وقد يكون المؤلف هو ذلك الوسيط في رسم بنية الفعل وخطته أو أن يوظف شخصية تكون متقمصة لشخصيته في المسرحية[40]، إذ يقدم الأحداث كما هي بوجهات نظر مختلفة تتجادل حولها الشخصيات الأخرى بأسلوب سردي، بإدخال الراوي كشخصية مستقلة تنوب عن الشخصيات وعن الجمهور، فتلخص له الأحداث أو تصف الشخصيات بأبعادها الداخلية والخارجية، كما توضح العلاقات والاختلافات بينها، كما للراوي القدرة على تخطي الحدود الزمانية والمكانية. فالسرد إذن، أسلوب حواري يدخل في تنظيم المسرحية الملحمية كوسيلة تعبيرية، بتعرضه لمواضيع تاريخية لصفته الوصفية الاخبارية وتقديم الماضي وإحيائه، كما يسمح بتقديم أحداث يستحيل عرضها أو تمثيلها.

ويعتبر الوصف من أهم مميزات الحوار في الدراما الملحمية، وهو - حسب جيرار جينيت- "كل حكي يتضمن سواء بطريقة متداخلة أو بنسب شديدة التغيير أصنافا من التشخيص لأعمال أو أحداث لكون ما يوصف بالتحديد سردا Narration هذا من جهة، ويتضمن من جهة أخرى تشخيصا لأشياء أو أشخاص وهو ما ندعوه في يومنا هذا وصفا Description"[41]، إذ نستشف من مقولة جينيت أنه خصص الأحداث للسرد، أما الوصف جعله يختص بالأشخاص والأشياء، لأن الوصف هو عبارة عن مستوى من مستويات التعبير، ويؤدي وظيفة هامة ضمن جماليات الخطاب وأسلوبية اللغة، لأنه يعكس الصورة الخارجية لحال من الأحوال أو تمثيله للصفات المحسوسة، للحيز والأشياء من موجودات ومكونات تنتقل من خلال الكلمات إلى ذهن القارئ ليتصورها[42]، فنجد أن الوصف عامل فعال يستعين به السارد لخلق جو وصورة معينة في ذهن المتلقي تجذبه إلى المتابعة.

وللوصف وظيفتان؛ "الأولى جمالية تقوم بعمل تزييني وهو يشكل استراحة في وسط الأحداث السردية غير مرتبط بالحكي، والثانية توضيحية تفسيرية؛ أي أن تكون للوصف وظيفة رمزية دالة على معنى معين في الحكي"[43]، مما يضفي على النص السردي خصوصية تزيد من جماليته.

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

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

العلامات الحركية*، لذا فالسرد المسرحي خطاب ذو بنية حوارية تقوم على تعدد صوتي ودلالي وتحمل آثار خطابات عديدة سابقة عليها أو متزامنة معها أو متوالدة منها.

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

وفي الأخير فإن الفكر الاشتراكي قد هيمن وخلال فترة معتبرة على الفن في الجزائر بين المسرح والسينما، للحاجة الملحة لإنتاج تلك الأفلام والمسرحيات لغاية سياسية إشتراكية، فإن العمل الفني لم يعتمد على الجوانب الأساسية التي يرتكز عليها الفن بوصفها فنا وذلك يعود إلى انعدام التجربة الفنية لدى هؤلاء السينمائيين.

كما علمت السينما الجزائرية بعد الاستقلال على النهج الذي يتماشى والسياسة المنتهجة آنذاك من طرف الدولة الجزائرية المستقلة، مما أدى إلى احتكار الإنتاج وجعله يسير وفق التصورات المركزية للدولة، حيث كرست السياسة بدلا من الفن، ويعود السبب الأساسي في كل هذا إلى حاجة السلطة آنذاك لتمرير خطابها الإيديولوجي الاشتراكي[44].

الهوامش:

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

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

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

3- جدي قدور، أطروحة دكتوراه، السينما الثورية في الجزائر، 2011، مقدمة، ص: ب.

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

5- رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن،مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة،1971، ص 148.

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

7- إريك بيتنلي، المسرح الحديث، ترجمة محمد رفعت عزيز، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 1965، ص 370.

** الدياليكتيك: هو الجدل، أي محاولة الوصول إلى الحقيقة من خلال رأيين متناقضين ينشأ رأي ثالث يقودنا إلى الحقيقة.

8- ينظر، إريك بيتنلي، المسرح الحديث، ترجمة محمد رفعت عزيز، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 1965، ص77.

9- ينظر، ماري إلياس- حنان قصاب، المعجم المسرحي، م س، ص77.

10- عدنان رشيد، مسرح بريخت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1988، ص201.

11- ينظر، فرقاني جازية، تجليات التغريب في المسرح العربي، منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري/جامعة وهران، دار الرشاد، ط1، 2012، ص152.

* إروين بيسكاتور(1893-1966) فيلسوف ومفكر ألماني، اتجه بالاهتمام بعد مرحلته التعبيرية أو الدادائية إلى تأسيس المسرح في سياق تخلصه من التزامه اللاسياسي وعدميته الفنية، يمثل فن بيسكاتور النظام الاجتماعي بكل نفسه الملحمي وشموليته، يتيح له أن يسرد علينا حكاية. ويعد المحفز الرئيس وراء انتقال مكونات ومفاهيم لفظ الملحمي إلى المسرح الحديث، حيث يصل بين الملحمي EPIC والسياسي POLITICAL إسهاما دالا في التطور اللفظي لهذا الاتجاه القديم الجديد.

12- ينظر، محمد عناني، دراسات في المسرح والشعر، دار غريب للطباعة، القاهرة، د ت، ص57.

* التغريب: هو أسلوب دراسي يريد من خلاله بريخت نزع صفة البديهية عن الحادثة أو الشخصية، وإثارة الاندهاش والفضول حولها، أي تغريب المألوف وجعله شيئا غير عادي.

13- عبد العزيز محمد، أزمة المسرح العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1993، ص164.

14- إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة، 1971، ص107.

* الإيهام: هو عملية السيطرة على شعور المشاهد، بإقناعه أن ما يشاهده على الخشبة هو حقيقي، لهذا فإن الإيهام الملحمي حسب بريخت هو إيقاظ لعقل المشاهد من خلال تنبيهه بأن ما يحدث أمامه ما هو إلا تمثيل.

15- ينظر عدنان رشيد، مسرح بريخت، م س، ص 24.

16- بوكروح مخلوف، ملامح عن المسرح الجزائري، مجلة الجيش، العدد 188 ، سنة 1979، ص49.

17- محمود عبد العزيز، البناء الدرامي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص6.

[18] روبرت شولز-السمياء و التأويل- ت: سعيد الغانمي- المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان- ط1- 1994- ص103.

19 يوري لوتمان – قضايا علم الجمال السينمائي- ص53.

20 م- ن- ص54.

21يحي بواشيفسكي- الأزمنة الفيلمية- ت: عدنان المبارك- القصة العراقية-.www.iraqstory.com

22 يحي عزمي- السرد في السينما- أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، مصر- 2001- ص 11.

23 م. ن- ص 11.

24يوري لوتمان – قضايا علم الجمال السينمائي- ص55.

25 بن جيلالي محمد عدلان– بين الخطاب المسرحي و الخطاب السينمائي– ص 122

26- مارتن إسلن، مجال الدراما، ترجمة السباعي السيد، القاهرة، وزارة الثقافة، د ط، د.ت، ص35-49.

27- ينظر، مصطفى الزقاي جميلة، خصوصية ووظيفة السرد في المسرح المهرجان الدولي للمسرح المحترف،ط2، 2010، ص6.

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

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

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

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

32- جيرار جينيت، السرد والوصف، تر: مهند يونس، مجلة الثقافة الأجنبية، ع2، العراق، 1992، ص54. نقلا عن، م ن، ص134

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

* الخطاب المسرحي السردي جنس تعبيري يتصف بالطابع الجدلي المفتوح، والحوارية القائمة على مكونات نصية، تشكل مجتمعة نسيجا فنيا متكاملا لا يقبل التجزئة. فهي وحدات سيميائية ترتبط فيما بينها بعلاقات داخلية على مستوى صوغها التخلي وامتدادها الدلالي، فالنص كما أسلفنا تتخلله شخصيات متباينة الوعي، تشكل متطورات مستقلة وأصوات خالصة (غيرية) لها منطقها الداخلي،

ويفضي هذا التباين أو التعدد الصوت إلى تجابه حواري وتنافر اجتماعي واشتباك ثقافي معرفي.

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

44- جدي قدور، السينما الثورية في الجزائر، م س، ص 220.