أثر الواقعية الملحمية في بنية النص الدرامي

Impact of epic realism in drama text structure

د. صالح بوشعور محمد أمين*

قسم الفنون جامعة أبو بكر بلقايد– تلمسان

تاريخ إرسال المقال: 2018/11/11 تاريخ القبول: 2019/05/11 تاريخ النشر:2019/06/16

***

الملخص: تعتمد الكتابة المسـرحية، بوصـفها شـكلا من أشـكال التعبير، على بنية درامية قوية تميزها عن باقي الأجناس الأخرى، ومن خلالها يستمد النص المسرحي شرعيته الفنية، بطريقة تجعله يختلف عن المتون الأخرى المعروفة كالملحمة والرواية والقصـيدة وغيرها، لذلك تنبني المسـرحية على قواعد فنية تسـهم في تثبيت النص وتقويته، منها العناصـر القاعدية: "الفكرة، الموضوع، الحكاية والزمن والمكان"، ومنها العناصر البنائية: "الفعل، الشخصيات، الحوار والصراع". وما واكب المفهوم الدرامي من تطورات أثرت على بنية الكتابة المسـرحية هو ظهور مدارس وتقنيات أفرزت تغييرات على مسـتوى البناء الدرامي، هذا التغير صـاحب موجة التطور التاريخي الذي شـهده العالم مع بداية القرن العشـرين، الذي صاحبه تطور الأدب والفن.

الكلمات المفتاحية: الدراما-المسرح-الملحمية-البناء-الواقعية.

Abstract : Dependent write the play as a form of expression, dramatic architecture distinguishes it from the rest of other races, such as epic and novel and poem etc, so theatrical based on technical rules contribute to and strengthen the anchor text, theme, story, time and place, "Indeed, the characters, the dialogue And conflict. " And accompanying the dramatic concept developments affected the structure of theatrical writing is the emergence of schools and techniques produced dramatic construction level changes, the change owner of the historical evolution of the world wave with the beginning of the twentieth century.

Keywords: dram; theater; epic; structure; realism.

1- مقدمة: تعَّرف الواقعية على أنها حركة في الدراما ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر، وهي أقل تطرفا من الطبيعية – وإن كان هناك من يضعهما في خانة واحدة- تهدف إلى التخلص من التكلف والتصنع الفاضح في التمثيل، ومنادية بأسلوب تمثيلي يبدو طبيعيا أكثر مقارنة بواقع الأشياء[1]، وتعتبر أحدث المذاهب الكبرى التي ظهرت بعد ضعف المذهب الرومانسي، لمغالاته في الخيال والحلم، ما جعل الناس يشتاقون إلى العودة إلى واقعهم وهمومهم اليومية، فجاءت الواقعية كرد فعل مقصود على الرومانسية التي وإن تحررت من قيود الكلاسيكية

* **صالح بوشعور محمد أمين** salahmklt13@yahoo.fr

1- فرد ب. ميليت، جر الدايدس بنتلي، فن المسرحية، ترجمة، صدقي حطاب، دار الثقافة، بيروت، 1966، ص328/327.

الشكلية، فقد فرضت على الموضوع ومادته المثالية والخيالية، وعلى شخصياته بالعقدة النفسية، لكن الواقعية محايدة حياد رجل العلم في كتابتها، أين لا يكون دخل لتوجه الكاتب الفكري أو الإيديولوجي، بل يحاول قدر الإمكان تحري الصدق في نقل الأفعال بتصويرها تصويرا يقترب من تعامل العالم مع مادته العلمية، فتكون رؤية الأشياء في العالم سواء[1].

تعددت ألوان الواقعية من جيل إلى جيل ومن إيديولوجية إلى أخرى، إذ ما يراه أحد الأجيال أسمى مميزات الواقعية يراه جيلا آخر قمة الإحساس والعواطف، فقد ينطلق من الواقعية التي منبعها الواقع لنقد الواقع ذاته، انطلاقا من رؤية فلسفية أو أخلاقية[2]، وبذلك شاع الكاتب الاجتماعي والمواضيع الاجتماعية.

ومن الناحية البنائية، فقد ثارت الواقعية عما سبقها بتبسيط الحبكة وقللت من الاهتمام بالتشخيص الدقيق والتصوير الكلي للسلوك والمناظر، بعد أن كانت المواضيع في بداية الواقعية تختار بعناية ومهارة لم يشهد لها مثيل، مثل ألكسندر دوماس الابن، حيث أظهر دقة هائلة في التعامل مع العناصر البنائية والفنية، وابسن الذي كان جبارا في كتاباته الواقعية بصبغة طبيعية راقية[3]، وإن كان الذين تتلمذوا على يده لم يستطيعوا أن يجاروه لا في طريقته الحوارية ولا موضوعية أسلوبه في تصوير شخصياته[4]، راسما بذلك معالم المسرح الواقعي والطبيعي، أين الحقيقة تتفوق على كل شيء بما فيه العقل والتفكير، إذ لا يرى الكاتب إلا بالواقع فيظهره دون خجل ولا خوف من تقاليد أو أعراف بل يظهره على طبيعته فلا زخرفة الرومانسي ولا قيد الكلاسيكي، هذا الشيء من التقنية المحكمة الذي لا نجده في كتابات جوركي* ولا تشيكوف**،

---

[1]- ينظر وليد البكري، موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2003، ص ص 66/65.

2- ينظر، فردب ميليت، جير الدايس بنتلي، م س، ص 329.

3- دريني خشبة، أشهر المذاهب المسرحية، المطبعة النموذجية الحلمية، القاهرة، ص 131.

4- ينظر، فردب ميليت، جير الدايس بنتلي، م س، ص ص 333/332.

* مكسيم جوركي (1868-1936)، اسمه الحقيقي مكسيمو بيثكوف، روائي ومؤلف مسرحي روسي، بدأ بكتابة القصص والقصائد النثرية ذات الاتجاه الثوري، وأقنعه تشيكوف بكتابة المسرحية، من أهم أعماله المسرحية (بيسمينوف أو المواطنون الأنيقون 1902) وتعد أفضل المسرحيات التي ألفها وعززت سمعته ككاتب مسرحي مشهور خارج الاتحاد السوفييتي- وليد البدري م س، ص 287.

** أنطوان تشيكوف (1860- 1904) ، كاتب مسرحي وقصاص روسي، ولد في تاجا نورج جنوب روسيا، وفي عام 1879 رحل إلى موسكو، درس الطب وكتب في تلك الفترة قصصا قصيرة، ومن أشهر أ'ماله (الطائر النورس 1897، الخال فانيا 1899، الأخوات الثلاث 1901، بستان الكرز 1904، وليد البدري م س، ص ص 179/178.

اللذان تناولا هذه العناصر ببساطة تامة تكاد لا تدرك فيها تقنية ولا عناصر، أما مسرحياتهم فمن الاتجاه الطبيعي الواضح[1].

تطورت فيما بعد الواقعية وانقسمت إلى الواقعية النفسية والتي من روادها ستانسلافسكي وهي مهتمة بالإخراج والتمثيل أكثر من الكتابة، والواقعية الجديدة التي أطلقت فيما بعد عل الأعمال السينمائية الإيطالية، والواقعية الاشتراكية* التي تبناها الكتاب السوفييت، متخذين بها موقفا من التيارات الفكرية الجديدة، كالسريالية** والتجريدية***، أين سادت في أوربا الشرقية مدعمة بكتابات مكسيم جوركي، وممثلة للفن الملتزم كاستمرار للواقعية النقدية.

استمدت الواقعية الاشتراكية أفكارها من أفكار الفيلسوف كارل ماركس**** والذي كان لظهور تعاليمه الثورية أثر كبير على كل مجالات الحياة بما فيها الأدبية والفنية، فقد احتل الأدب والفن حيزا كبيرا من اهتمامات ماركس، أين كان يستدل في حديثه بأقوال وكتابات غوته، والتي كان يحفظ البعض منها على ظهر قلبه[2]. ولا أحد ينكر أو يجهل تأثير الفلاسفة على الكتابة المسرحية، أين تبنى بعض الكتاب أراء الفلاسفة في مسرحياتهم إن لم يكن الفلاسفة أنفسهم من كتب ذلك، وكان لماركس وأفكاره تأثيرا خاصا على بريخت، وأثرت في مفهوم البطولة[3].

---

[1]- ينظر فردب ميليت وجيرالدادس بينتلي، م س، ص. ص 333/332.

*الواقعية الاشتراكية : مفهوم طرح نظريا في بيان المؤتمر الأول لاتحاد الكتاب السوفييت عام 1934، وكان مكسيم جوركي هو الذي صاغ هذه العبارة، ولكن هذا المفهوم أسيئ فهمه بإطلاقه على انتاجات لا تمد للاشتراكية بصلة -www.discovre syria.

** السريالية: حركة في الآداب، ظهرت في العقد الثالث من القرن العشرين، قريبة من الدادائية، وهي حركة ذاتية عقلية يراد بها التعبير شفاهيا أو كتابة أو بوسائل أخرى عن عملية التفكير الحقيقية بعيدا عن سيطرة العقل وأهم إنتاجاتها فيلما سلفادور دالي ولويس يونويل (كاب أندلسي 1928) (العصر الذهبي 1930)، وارتبط بها أنطونان أرتو لفترة قصيرة- وليد البدري م س، ص ص 30/29.

*** التجريدية : هي تجريد كل ما يحيط بنا عن واقعه، وهي نوع من أنواع الفن في القرن العشرين، وتقوم على نبذ المواضيع المحددة المعالم، وتسمى أحيانا فن اللا هدف. فن – تجريدي.

**** كارل ماركس : فيلسوف ألماني سياسي، صحفي ومنظر اجتماعي، ولد في 05 ماي 1818، يعتبر مع صديقه إنجلز المنظرين الرسميين الأساسيين للفكر الشيوعي، حائز على شهادة الدكتوراه عام 1840، مؤسس الفلسفة الماركسية، والتي تعرف بالاشتراكية العلمية، أو الشيوعية المعاصرة، توفي في 14 مارس 1883، بعدما أسس فكرا ومذهبا إيديولوجيا ما زال متبعا حتى الساعة، كارل – ماكس.

2- ينظر أ. أنيكست، تاريخ دراسة الدراما، ترجمة ضيف الله مراد، منشورات وزارة الثقافة المعهد العالي للفنون دمشق، 2000، ص 324.

3- م ن، ص 353.

والتحول من الفردية إلى الجماعية، حيث يقول ماركس:" إن الإنسان هو مجموع علاقاته بالآخرين"[1].

شكل منهج بريشت أو بريخت انقلابا فنيا عميقا في الساحة المسرحية على المنهج الأرسطي، وقد تمّ الإعلان عن ظهور بريشت بمسرحه الثوري في حقل المسرح مبكرا في الأربعينيات، معلنا بذلك عن ثورة جديدة في الفن، حيث انتهج أسلوب التغريب الذي يلتقي مع مفهوم الإستلاب عند هيجل وماركس[2]، لكن بريشت انتقل به إلى صياغة جمالية فنية بأسلوب رمزي باعتبار الإنسان ممثل للفعل الاجتماعي، والتغريب هو أسلوب يعتمد على كسر الإيهام، وإقناع المشاهد أن ما يقوم به الممثلون على الخشبة إنما هو تمثيل مصطنع لحقيقة اجتماعية أو حالة سياسية يعيشها الشعب ولابد من التصدي لذلك.

وعليه يتناول البحث اشكالية توظيف الواقعية الملحمية في النص الدرامي ومدى أثرها على العناصر البنائية له، من أجل الوقوف عند النقاط والمحطات التي اعتمدها الكتاب المسرحيون في صناعة مسرحياتهم الواقعية، التي تستقي كتاباتها من المنهج الملحمي، ومن خلال هذا البحث أردت أن أتبين تطور حركة الكتابة المسرحية الواقعية، في ظل التطورات الحاصلة على مستوى التأليف من خلال ظهور المنهج البريختي المعارض للمنهج الأرسطي، ويمكن طرح تساؤلين أساسين سيجيب البحث عنهما:

- ما هو المنهج الملحمي الثائر على المنهج الأرسطي الدرامي؟
- ما هي الأسس الملحمية التي اعتمدها المؤلفون في كتاباتهم المسرحية وصناعة نصوصهم؟
- هل كان لظهور المنهج الملحمي أثر في خروج المؤلف عن أسس وقوانين الدراما الأرسطية؟
- ما هي إيجابيات وسلبيات الواقعية الملحمية في بنية النص الدرامي؟

- الاتجاه الملحمي في المسرح:

1- إريك بينتلي، الحياة في الدراما، تر جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 3، 1982، ص 65.

2- ينظر، فرقاني جازية، تجليات التغريب في المسرح العربي، منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري، جامعة وهران1، دار الرشاد، ط1، 2012، ص69.

- **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[1].

كما 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[2]، باعتبار "أن الذات الفردية ليست سوى جهاز بغيض للوعي الناقص ومصدر لرؤى سخيفة وتصورات شديدة الخطر"[3]، لأن الذاتية والانعزالية لا تخدم المجتمع، لذا يجب التعامل مع الفرد بوصفه نواة تدخل ضمن دائرة اجتماعية تحدد تطوره ونموه الفكري.

أبعد بريخت فكرة المحاكاة القائمة على الإيهام وتصوير ما هو كائن للوصول إلى ما ينبغي أن يكون، حيث وضع تصورا مختلفا عما أراده أرسطو في تنظيره للدراما، إذ تعامل مع الفن المسرحي من منظور فلسفي تبنى فيه فلسفة كارل ماركس، حيث عمل 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

* 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.

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

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

3- 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.

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[1].

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[2].

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"[3]، 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[4].

- **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

1- ينظر، إريك بيتنلي، المسرح الحديث، ترجمة محمد رفعت عزيز، م س، ص77.

2- ينظر، ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، 1997، ص77.

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

4- ينظر، فرقاني جازية، تجليات التغريب في المسرح العربي، م س، ص152.

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، حتى أصبح منهجا مسرحيا ثائرا على بنية النص الدرامي الأرسطي.

2- العناصر الملحمية في النص المسرحي.

1. الموضوع في المسرح الملحمي:

تصاغ المواضيع في المسرح الملحمي -حسب بريخت-بإعادة النظر في الأحداث والمواضيع، ويجعل طبيعة الشخصيات تنظر بوعي وضمير للأسباب، كحل لمشكلة الاندماج والتطهير، حيث تفكك الفكرة في النص المسرحي ويعاد تركيبها من جديد برؤية نقدية فاحصة وإظهار ما كان خفيا فيها من كثرة الألفة من أفعال متكررة الاستعمال[1]، والدعوة إلى تغريبها ما يدعو المتلقي إلى المشاركة العقلية في الأحداث لا الوجدانية.

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

تولدت الفكرة في المسرح الملحمي من عصارة التغيرات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية في عصر بريخت، فهي لا تعبر عن وجهات النظر المتعلقة بالأحاسيس والمشاعر، بل تتعداها إلى مواجهة الواقع والتعبير عن المتغيرات الراهنة التي لا بد أن يرافقها تعبير عقلي ناقد وواعي، فينعدم الوهم الفكري إلى ضرورة التغيير في قالب الفكرة ومضمونها وجماليتها[2].

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

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

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

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[1].

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 المسرح الملحمي:

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

تتكون الحكاية عند بريخت من عناصر متناقضة وخاضعة لعدة احتمالات، لأنها مرتبطة بالتاريخ بدرجة كبيرة، وتشكيلها يعتمد على البحث والتركيب من طرف الشخصية والمؤلف والمتلقي الذي يجمع بناء الحكاية في ذهنه وفكره ويطابقها مع الواقع[2].

يعمل المسرح الملحمي لتحقيق التغريب إلى تقطيع أجزاء الحكاية، فكل مشهد مستقل بذاته وحكاية لا تكاد أن تكون واحدة متجانسة، و"يحتفظ كل مشهد لنفسه بمغزاه الخاص"[3]، حتى يباعد المؤلف بين قصة المسرحية ووجدان المتلقي وحتى لا تثار فيه العواطف التي ينقاد خلفها كالتائه في البرية، ولهذا لا نجد في جل أعمال بريخت على مسرحية محكمة الصنع تتصل أجزاؤها

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

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

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

ببعض، فالثورة ضد الدراما الأرسطية يحتم على كتاب المسرح الملحمي تغيير وسيلة المحاكاة لأن الأهداف متناقضة، بين التطهير الأرسطي والتغريب البريختي[1].

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"[2]، 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"[3]. ومن خلال هذه الرؤية تتبين لنا خصوصية زمن الخطاب السردي الذي يراعي المنطق الخارجي لتتابع الأحداث للاستفادة من أخبار ماضية، عن طريق الوصف.

1- ينظر، فرقاني جازية، م ن، ص134.

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

3- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط1، 2004، ص 43.

4. الفعل في المسرح الملحمي:

يعتبر بريخت الفعل المسرحي ذلك الفعل المحكي الذي يشرح المواقف بع الحادثة المبنية للفكرة، أي أن يكون بعيدا عما هو عليه في الدراما الأرسطية التقليدية من تسلسل للأحداث والمواضيع، إنه ليس من المطلوب من الشخصية الفاعلة محاكاة كاملة للأفعال، ليس عليه أن يؤثر وجدانيا في المتلقي، بل عليه فقط نقل الواقعة كما هي دون إيهام بالحقيقة[1]، أي ضرورة الانتقال من الفعل المسرحي إلى التعليق والنقد على الحدث، وبالتالي تحقيق الاندماج الظرفي للوصول إلى التغريب. وهو بذلك فعل طبيعي بشكل كلي أي يجد معنى الفعل في المعنى الموضوعي للمحاكاة وليس في الحقيقة الموهمة، إنه يدعو إلى رفض حالة النشوة الانفعالية الاندماجية التي تنتهي بانتهاء الفعل، فيجد المتلقي والشخصية معه مصطدمين بالواقع الذي يثبت عكس تلك الحقيقة، لذا كان يدعو بريخت كتاب المسرح إلى إعادة النظر في محتوى محاكاة الأفعال وبناء الحدث فيها، وذلك بتوظيف نظرية التباعد القائم على الجدل بين المواقف والأفكار لتحريض الموقف النقدي[2].

إذن، فالفعل في المسرح البريختي يعرض الأحداث كما هي في الواقع، بطريقة متقطعة على شكل لوحات غير خاضعة للتسلسل المنطقي للمواضيع وإنما متسلسلة تاريخيا، فهو دائما يكون تابعا للموقف النقدي عن طريق تغريب الحادثة وكسر الإيهام، وكان يحث المبدع بأن "يبني مسرحيته على سلسلة من الأحداث ويضع في بداية كل مشهد عنوانا مكتوبا يبقى في مكانه إلى أن يستبدل بآخر، وأن يقدم وصفا تاريخيا للحدث المشهدي] ... [بالتبعيد وتعزيز الوعي بأن الحدث يجري وكأنه في الماضي وجعل الحاضر يبدو غريبا"[3]. وبالتالي وجب عرض الحدث وكأنه تجربة، بحيث تنمو الأحداث في تسلسل تاريخي لإعطاء الجمهور فرصة الولوج إلى الفعل المسرحي عبر تقنية كسر الجدار الرابع في العرض المسرحي، أي أن الفعل في المسرحية يكون تعليميا بدرجة كبيرة في حدود الجدلية ليستثير موقفا نقديا من الأحداث الدائرة بين الشخصيات، حتى يكون التطهير في المسرح الملحمي تطهيرا عقليا من جملة التناقضات واجتماع الأضداد، لذا وجب أن

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

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

3- ج.ل. ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، تر: محمد جمول، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 1995، ص578.

يكون الفعل في الملحمية على شكل لوحات مشهدية، يعنى فيها كل مشهد بفعل لا يتسلسل بالضرورة مع الفعل الذي يليه، حتى يجعل الموضوع غريبا والحكم عليه فكريا بالنقد والتحليل، وكأن الفعل هو عبارة عن مجموع صور فوتوغرافية لكل مشهد، يليه شرح عن طريق السرد (الراوي) أو الأغنية للوصول إلى ارتباك في فعل المَشاهِد المسرحية أو الازدواجية في الفعل الرئيس، كما في مسرحية "غاليلو"[1].

5. الشخصية في المسرح الملحمي:

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

يعد الرمز في الشخصية السمة الأبرز في المسرح الملحمي، أين تتجلى مواقفها وملامحها في جدلية فلسفية وسياسية مشفرة، تحتاج إلى عقل واعي للتفكيك والتحليل في مكنوناتها وإعادة تركيبها لربطها بين الواقع المحاكى وبين هدف الدراما[2]. كما أن الشخصية عند بريخت هي العنصر المهم في إيضاح المواضيع والتعبير عن المواقف عن طريق الفهم والإدراك ثم الحكم وتقرير السلوك، فهي لا تدعو إلى ارتكاب الشر حتى يتسنى للخير أن يتحقق، ولكن على الشخصية أن تقدم ذلك التسامح من أجل تحقيق العدالة الاجتماعية، وبلورة الجانب الإنساني للشخصية من خلال البعد الاجتماعي لها. أما التعبير عنها يكون بطريقة غير مباشرة في حدود الجماعة لا بصفة البطولة بإلغاء الفردانية؛ أي أنها عند بريخت تعمل ضمن اشتراكية الفعل المسرحي. كما يرى بريخت أن الشخصية في تقمصها لدور لكن دون إيهام، فهناك دائما تلك المسافة التي يلحظها المشاهد بين الدور والشخصية، فنراه يخرج عن نظام الدور نفسه، من خلال كلمات مفتاحية تقولها الشخصية في النص بطريقة مغرّبة لدفع المتلقي إلى التأمل والتعمق في الجوهر

1- ينظر، ج.ل. ستيان، م ن، ص590.

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

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[1]، فالفعل في المسرح الملحمي هو عرض المواقف والأفكار بوصفها نتاجا لمواقف اجتماعية وليس باعتبارها إفصاحا عن الجوهر الإنساني، وهي ليست بالضرورة عزل للعاطفة وإنما موازنة بينها وبين العقل عن طريق تقنية التباعد، أي ضرورة وجود الوهم بالواقع لشد الانتباه وصولا إلى التغريب.

تكمن وظيفة الشخصية في المسرح الملحمي في تصوير التاريخ أو الحادثة التاريخية وإعادة تجسيدها بالوصف والنقد والتحليل لا عن طريق المحاكاة الفنية، وليس قصد إبراز مناقبها أو مساوئها بل بتفكيكها وإعادة النظر فيها من أجل تغيير السلوك الإنساني، ويريد بريخت من الشخصية المسرحية المشاركة العاطفية مع الحدث شرط تحكيم العقل لاتخاذ القرارات، فلا بد من اندماج فعلي للوصول إلى الجدل البديل عن الصراع في المسرح الدرامي، لذلك لا يرفض بريخت الانفعالات بل يستقرؤها ولا يكتفي بما تحققه، بل تعيش الشخصية في جدل قائم محاولة الوصول الحقيقة رغم كل المتناقضات الداخلية والخارجية، من خلال الشخصية

[1]- ينظر، فرقاني جازية، تجليات التغريب في المسرح العربي، م س، ص65.

المغربة التي تسمح لنا بمعرفة الموضوع الدائر، لكنها في الوقت ذاته تجعله يبدو غير مألوف[1]، 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[2].

-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"[3].

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.

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

[2]- ينظر، ماري إلياس-حنان قصاب، المعجم المسرحي، م س، ص ص116-456

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

-تقديم وصفين داخلي وخارجي للشخصيات.

-نقل أفكار المؤلف ورؤاه.

-إبداء الرأي ونقد ما يجري، بل الاعتراض عليه، وتقديم حلول بديلة"[1].

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

6.الحواروالسرد في المسرح الملحمي:

تتسم لغة الحوار في المسرح الملحمي بالسرعة والاقتضاب مبتعدة عن التنميق والزخرفة اللفظية، وهي تعود بنا إلى أسلوب الملحمة في توظيف الحوار السردي في منولوجات طويلة للشرح أو الوصف أو السرد الخالص عن طريق الراوي، ففي حديث أرسطو عن الفرق بين الملحمة والدراما، تطرق إلى اعتماد الملحمة على السرد في تقديم الأحداث بطريقة غير مباشرة، ولا بد لوجود وسيط بين الفعل والمتلقي، وقد يكون المؤلف هو ذلك الوسيط في رسم بنية الفعل وخطته أو أن يوظف شخصية تكون متقمصة لشخصيته في المسرحية[2]، إذ يقدم الأحداث كما هي بوجهات نظر مختلفة تتجادل حولها الشخصيات الأخرى بأسلوب سردي، بإدخال الراوي كشخصية مستقلة تنوب عن الشخصيات وعن الجمهور، فتلخص له الأحداث أو تصف الشخصيات بأبعادها الداخلية والخارجية، كما توضح العلاقات والاختلافات بينها، كما للراوي القدرة على تخطي الحدود الزمانية والمكانية. فالسرد إذن، أسلوب حواري يدخل في تنظيم المسرحية الملحمية كوسيلة تعبيرية، بتعرضه لمواضيع تاريخية لصفته الوصفية الاخبارية وتقديم الماضي وإحيائه، كما يسمح بتقديم أحداث يستحيل عرضها أو تمثيلها.

ويعتبر الوصف من أهم مميزات الحوار في المسرح الملحمي، وهو - حسب جيرار جينيت- "كل حكي يتضمن سواء بطريقة متداخلة أو بنسب شديدة التغيير أصنافا من التشخيص لأعمال أو أحداث لكون ما يوصف بالتحديد سردا Narration هذا من جهة، ويتضمن من جهة أخرى تشخيصا لأشياء أو أشخاص وهو ما ندعوه في يومنا هذا وصفا Description"[3]، إذ نستشف من مقولة جينيت أنه خصص الأحداث للسرد، أما الوصف جعله يختص بالأشخاص والأشياء، لأن

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

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

[3]- حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط3، 2000، ص 78.

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[1]، فنجد أن الوصف عامل فعال يستعين به السارد لخلق جو وصورة معينة في ذهن المتلقي تجذبه إلى المتابعة.

ومما لا شك فيه، أن الممثل في الأداء المسرحي يبث رسالة خاصة إلى الملتقى عبر شفرة بواسطة قناة الصوت وفنون الإلقاء، وإن انعدمت فيه القصدية فإننا نفهم أشياء كثيرة من خلال ما يقوله دون أن يصرح بأنه قصدها، وبتعدد السرود تتعدد المشاعر مولدة أنماطا عديدة من العلامات الحركية*، لذا فالسرد المسرحي خطاب ذو بنية حوارية تقوم على تعدد صوتي ودلالي وتحمل آثار خطابات عديدة سابقة عليها أو متزامنة معها أو متوالدة منها.

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

تتجلى خصوصية السرد كأسلوب يدخل ضمن الحوار في المسرح كون الموضوع قابلا لأن يترجم إلى شيء بصري على الخشبة[2]، باعتراف توفيق الحكيم بصعوبة تمثيل مسرحيات مثل "أهل الكهف" و"شهرزاد"، لأن الفكر هنا هو الفكر المجازي أو الأسطوري بأشخاصه المعنوية التي لا تلمس ولا تصادف في الحياة الواقعية[3].

والسارد شخصية تعمل على إخبار الجمهور بسرد وشرح الأحداث بصفة مباشرة، ويتولى قص الحكاية ويعمل على شد انتباه المستمعين وإحلال الفرجة، كما يفسر إحساس الشخصية

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

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

[2]- Voir، Anne Ubersfeld, Lire Le théâtre, Ed, Sociales,1982, p81.

[3]- ينظر، توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، دار الكتاب اللبناني، ط1، 1978، ص12.

وما يمكن أن تقوله، وما لم تستطع التعبير عنه وذلك في الإبداعات الجماعية والأعمال المسرحية العربية* المنطلقة من الروايات[1].

بما أن المونودراما شكل من أشكال السرد، فإنها تلجأ إلى المونولوج الداخلي في حوار منفرد يوجز حالة النفس وما تحويه من أفكار وآراء أو تعليقات، أو كأن يتوجه إلى شخص موجود في المسرح أو وهمي؛ وهذا ما يسمى بـ: كسر الجدار الرابع*. كما أن بعض الأشكال الحديثة تتبنى الشكل القديم للسارد، إذ يمر من الحكاية إلى محاكاة الفعل والحوار، إما أن يتكفل بحكاية الأحداث بنفسه، وإما يقدم الفعل والحوار ويؤديها مع الشركاء وباقي الممثلين الآخرين وهذا ما يسمى محاكاة مضادة للمحاكاة[2].

وهناك وسائل يلجأ إليها السارد مثل غناء الأشعار، والحكي وتقليد الكائنات الحية بشرية كانت أو حيوانية، كما يمثل شخصيات نموذجية، مستعملا الإيقاع وأدوات الموسيقى مثل الرباب والناي، وأحيانا الإكسسوارات والماكياج والرقص، وغيرها، ويدل استعمال هذه التقنيات من قبل السارد على أنه ينضوي ضمن مجال "فن الممثل" ويتم ذلك لغرض فني[3].

-وظائف الحوار في المسرح الملحمي:

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

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

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

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

[2] -Voir، Anne Ubersfeld, L'école du Spectateur, Editions Sociales, Paris 1981, p 188.

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

ب. النقل بالزمن الماضي: وهنا يدخل الجانب التاريخي للأحداث، ولا بد للأسلوب السردي أن يكون الحل، فمن غير الممكن أن نجسد مثلا حدثا لا يخدم الفكرة الرئيسية أو الموضوع، لذا فالمؤلف يتقيد بالوقت والأحداث، وللسرد دور كبير في إسقاط حادثة تاريخية وصفية قد تكون تبريرا أو تفسيرا، وهذا دور ايجابي للسرد في اختزال الزمن، وإعطاء فكرة للمشاهد أن ما يدور فوق الخشبة ما وإلا تمثيل لكسر الإيهام لديه وتغريبه عن العرض.

ج. التعليقات والملاحظات: للسرد دور فعال في مثل هذه الحالات، إذ نجد في المسرحية الملحمية دور الراوي السارد للأحداث يعلق عليها، ويقدم ملاحظات جديرة بالاهتمام لدى المشاهد، كما يترك لديه انطباعا وفكرة عما ستؤول عليه المسرحية في نهايتها[1].

3- خاتمة:

نظرا للمصادر المتأثر بها سواء المحلية التراثية أو العربية أو الغربية أو حتى من نسج خيال المؤلفين من واقعهم المعاش أو تجارب الآخرين. أين ثاروا على القواعد الأرسطية من خلال خلق وإبداع نصوص جريء في كيفية تناول المضمون وتغيير شكل البناء باعتماده السرد الملحمي، حيث نهجوا المنهج نفسه، والذي يجمع هيكل المسرحية الغربية بمضمون شعبي محلي وبلغة شعبية مفهومة، رصدوا بها تحولات المجتمع لإعطاء النص مدلولات جمالية تتناسب والمجتمع، كما استطاعوا المزج بين الواقعية الملحمية البريختية وتقنيات الراوي التي لها دلالات فنية وتقنية معقدة، من خلال إرساء قواعد فنية مستوحاة من التراث ممزوجة بالتقنية الدرامية المتطورة، ويتجلى تأثير بريخت النص الدرامي من خلال:

- تطوير العلاقة بين الشخصيات والمتلقي: حتى لا يثير عواطفه بل فكره بأسلوب ملحمي ومنطقي يدفعهم للتفكير وخلق مجال للنقد.

- تغريب الشخصية عن طريق التأريخ والسرد الاجتماعي، وشخصياته مستمدة من عامة الناس يصورها من الداخل والخارج.

- الدعوة لكسر الإيهام: لأنه يدرك أن ما يجسد مجرد حالات يمكن أن تتغير في الحياة الحقيقية.

- وللسرد دور فعال في حالات التعليق وإبداء الملاحظات جديرة بالاهتمام لدى المتلقي.

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

- استخدام الراوي كشخصية لطرح المواضيع وتفسير الأفكار وتفكيك الزمن بتخطي الفضاء الدرامي والتوغل في أمكنة لا حدود بكسر وحدة الموضوع، كما أن توظيف السرد يضفي صفة الأحادية في طرح القضايا والموضوعات، بالتركيز على النتائج وإهمال الأسباب دون إحداث تغيير أو إيجاد البديل، لأن الأسلوب المتبع من بعض المؤلفين يفقد الموضوعات جدليتها، ولا يمكنها تغيير الوضعيات القائمة والظروف التي ثار عليها.

- ومن العناصر التي تتعلق مباشرة بالسرد وتؤدي إلى التغريب والتي وظفها المسرح الملحمي هي:

- دور الجوقة أو الراوي كشخصية مستقلة خارج الحدث عبر المونولوج إلى تفكيك الزمن الحاضر الخاص بالمواضيع وتحويله إلى أشكال زمنية أخرى، من خلال القفز على عنصري الزمان والمكان، متخطيا الحدود النفسية للفضاء المسرحي وبالتالي كسر وحدة الموضوع وصولا للتغريب سواء عند الشخصية أو عند المتلقي.

- وظيفة السرد التي تخدم البنية الدرامية في الإفصاح عن بعض التفاصيل لا يمكن تجسيدها على الخشبة، إضافة إلى الأحداث الخارقة، لا يقوى الإخراج على عرضه تقنيا وفنيا. ويمكن القول إن السرد يخدم عموما قاعدة كسر الإيهام الدرامي لأنه يتيح التركيز على المسرحية ومعينتها بعقلانية لا عاطفية، والتي يمكن أن تتعدى إلى مواضيع مختلفة تندرج في فكرة واحدة دون المساس ببنية النص الدرامي.

- الزعم بأن الراوي هو أصل المسرح الملحمي لا يحتكم إلى المصداقية البتة، ولا يقوم أبدا على الموضوعية، والقول بأن السرد هو الأقرب إلى الذوق من التركيب الدرامي يحتاج إلى ضبط وإعادة نظر، والحكاية في المسرحية مقصودة لذاتها وليست وسيلة لأهدافها،

- أسلوب السرد في الحكاية ما هو إلا وسيلة للإبلاغ والوصول إلى الغاية في شكل منسجم ومضمون منطقي هي البناء العام للمسرحية، وإن كثر السرد قلت الحكاية ويصبح المسرح فيها رواية لا تستطيع الخروج من قفص الأوراق إلى العالم الحي الذي هو الخشبة.

- الحكاية هي الفعل الذي يمارسه أشخاص يفعلون ويقيمون علاقات فيما بينهم، ينسجونها وتنمو بهم، فتتشابك وتتعقد وفق منطق خاص بها.

- الحكاية في المسرحية عنصر أساسي وأصيل وعلى الكاتب المسرحي-إذا أراد أن يكون ناجحًا- أن يعطي كل العناية في تقديم الحكاية الجميلة الفاتنة دون المساس ببنائها سواء أكان دراميا أو ملحميا أو أي اتجاه كان.

- لغة السرد في المسرحية الملحمية تقوم على الجملة الخبرية القابلة للتصديق والتكذيب وهي بالتالي لا تصلح للتشخيص، أما اللغة الدرامية فتقوم على الجمل الإنشائية التي تتضمن الأمر بالدعاء الاستفهام النهي الهتاف والنداء، فضلا عن كونها لغة السلوك وهي أشد التصاقا بالمشاهد، لأن الأصل في الدراما هو الفعل.

- الشخصيات السردية متخيلة خبرية وصفية تقريرية بعيدة عن الحواس، لم تتشكل وتتبلور من خلال ما تمارس من سلوك وحركة ومواقف سببية ضمن تكوينها النفسي والاجتماعي والفكري، وارتباطاتها بالآخرين، بل تشكلت على لسان الراوي أو المداح أو القوال بصورة وصفية جاهزة خارج حدود التناقض والنمو والتطور والتغيير، تعيش في حالة الماضي الساكن، كما أنها أحادية الجانب تعنى بالنتائج، أما الأسباب فلا تحظى بالاهتمام اللازم وتغيب بين انكسارات السرد والإخبار.

- الاعتقاد الخاطئ أن ترجمة عملية السرد القصصي إلى حوار يمكن أن تتم مباشرة من الوصف القصصي بعد تجزئته إلى أسئلة وأجوبة، وهذا ما يكفي لبناء الدراما المطلوبة، لأن بناء الدراما لا يتم إلا في حالة الاختيار الدقيق والواعي لحوار الشخصيات ومواقفها، وما تتوفر عليه من تناقض وتضاد، تلك الدوافع التي لها علاقة مباشرة بالفعل الدرامي.

- الدعوة إلى ضرورة الاجتهاد في التراث بتغيير مصدر المحاكاة بأساليب فنية إما واقعية أو خيالية أو حتى أسطورية لكن اشتراط الإقناع والمنطقية في رسم الشخصيات وأفعالها.

قائمة المصادر والمراجع:

1) أنيكست، تاريخ دراسة الدراما، ترجمة ضيف الله مراد، منشورات وزارة الثقافة المعهد العالي للفنون دمشق، 2000.
2) أحمد طالب، جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائرية، دار الغرب للنشر والتوزيع، د ط، د ت.
3) إريك بيتنلي، المسرح الحديث، ترجمة محمد رفعت عزيز، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 1965.
4) إريك بينتلي، الحياة في الدراما، تر جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 3، 1982.
5) توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، دار الكتاب اللبناني، ط1، 1978.
6) ج.ل. ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، تر: محمد جمول، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 1995.
7) جيرار جينيت، السرد والوصف، تر: مهند يونس، مجلة الثقافة الأجنبية، ع2، العراق، 1992.
8) حسن علي المخلف، توظيف التراث في المسرح، دراسة تطبيقية في مسرح سعد الله ونوس مكتبة الأسد، ط1، 2000.
9) حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط3، 2000.

10) خالد أمين، ما بعد بريشت، تر: عبد المنعم الشنتوف، منشورات المركز الدولي لمنشورات الفرجة، ط2، المغرب، 2008.
11) دريني خشبة، أشهر المذاهب المسرحية، المطبعة النموذجية الحلمية، القاهرة، د ت.
12) رونالد جراي، بريخت، تر: نسيم مجلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972.
13) عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1998.
14) عدنان رشيد، مسرح بريخت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1988.
15) فرد ب. ميليت، جرالدايدس بنتلي، فن المسرحية، ترجمة، صدقي حطاب، دار الثقافة، بيروت، 1966.
16) فرقاني جازية، تجليات التغريب في المسرح العربي، منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري، جامعة وهران1، دار الرشاد، ط1، 2012.
17) محمد عناني، دراسات في المسرح والشعر، دار غريب للطباعة، القاهرة، د ت.
18) مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط1، 2004.
19) وليد البكري، موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2003.
20) حمادة إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية المسرحية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة، القاهرة،1963.
21) ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، 1997.
22) أحمد بلخيري، معجم المصطلحات المسرحية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006.
23) رأس الماء عيسى، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري، أطروحة دكتوراه، إشراف مسعود أحمد، كلية الآداب واللغات والفنون، وهران 2008، جامعة وهران.
24) Anne Ubersfeld, L'école du Spectateur, Editions Sociales, Paris 1981.
25) Anne Ubersfeld, Lire Le théâtre, Ed, Sociales, 1982.
26) Youçef Rachid Haddad, L'art du conteur, L'art de l'acteur, Louvain Neuf, 1982.