النص الدرامي من خلال العناصر الملحمية

أ. صالح بوشعور محمد أمين جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان

Abstract

Theatrical 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, "and it was lmairkhold Meyerhold * 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. Lessons of Marxism deep impact make Brecht convinced that traditional drama forms do not fit modern phenomena, the introduced process which has awareness of the social and political role of theater, and deepened his knowledge of alhigli and Marxist thought, which led him to change his approach to theater, and focused EPIC Theatre, which is kind of drama conflict of intellectual thinking, because it leads to a series of hypotheses and the imperatives that lead eventually to form or a new solution.

تقديم:

صارت عودة النص المسرحي القوي إلى الساحة الفنية ضرورة إنسانية وسياسية وحضارية، والذي يعد وسيلةً لإثبات الذات وطريقة لتعميق الرؤى والآمال، وهذا لن يتأتى إلا إذا عادت إلى أركان بنية الدراما والقواعد الصارمة التي لا يكون المسرح مسرحا إلا بها، كما إن أصول الدراما بعد إعادة النظر فيها والتخلص من بعض قواعدها التي لم تعد مناسبة للعصر؛ أي من التقليد إلى التجديد في الأدب المسرحي بشكله الجديد، وهذا ما جاء به بعض المنظرين على مستوى الكتابة أمثال هيجل وبيسكاتور وبرتولد بريخت، هذا الأخير الذي يعود إلى ما قبل الدراما بعد أن يعيد النظر في أصولها، وهو تمردٌ عليها بمقدار ما هو تأكيدٌ لها، ولا يقف عند أصول الكتابة وحدها، بل يتعرض لتجسيد النص المسرحي على الخشبة لكي يستكمل الحالةَ المسرحية التي هي نص وعرض، وبذلك يحاول أن يضع أمامنا أسلوب التعامل لا مع النصوص الجديدة فحسب، بل مع نصوص البشرية جمعاء، فما أنتجته البشرية من الأدب المسرحي هو الموروث الحضاري لجميع الشعوب في جميع العصور[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

لقد أقام بريخت تطوره الدرامي الجديد على أساس أن المسرح ينبغي أن يكون ملحمي الطابع، بحيث تروى الأحداث و يحمل المتفرج على أن يفهمها، بخلاف المسرح الأرسطي، وذلك تماما ما التزم به جلّ كتاب المسرح في الجزائر أثناء وبعد الاحتلال الفرنسي، حيث يعمل المسرح لحساب عقل المتفرج وضمير الإنسان في كل مكان، فهو يفضل الصدام بين الأحكام العقلية و الصراع بين الأقيسة المنطقية والكشف الواعي عمّا هو زائف في العالم، لا الكشف العاطفي عمّا هو سقيم ورديء.

وهذا ما يبرز ظهور الاتجاه الملحمي البريختي بوصفه تيارا مسرحيا تجاوز كل ما هو سائد في المسرح مع بداية القرن العشرين، حيث أعطى للمسرح وظيفة اجتماعية فاعلة تقتحم الفعل السياسي، معلمة وناصحة وهادفة إلى التغيير الشامل في جميع مناحي الحياة، وقد التصق هذا النوع من المسرح التصاقا وثيقا بمؤسسه برتولد بريخت.

كانت الحركة المسرحية 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[3]، 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 بتام"[4].

كان للدروس الماركسية الأثر العميق في جعل بريخت يقتنع بأن أشكال الدراما التقليدية لا تناسب عملية عرض الظواهر الحديثة، حيث وعى الدور الاجتماعي والسياسي للمسرح وتعمقت معرفته بالفكر الهيجلي والماركسي، الشيء الذي دفعه إلى تغيير نظرته للمسرح، وانصب اهتمامه على المسرح الملحمي، إذ يعتبر الصراع الدرامي في المسرح الملحمي نوع من التفكير العقلي، لأنه يقود إلى سلسلة من الفرضيات والحتميات التي تؤدي في النهاية إلى شكل أو حل جديد[5].

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)، معارضا فيه ما ورد عند أرسطو في كتابه (الأرجانون)، 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 ومفهوم الإخراج المسرحي"[6]. داعيا ومناديا إلى وجوب تكسير القيود الأرسطية من خلال فهمه الخاص للمسرح، لأن المسرح الأرسطي هو محاكاة الذات وعواطفها أما الملحمية فهي طرح لقضايا المجتمع أحواله، تعتمد 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[7]، باعتبار "أن الذات الفردية ليست سوى جهاز بغيض للوعي الناقص ومصدر لرؤى سخيفة وتصورات شديدة الخطر"[8]، لأن الذاتية والانعزالية لا تخدم المجتمع، لذا يجب التعامل مع الفرد بوصفه نواة تدخل ضمن دائرة اجتماعية تحدد تطوره ونموه الفكري.

- **العناصر الملحمية في النص الدرامي.**

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[9]، 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[10].

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[11].

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[12].

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"[13]، 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 ببعض، فالثورة ضد الدراما الأرسطية يحتم على كتاب المسرح الملحمي تغيير وسيلة المحاكاة لأن الأهداف متناقضة، بين التطهير الأرسطي والتغريب البريختي[14].

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"[15]، 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"[16]. ومن خلال هذه الرؤية تتبين لنا خصوصية زمن الخطاب السردي الذي يراعي المنطق الخارجي لتتابع الأحداث للاستفادة من أخبار ماضية، عن طريق الوصف.

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[17]، 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[18].

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"[19]. 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 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 المشاهِد المسرحية أو الازدواجية في الفعل الرئيس، كما في مسرحية "غاليلو"[20].

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[21]. 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 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 الذي عند أرسطو، فهو 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[22]، 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 المغربة التي تسمح لنا بمعرفة الموضوع الدائر، لكنها في الوقت ذاته تجعله يبدو غير مألوف[23]، 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 [24].

- 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" [25].

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"[26].

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

6-الحوار والسرد 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[27]، 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"[28]، 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[29]، 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"[30]، 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.

تتجلى خصوصية السرد كأسلوب يدخل ضمن الحوار في المسرح كون الموضوع قابلا لأن يترجم إلى شيء بصري على الخشبة[31]، 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 [32].

ظهر السارد Le narrateur على الخصوص في المسرح الملحمي في بعض الأشكال المسرحية، بعدما كان مقصيا في المسرح الدرامي، ذلك أن الكاتب المسرحي لا يتكلم باسمه الخاص، إضافة إلى بعض الأشكال الشعبية الإفريقية والشرقية التي استعملته وسيطا بين الجمهور والشخصيات.

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 وما يمكن أن تقوله، وما لم تستطع التعبير عنه وذلك في الإبداعات الجماعية والأعمال المسرحية العربية**** المنطلقة من الروايات[33].

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 [34].

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[35].

- **وظائف الحوار في المسرح الملحمي:**

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 نظريتها 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.

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.

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 [36].

الهوامش:

1- ينظر، فرحان بلبل، النص المسرحي – الكلمة والفعل- من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق – 2003، ص10.

2- ينظر، فرقاني جازية، تجليات التغريب في المسرح العربي، م س، ص69.

3- 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.

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

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

6- د. رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، م س، ص 148.

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

8- إريك بيتنلي، المسرح الحديث، ترجمة محمد رفعت عزيز، م س، ص 370.

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

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

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

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

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

14 ينظر، فرقاني جازية، تجليات التغريب في المسرح العربي، م س، ص134.

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

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

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

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

19- ج.ل. ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، م س، ص578.

20- ينظر، ج.ل. ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، م س، ص590.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

30- 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.

31- Voir, Anne Ubersfeld, Lire Le théâtre, Ed, Sociales,1982, p81.

32- ينظر، توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، دار الكتاب اللبناني، ط1، 1978، ص12.

***** 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.

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

****** الجدار الرابع : جدار 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.

34- Voir, Anne Ubersfeld, L'école du Spectateur, Editions Sociales, Paris 1981, p 188.

35- Voir, Youçef Rachid Haddad, L'art du conteur, L'art de l'acteur, Louvain Neuf, 1982.p 19 نقلا عن مصطفى الزقاي

ص7، م س، خصوصية ووظيفة السرد في المسرح، جميلة.

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