المقدمات المسرحية عناصرها والمصطلح الدرامي
(عند اليونانيين في القرن الخامس قبل الميلاد)

إعداد : محمد حمد بن عروس*

الـمـــقدمـــة :

عند دراسة أي جزئية من جزئيات المسرح لابد من التطرق إلى بدايات الحركة المسرحية ، والحركة المسرحية تبدأ منذ نشأة الإنسان وأساليب عيشه ومغامراته وتكيفه مع الظروف الطبيعية ، ومن تم تستمر الحياة والنشاط وصولاً إلى تبني الأفكار والمعتقدات والأديان التي غالباً ما يهتم بها عدد كبير من الأفراد ، ومنذ ذلك التفكير والاهتمام كان اللقاء مع العملية المسرحية .

والآن عندما نشاهد مسرحية تعرض هناك العديد من الأسئلة التي تبحث عن إجابات منها :

- كيف تم جمع هذا الحشد من الأفراد وحول ماذا ؟
- كيف يتم التنسيق بينهما ومن المسئول عن ذلك ؟
- ما هدف هذا الحشد من الأفراد ؟ ولماذا يقومون بهذا العمل ومن أجل من ؟
- كيف يتم الاختيار والإقناع ؟
- لماذا هذا العرض يُبكي والعرض الآخر يضحك ؟

إن كل العروض المسرحية موجهة للإنسان ومن الإنسان وبواسطة الإنسان ، لأن الإنسان هو من يجسد تلك الظواهر ، والتي بحكم العادات والتقاليد والمعتقدات مورست بوصفها طقوساً ، والتي تحولت بفعل التطور التاريخي للإنسان وتطور فكره الأدبي والفني إلى ما يعرف اليوم بالمسرح ، ولمعرفة المسرح لابد لنا من البحث في المقدمات المسرحية أي الطقوس ، وبداية الطقوس كانت يونانية صرفة .

الباحث

* عضو هيأة التدريس – كلية الإعلام – جامعة بنغازي

(الطقوس المسرحية)

عند البحث في نشأة المسرح وتطوره لابد لنا من التطرق إلى المقدمات الأساسية عند اليونانيين والتي يطلق عليها الطقوس أيضاً والتي رافقت الإنسان منذ نشأته الأولى .

وعليه نجد أن شكل الحفلات الطقوسية عند اليونانيين أخذت أشكالا مختلفة حيث تحولت ممارسة الطقوس الدينية من أماكن العبادة إلى الملاعب مما بدل من محتوى الحفلات الدينية إلى حفلات موسيقية وإلى الرقص والأناشيد ، هذا بالإضافة إلى مجموعة من الألعاب الرياضية كمصارعة الحيوانات والمبارزات بين الفرسان ، وكل ذلك نزولاً عند رغبة الجماهير .

فالمسرحية تعتمد في المقام الأول قصة أو حادثة تعرض من خلال حوار ، وهو أحد المقدمات الأساسية المتطورة للمسرحية ، إلى جانب الحوار لابد من وجود بناء مسرحي كي يتم التفاعل مع الأحداث وينشأ الصراع وينمو الفعل في صورة حوار ، وهو ما يطلق عليه بشكل عام بالبناء الفني للمسرحية ، وكان الحوار بشكل عام ظاهرة هامة في الطقوس الدينية عند اليونانيين وقد أخذ شكل الشعر الغنائي ينظمه الشعراء ، وينشدونه في بادي الأمر ارتجالاً وبمصاحبة الجماهير ، ويتضمن أسطورة الآلة عن ميلاده وتفاصيل حياته والأخطار والمصاعب التي يواجهها .

(وكان الشاعر هو منظم الجوقة وملحنها ، وكان يلقنهم تلك الأبيات ويدربهم على إلقائها ، وكان الإلقاء يتميز بالحزن والأنين أثناء إنشاد (المقطوعات الشعرية تلك ، وكانوا أيضاً يرتدون جلود الماعز ليظهروا بمظهر أتباع الآلة ، خاصة في حفلات ديونيوس)[1].

إن دراسة المسرح يجب أن تبدأ منذ نشأة الإنسان وأساليب عيشه وتكيفه مع الطبيعة ثم تستمر الرحلة إلى حيث تبني الإنسان الأفكار والعقائد والأديان والتي غالباً ما تثير اهتمامات الجماهير الواسعة وتكون محوراً لهم ، فهي في الغالب ساحة تلتقي فيها أشكال مختلفة من الناس ، ومن هنا كان اللقاء مع العملية المسرحية التي أصبحت فعلاً مشتركاً ذات هدف واضح تشد إليها أعداداً كبيرة من المشاهدين . [2]

(ليس النص المسرحي في هذه العملية إلا مجرد أسهم وعلاقات تحدد الطريق التي تسلكه الحياة ، التي يقوم بصنعها الإنسان فهي مجرد إشارات تنظم مرور هذه الحياة أثناء سريانها وتدفعها ،

[1] بنيار ، ترجمة : أحمد كمال يونس ، تابع المسرح ، دار النهضة العربية ، 1967م، ص 22 .
[2] تطبيقات في فن المسرح ، فيصل المقدادي ، جامعة قاريونس ، ص 17 .

فهي مجرد مادة خام غير قابلة للتفاعل إلا حين تختلط بغيرها من المواد ، وتحدث الشرارة ويتم التجاوب بين الفاعلين أنفسهم وبين الفاعلين والجمهور) [1]

وما صراع الإنسان اليوناني وفضوله لاكتشاف سحر الكون والعالم الثاني أي (عالم السماء) إلا وصولاً سعيا إلى مصلحة الإنسان ، ولقد نجحت الحضارة اليونانية في تحويل وتطوير تلك الفعاليات الدينية إلى أشكال من الفعاليات الجماعية الفنية ذات الأهداف التطهرية والتربوية والفلسفية أضافت إليها تدريجياً عمقاً في الرؤيا ، وقد التقى جوهر الأسطورة اليونانية مع جوهر الدراما . 1

وهكذا كان لليونانيين شأن في وضع ورسم الطريق أمام الطقوس المسرحية التي عرفت بفن الدراما ، والتي شكلت مرآة النفس الإغريقية والتي قال عنها إفلاطون : " إن أثينا أمة مسرحية " ، وكان (مسرح أثينا) من أكبر المسارح في ذلك الوقت حيث اتسع (ثلاثين) الف متفرج ، وكان التمثيل فيه يستمر طيلة النهار ، كما كانت الاستعدادات مستمرة ، وتهيأت العروض وتكاليفها من قبل أبرز الشعراء والممثلين ، كما كان بعض الأغنياء يدعمون تلك العروض مادياً حيث يتحملون كل الأعباء المتعلقة بالتمثيل والعرض المسرحي . 2

قامت المسرحية اليونانية على مبدأ :

1- الوحدات الثلاث : (الزمان – المكان – الموضوع)
أي أنها تجري خلال 24 ساعة وفي مكان واحد وضمن منظر واحد وبحبكة واحدة دون تشعبات أخرى .
2- عظمية الأشخاص : (أي أن شخصياتها جميعاً آله عظيمة أو أنصاف آلة أو أبطال).
3- عظمية اللغة : (تعتمد الشعر العالي ذا الأسلوب واللغة الرفيعتين خاصةً التراجيدية).
4- القضاء والقدر : (وهو القانون المركزي الذي تدور عليه الأحداث ، كل شيء مقدر من الآلة نفسها) .
5- منع العنف : (وهو القتل والدمار وسفك الدماء ويجري عادة تمثيل ذلك كله خارج المسرح وتروى فقط للجمهور دون أن يشاهدها ويقوم الراوي بذلك الدور). 3

---

[1] في الجمهور المسرحي الاغريقية الاوروبية والعربية ، عبد الرحمن ياغي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1980م، ص 20 .

1 تطبيقات في الفن المسرحي ، مرجع سابق ، ص 17 .

2 نفس المرجع السابق ، ص19 .

3 حسين رامز رضا ، الدراما بين النظرية والتطبيق ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1972 م، ص 39

- **ومن أشهر رجالات المسرح الكلاسيكي :**

1- آسيخليوس : وقد كتب مسرحيات كثيرة أشهرها :(الضارعات – الفرس) .

2- سفوكليس : وقد عرفت أشهر مسرحياته : (أنتى غونا – الكترا – أوديب ملكاً – أوديب في كولونوس – أياس – تراخيس) .

3- يوربيدس : وأشهر مسرحياته : (أفيجينا في أو ليس – هيبو لتوس)

4- أوسطو فانيس : (السحب – الضفادع – الفرسان – السلام – الطيور – النساء في البركان) . **4**

عناصر المسرحية والمصطلح الدرامي

تطورت المسرحية من شكلها البدائي البسيط إلى أن أخذت شكلاً متطوراً يعتمد أهم عناصرها وهو (الصراع) ومن المفيد دراسة ذلك بشيء من التفصيل من خلال المصطلح المسرحي الذي رافق تطوره تطوراً لفنون المسرحية نفسها ، وقد كان لأرسطو دوراً كبيراً في ذلك من خلال كتابة (فن الشعر) ، وفن الشعر يمكن اعتباره حلقة وصل أو خلاصة لتجربة أهم ميادين الطقوس المسرحية عند الفراعنة واليونانيين ، وذلك إذا ربطنا تجربة أرسطو نفسه ودراسته في مصر ومعايشته للحضارة الفرعونية ثم إنكبابه لكتابة مفاهيمه عن الدراما وفن الشعر من خلال أقرب ميدان وهو ميدانه اليوناني بعد ذلك . 1

1 = الفكرة والموضوع :

المسرحية يجب أن تحمل فكرة ، وتقرر رؤية خاصة ، يراد لها أن تؤثر في فهم الناس وأحاسيسهم وذاكرتهم ، في الإحساس الذي يقوم عليه البناء الفني للمسرحية ، وهو الذي يقرر بطريقة مباشرة أو غير مباشرة حقيقة من الحياة أو السلوك الإنساني،إلا أن هذه الفكرة واحدة ومحددة في المسرحية اليونانية (الكلاسيكية) ، فإنها أي الفكرة تتسع وتتعدد حسب الظروف الزمنية والمكانية والمعالجة في المسرحية الحديثة ، ولا يفهم من هذا بأن مجموعة الأفكار غير مترابطة أو غير محبوكة على الإطلاق بل تصب في النهاية بوحدة أساسية . 2

---

4 نفس المرجع ، ص 76- 77

1- شفيق مجلى ، (الحوار المسرحي) مقاله بمجلة المسرح ، العدد الاول ، يناير 1964 ، ص 25 .

2- حسن رامز رضا ، الدراما بين النظرية والتطبيق ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ص 572 .

2 = الحوار :

هو المظهر الحسي (المادي) للمسرحية يتميز بالاختصار (الاقتصاد) وقوة المفردة وزخم دلالاتها وتركزها ، ويختلف الحوار في كل مسرحية وحسب طرازها ومستوى كتابتها وطبيعة الموضوعات التي تتناولها ، فهناك مثلاً حوار ذهني فلسفي : كما عند (أوديب) حين يختلي مع نفسه (منولوج) مؤنباً ذاته على فعلته (زواجه من أمه) ثم إقدامه أخيراً على فقء عينيه، وهناك حوار إخباري وصفي ، وهو الذي يميز غالب مسرحيات اسخيلوس (الضارعات) مثلاً . والحوار بشكل عام هو الذي يجسد الحادثة أو الواقعة وهو الذي ينقلها من واقعها إلى صور كلامية أو لغوية ويجعل منها بعد ذلك فعلا فنياً .3

كما أن هناك طرقاً متعددة لأشكال الحوار يستخدمها المؤلف فمثلاً :

أ- الطريقة المباشرة أو الملحمية :

ويسرد فيها المؤلف كالمؤرخ من خارج الشخصية (الراوي) كما هو في دور الجوقة في المسرحية (الاسخيلوسيه) غالباً .

ب- الطريقة السردية أو الوصفية الذاتية (التداعي) :

وهو الحوار النفسي الداخلي ويسمى (بالمنلوج) وهي ترجمة ذاتية خيالية تأتي من الكاتب على لسان الشخصية .

جـ- الطريقة المباشرة المتساوية (المعادل الموضوعي) :

وفيها يجب أن يراعى المؤلف ما بين حديثه نفسه ولغة الشخصية نفسها في الأثر الأدبي القصصي .1

3 = الحركة الفعلية :

لا يكفي المسرحية صراعاً وحواراً دون حركة فالحديث الذهني الطويل أو الوصفي الموغل في السرد (حديث الجوقة في المسرحية اليونانية عند اسيخيلوس) قد يدعو للملل ، لذا تحقق المسرحية فناً إذا ما مثلت على المسرح وشاهدها المتفرجون بحركتها الفعلية وأحس بالمشاركة أي أصبح وكأنه واحد من أولئك الممثلين الدين يتحركون على خشبة المسرح ،

3- لاجوس ايجري ، فن كتابة المسرحية ، ترجمة درين خشبة ، الناشر مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، ص 411-413 .
1- لاجوس ايجري ، فن كتابة المسرحية ، ترجمة دريني خشبه ، الناشر : مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، ص 411-413.

فالحركة هنا عضوية وذهنية ، وهناك مسرحيات حديثة لا تعتمد الحوار بالمرة بل تعتمد قصتها فقط معبراً عنها بالحركة والموسيقى والرقص والتمثيل الإيمائي كالباليه و (البالتوميم) . 2

4 = الشخصية :

المسرحية ميدان للشخصيات ، وهناك مسرحيات تعتمد أصلاً على حوادث ووقائع تتناول شخصية واحدة ، وتسمى تلك المسرحية باسم الشخصية مثل : (أوديب) ، وهناك من المسرحيات ما تعتمد العديد من الحوادث وخطوط الصراع المختلفة ذات الأهداف المتعددة لكنها تنتهي بهدف مشترك واحد ، وفي كلا الحالتين يحاول الكاتب أن يخلق شخصيات حتى يسهل على المشاهد أن يراها ، وهي تتفاعل وتتحرك في صراعها نحو هدفها ، ويسمعها وهي تتكلم ويحس مشاعرها ويصدقها ، وعلى كاتب المسرحية أن يهتم بأبعاد الشخصية ، والتي تتلخص في الآتي :

أ- البعد الفسيولوجي : الذي يتضمن المكونات العضوية للشخصية ، كلون البشرة والحجم والصحة العامة والنقاء النفسي والنوع ذكراً كان أو أنثى .

ب- البعد السيسيولوجي : والذي يعني الوضع الاجتماعي للشخصية من حيث الوظيفة والطبقة والدينية والمكانة الاجتماعية والحالة الاجتماعية .

ج- البعد السيكولوجي : والذي يعني الوضع الاجتماعي والحالة الاجتماعية للشخصية من حيث الاستقرار والاضطراب النفسي .3

5 = البناء والحبكة (العقدة) :

وهو توليف وربط الوقائع ، ومحاولة بناء الحادثة بشكل كامل ، ويتمثل في الصراع بين طرفي شخصيات المسرحية ، ويتمثل أيضاً في الهدف و النتيجة فإذا كان : (أ) مثلاً يهدف إلى الزواج من (ب) رغم منافسة (جـ) وممانعة (د) فإنه إما أن ينجح أو يخفق، ونجاحه أو إخفاقه هو النتيجة ، وسيصادف في طريقه حوادث كثيرة تقربه من النجاح حيناً ومن الإخفاق حيناً أخر وهذه الحوادث المفاجئة ، يمكن أن تقع وفق خط مستقيم أو أسفل ذلك الخط الذي يمتد بين طرفين هما الهدف والنتيجة ، ويخترق خط الحركة في المسرحية ، عدة مرات في اجتيازه مفاجأة نجاح إلى مفاجأة أخفاق ، وأخيراً يتصل بالخط المستقيم عند نهايته

2- ابراهيم حماده ، طبيعة الدراما ، العدد 26 من سلسلة كتابك ، الناشر دار المعارف المصرية ، القاهرة ، 1978م، ص 20 – 22 .
3- لاجوس ايجري ، فن كتابة المسرحية ، مرجع سابق ، ص 101 .

أو ينتهي أسفله تبعاً للهدف الأخير، أو فقدان الهدف الرئيسي من حركة القصة المسرحية ، وينقسم هذا الخط إلى عدة مراحل فيبدأ بالمقدمة إلى أن يشغل فصلاً أو أكثر في المسرحية وأحياناً أقل من ذلك ، وفيها تعرف الأشياء اللازمة من ظروف زمنية ومكانية وصفات الشخصيات والموضوع العام ، وهذه جميعها ضرورية لفهم ما سيأتي ، والمقدمة يمكن أن توصف بحالات ثلاث وهي :

أ – المقدمة الخادمة ب – المقدمة الشارحة جـ المقدمة العامة .1

ثم تأتي الحوادث المفاجئة وهي تفقد قيمتها الفنية إذا لم تكن منطقية في مواضيعها ، وينمو (الصراع) مع نمو الحركة في القصة المسرحية حتى يصل بعد سلسلة من الوقائع أو الحوادث إلى أقواها إثارة وهي أشد المواقف تعقيداً في عملية البناء ، وهو ما اصطلح على تسميته بـ (العقدة) أو (الذروة) ، ثم ينحسم الصراع وتبدأ الأشياء بعد ذلك بالاتضاح عن طريق الأخبار النهائية تسمى بمرحلة (التنوير) وهي تفتح طرقاً مختلفة إلى نهاية المسرحية ، وهنا يجب أن نعرف ما سيحدث للناس الذين صادفهم سوء الحظ في تطور بناء المسرحية من مرحلة التنوير إلى نهايتها الحقيقة وهي المرحلة التي تعرف بالكارثة فنياً حيث يتمثل القرار الحاسم ، وهي مرحلة تحتاج لمهارة بالغة ، وهناك في مرحلة ما بعد المسرح اليوناني صورٌ وطرقٌ مختلفة أخرى من التأليف والصياغة للحبكة وبنائها فمثلاً : في طرز التأليف الشكسبيري ، والمدارس الطليعة الحديثة ، وبشكل عام تمثل الذروة في المسرحية اليونانية ما قبل النهاية بقليل بحيث يخدر البطل بمسافة قصيرة جداً إلى نهايته ، بينما تطول فترة ومسافة المقدمة وبناء الأحداث بعد الحدث الأول وهو (الشرارة الأولى) في سلسلة الصراع إلى حيث الذروة .2

ويصطلح المسرحيون على تسمية ذلك بالبناء الدرامي ويحتوي على بداية بها تمهيد للأحداث الخاضعة لقانون الضرورة الاحتمال ، يليها وسط به عرض لهذه الأحداث وحلها وقد سميت هذه السلسلة الثلاثية العضوية باسم : (الخط الدرامي) وينشأ هذا الخط عن عدة تغييرات في التوازن بين الإرادة الإنسانية ومصيرها المحتوم ، أما الخط الدرامي نفسه فقد لخصوه في الخطوات التالية :

1- لاجوس ايجري ، مرجع سابق ، ص 406 .
2- حسن رامز رضا ، الدراما بين النظرية والتطبيق ، مرجع سابق ، ص 125 .

أ- المقدمة .

ب- فعل يؤدي إلى تصاعد إثر حدث أول .

ج- الذروة

د- فعل يؤدي إلى تحقيق التصاعد إثر حدث قوي آخر .

هـ الحل وهو الحدث النهائي .

وينبغي أن يكون البناء الدرامي في المسرحية اليونانية منطقياً ومترابطاً ولا يبدأ بداية متعسفة أو ينتهي نهاية مبتورة أو تسير فيه الأحداث مصادفة ، ويمكن تلخيص مفهوم البناء الدرامي في التراجيديا اليونانية هو تكوين الموضوع وترتيبه وتطويعه بحيث يغدو ملائماً للمفهوم المسرحي ويمكن سرد الدراما في هذا البناء ، وبه وحده يتفاعل المشاهد مع التمثيل ويعايش الأحداث 1.

و- الذروة :

الذروة في الدراما اليونانية الكلاسيكية هي الصدام في أعلى درجات قوته بين الإرادة الإنسانية وبين الحتمية التي تمثلها (القوانين والنواميس والعرف الاجتماعي) إلى الدرجة التي تتحطم فيها إحدى القوتين : إرادة الإنسان أو النواميس الثالثة ، ولما كان من العسير بل من المستحيل وفقاً للمفهوم اليوناني أن تتحطم نواميس الكون الثابتة فإن الصدام يجعل من المحتم إعادة تشكيل السلوك البشري والعلاقات الإنسانية على نحو جديد أفضل ، فأفعال البشر ذوو الإرادة القوية تدفع بهم مباشرة إلى قمة الصدام رغم أنهم في أعماق أنفسهم يبذلون أقصى جهدهم لتجنبه ، والفعل الدرامي مرتبط بالإرادة الإنسانية لتحقيق هدف ما أو درء خطر ما .

6 = الحادثة أو الواقعة :

المسرحية مجموعة مترابطة من الوقائع كلاً منسجماً منظماً بإطار أو خط متصاعد ، وهو ما نسميه بالحبكة أو الرابط المنطقي للأجزاء ، كل ذلك يوضح رؤية خاصة محددة ، يؤدي إلى هدف واحد ، وهناك من المسرحيات ما تعني بالحادثة أكثر من غيرها

1- حسن رامز رضا ، المرجع السابق ، ص 568 .

من العناصر ، لذا سميت (مسرحية حوادث) ، وتهتم المسرحية عادة بالحركة والفعل ، والفعل يتحقق أحياناً عضوياً فيأخذ شكل حركة بدنية ومنها ما يتحقق من خلال فعل ذهني وهذا ما يميز الموقف الذهني والفلسفي لدى (أوديب) ، حيث الحركة البدنية قليلة وهي تعبر عن نفسها في تطور الفكرة العامة نحوى الهدف النهائي للمسرحية .2

7 = الصراع :

يتجسد بين اختلاف الإرادات والطموحات والأهداف ، ويؤدي هذا الاختلاف إلى الصدام المباشر أو غير المباشر معبراً عنه بأشكال مختلفة ، يأخذ أحياناً شكل صراع بين الخير والشر أو بين الأشخاص أنفسهم أو بين الشخص ونفسه ، حول فكرة أو نزعة معينة وأن أهم ما في الصراع الدرامي هو إبراز التناقض بين الإرادة الإنسانية و الحتمية ، فليس المهم أن تتحقق تلك الإرادة هدفها ، وذلك لأن مغزى الصراع يقوم أصلا على الهوه القائمة بين الهدف والنتيجة ، وهو تأكيد على أن الدراما هي الفعل الإنساني ، الواعي المدرك عن الإرادة ، ويمكن تلخيص ذلك على الصراع ببين القانون الإلهي والقانون الإنساني فإذا كان (كريون) في حرصه (انتيفونا) ممثلاً للعقل المدني والنظام الإنساني فإن المهم بالنسبة

لـ (انتيفونا) هو نداء الروح والقانون الإلهي ، فهي المرأة المؤمنة العاطفية ففي النتيجة تعاقب (أنتيفونا) لأنه كان قد تحول وعصى قانوناً إلهياً ، كان قد طغى وتحداه .1

8 = الزمان والمكان :

اصطلحت المسرحية اليونانية على (وحدة الزمان والمكان) أي يجب أن تقع حوادثها في زمان ومكان محددين (دون تنقلات أو تعدادات) وذات عقدة واحدة ، تقع كامل أحداث المسرحية في مكان واحدة ، وهذا يعكس في النهاية ظروف وعادات ومبادئ أولئك الناس وطبيعة دواخلهم النفسية ، لذا اصطلح المنظر المسرحي ، على أن يبقى واحداً طيلة عرض المسرحية اليونانية دون تبديل أو إضافة للمنظر الأصلي أي شيء ، أما بالنسبة للمسرحية الحديثة فقد أخذ طابعاً علمياً بحيث ينقسم إلى كل من :

2- ابراهيم حمادة ، طبيعة الدراما ، مرجع سابق ، ص 20 – 22 .
1- حسن رامز رضا ، الدراما بين النظرية والتطبيق ، مرجع سابق ، ص 75 .

الزمن : هناك زمن حدوث (أحداث المسرحية) ، وكذلك زمن عرض المسرحية نفسها .

المكان : هناك مكان عرض المسرحية ، وأيضاً مكان حدوث أحداث المسرحية .2

9 = هندسة المناظر والمؤثرات الموسيقية والطبيعية :

لتجسيد وقائع المسرحية اليونانية كانت المعابد والساحات العامة والمقصورة ع لى أماكن العرض ، ومع مرور الزمن واختلاف الظروف وبالنسبة للمسرحية الحديثة فإنها تعرض في أماكن خاصة وعليه استوجب تجهيز تلك الأماكن بما يناسب جو المسرحية من حيث أماكن الحدث للحوادث وكذلك أوقات حدوثها ، من حيث الأوقات الزمنية وعليه ثم تجهيز تلك القاعات بما يسمى اليوم بالديكور ، واستكمال المشاهد بالإضاءة المناسبة والملابس الملائمة والمكلات المشهدية بما يضيف جو المتعة والإقناع بالنسبة للمشاهد . 3

10 = التطهير

إن المحاكاة في التراجيديا ينبغي أن تؤدي إلى التطهير عن طريق إثارة انفعالين في نفس المشاهد ، هما الشفقة والخوف و ترتبط هاتان بعنصر التحول ، وكيف أن الشفقة تتم كاملة إذا أحس المشاهد بأن البطل الماثل أمامه لا يستحق كل ما حل به من عقاب ، وكيف أن الخوف لا ينبعث إلا إذا أحس بأن هذا البطل يماثله لأنه في المقام الأول إنسان به مثل ما به من ضعف وله مثل ما له من نوازع .

فالإنسان لا يحس بالخوف إلا حينما يتصور أن من الممكن أن الموقف نفسه لمن حل به العقاب ، وأن من المحتمل أن يحل به نفس ما حل بالآخر من دمار ، فيكون شعوره بالخوف حينئذ ناتجاً عن أنه بطبيعته يكره أن يقف مثل هذا الموقف ، رغم أنه معرض لذلك بسبب ما يشترك فيه من صفات إنسانية مع من حل به العقاب ، وبسبب ما ينازعه من أهواء مماثلة كانت سبباً في أن تعصف بذلك الآخر وتورده مورد التهلكة رغم ما يبدو عليه من حكمه ومعرفة .

ويرى (أرسطو) في كتابه فن الشعر : أنه لا يكفي أن تكون المحاكاة فقط لفعل كامل

2- نفس المرجع ، ص 73 .
3- لويس مليكة ، الديكور المسرحي ، الناشر : الدار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة ، 1966م، ص 4-5-6 .

بل ينبغي أيضا أن تكون قادرة على إثارة انفعال الخوف والشفقة وأن هذا لن يتحقق على الوجه الأكمل إلا إذا وقعت الأحداث بخلاف ما يتوقع المشاهد ، لان وقوعها على هذا النحو يجعلها تتفق وعنصر الإدهاش أكثر من خضوعهما للصدفة المجردة أو الخط .

إن مغزى (التطهير) هو أن يقع المشاهد فريسة لعدد من الانفعالات التي تدور في نفسه كي يتخلص من نزعاته الشريرة ورغباته الجامحة وفرديته العمياء وتهوره الأحمق وغروره الأجوف وغطرسته الزائفة ، حينما يشاهد بعينه مصارع الآخرين ودمارهم لأن الحكمة والمعرفة التي أثرت عليهم لم نستطيع الصمود أمام نزعاتهم الشريرة ، ولم يتحكموا فيها بل تركوها تتحكم فيهم لتجعلهم ينحرفون عن جادة الصواب ، ويرى (أرسطو) أن غاية الكاتب المسرحي ، ينبغي أن تكون إثارة انفعال الخوف والشفقة في نفس المشاهد عن طريق العرض المسرحي وعن طريق ترتيب الأحداث في الموضوع (البناء الدرامي) ، والكاتب الجيد هو خير من يثير الانفعالين في آن واحد وسوية عند قراءة المسرحية أو عند عرضها على المسرح ناهيك عن الاجتهادات الحديثة في المسرح الملحمي (البرختي) التي تدعو إلى إثارة الوعي والدعوة لاتخاذ المواقف تجاه ما يراه ويحسه الجمهور ، وبذلك يقف على طرفي نقيض من نظرية التطهير الأرسطية التي كما أسلفنا – تدعو إلى إثارة الخوف والشفقة أي أن برخت أو (أبرخت) يرى للمسرح مهمةً وهدفاً آخرين يختلفان في الجوهر عما دعا له أرسطو في كتابة (فن الشعر) .1

1- حسن رامز رضا ، الدراما بين النظرية والتطبيق ، مرجع سابق ، ص 77 .

الـــخـــاتـــمـــة

مع نهاية هذه البسطة السريعة التي حاولت من خلالها الوصول إلى فهم واستيعاب ما ترمي إليه الطقوس أي المقومات المسرحية التي وصلت إلينا عبر التاريخ الإنساني من خلال التراث اليوناني ، والتي توضح وبما لا يدع مجالاً للشك أن المسرحية لا تكون لها شخصيتها وقيمتها الفنية إلا بتوفر عناصرها ، وكذلك تظافر وتفاعل تلك العناصر مع بعضها البعض ، مما يجمع عدداً من الناس ، ومن هنا كان الإجماع على أن العملية المسرحية التي اصبحت فعلاً مشتركاً ذات هدف واضح تشد إليها اعداداً كبيرة من المشاهدين الذين يتفاعلون معها باختلاف أمزجتهم وألوانهم وطبقاتهم وأفكارهم ، لتلتقي مع تلك المجموعة التي تحرص على خلق حياة أخرى من ابتكارهم وإبداعهم .

وما كان ذلك ليتوفر لولا تظافر وتفاعل عناصر المسرحية مع بعضها البعض ، وعليه فإن على كل من يحاول الخوض في العملية المسرحية عليه الاهتمام بدراسة تلك الطقوس ومحاولة الإبداع في طريقة التعامل بها حتى تكون له بصمة خاصة في مجال المسرح .

والله الموفق

الباحث

الـــمـــراجـــــع

1- بينار ، تاريخ المسرح ، ترجمة : أحمد كمال يونس ، دار النهضة العربية ، سنة 1967م .

2- فيصل المقدادي ، تطبيقات في فن المسرح ، منشورات جامعة قاريونس ، بنغازي ، سنة 1992م .

3- عبد الرحمن ياغي ، في الجهود المسرحية الإغريقية االأوروبية والعربية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، سنة 1980 م .

4- حسن رامز رضا ، الدراما بين النظرية والتطبيق ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، سنة 1972 م .

5- شفيق مجفي ، الحوار المسرحي ، مجلة المسرح العدد الأول ، يناير سنة 1964 م .

6- لاجوس إيجري ، فن كتابة المسرحية ، ترجمة : درينى خشبة ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة .

7- إبراهيم حماد ، طبيعة الدراما ، العدد 26 من سلسلة – كتابك ، دار المعارف المصرية ، القاهرة ، 1978 م .

8- لويس ماليكه ، الديكور المسرحي ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة ، سنة 1966م .

9- عبد العزيز أحموده ، البناء الدرامي ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، 1977 م .

10- لويس عوض ، المسرح العالمي ، دار المعارف المصرية القاهرة ، 1964 م .