

التعرف والتحول في النص المسرحي العراقي المعاصر/

مسرحية الباب إنموذجاً

م.د. طالب هاشم بدن

وزارة التربية /المديرية العامة لتربية محافظة البصرة

JournalofStudies 2019@gmail.com

الملخص:

تناول البحث الموسوم (التعرف والتحول في النص المسرحي العراقي المعاصر) في فصله الاول مشكلة البحث ودراسة وظيفة الازمة في التحول الدرامي للنص المسرحي . والاهمية والحاجة الملحة لدراسة التحول في النص الدرامي ، وما يطرأ عليه من متغيرات ، ويعرض اهداف البحث والتعاريف الاصطلاحية وتحديد اهم المصطلحات . وفي فصله الثاني المبحث الاول تناول التعرف والتحول في نظرية الدراما وماهيته ، واجزاء الحكمة التي تمثل التعرف والتحول والمعاناة المستشفقة حسب رأي أرسطو . والمبحث الثاني تطرق الى انواع التعرف واهميتها ودور التعرف والتحول في تطور الحكمة وفق البنية التي يتطور من خلالها الحدث ودور الازمة التي تدفع بالحدث نحو التغيير ، ومن ثم يتناول بشكل مكثف التعرف والتحول في المسرح العربي. وخرج الباحث بمؤشرات تفيد التعرف والتحول . الفصل الثالث تناول عينة البحث بالعرض والتحليل على وفق ما جاء من معطيات في الاطار

النظري والمؤشرات. وختم البحث بالفصل الرابع بالنتائج والاستنتاجات واهم مصادر ومراجع البحث. الكلمات المفتاحية: (التعرف والتحول، النص المسرحي العراقي، مسرحية الباب).

Identification and transformation in the contemporary Iraqi theatrical text / Al-Bab play as a model

dr. Talib Hashem Badan

Ministry of Education / General Directorate of Education of Basra Governorate

Abstract:

The research tagged (identification and transformation in the contemporary Iraqi theatrical text) in its first chapter dealt with the problem of research and studying the function of the crisis in the dramatic transformation of the theatrical text. And the importance and urgent need to study the transformation in the dramatic text, and the variables that occur to it, and presents the objectives of the research and terminological definitions and identifying the most important terms. In its second chapter, the first topic dealt with recognition and transformation in the theory of drama and its nature, and the parts of the plot that represent recognition, transformation and pitiful suffering according to Aristotle's opinion. The second topic touched on the types of recognition and their importance and the role of identification and transformation in the development of the plot according to the structure through which the event develops and the role of the crisis that pushes the event towards change, and then deals intensively with identification and transformation in the Arab theater. The researcher came out with indicators that indicate identification and transformation. The third chapter dealt with the research sample by presentation and analysis according to the data provided in the theoretical framework and indicators. The research concluded in the fourth chapter with the results and conclusions and the most important sources and references for the research.

Keywords: (recognition and transformation, the Iraqi theatrical text, the door play).

الفصل الاول : الاطار المنهجي

أولاً : مشكلة البحث .

نتج عن التطور الحاصل في القيم الدرامية للنص الادبي مجموعة من الاشكاليات والصراعات التي غيرت مسار العمل الدرامي ، ما دعا الى ظهور انتقالات صاحبت تلك المتغيرات في أتون النص مستندة على ما أحدثه الحوار المروي على لسان الشخصيات المتصارعة المصاحبة لأحداث المسرحية ، من تلك التجليات يظهر التعرف على الحقائق المضمرة في النص الدرامي ، إذ يحدد مسار التحول في الاحداث والازمة في الخطاب المسرحي و تتولد الازمة التي تعد من النقاط الاساسية في عملية التعرف والتحول الدرامي الذي ينطلق من كينونة التحولات التي تطرأ على الاحداث ومن ثم يحدث تحولاً من حالة الى أخرى على وفق ما يدور من تنام في الاحداث وتقلباتها ومعرفة طبيعة الصراع الدائر في العمل الدرامي .

إن التعرف والتحول في النص الدرامي يحدث من خلال البناء ، وضرورة دراسة تطورات النص تكمن في التوصل الى عملية إيجاد علاقة ترابطية بين أجزاء النص المتحول وأحداثه . وعلى ضوء ما سبق، صاغ الباحث مشكلة بحثه على شكل سؤال يحاول الاجابة عليه على النحو الاتي (ما هي تجليات التعرف والتحول في النص المسرحي العراقي ؟) .

ثانياً : أهمية البحث والحاجة إليه .

تتجلى أهمية البحث في تناول نقطة التعرف والتحول بالدراسة وما يطرأ على النص المسرحي من متغيرات على مجمل المتن المقروء . أما الحاجة الى البحث تكمن في إفادة الباحثين ودارسي الادب والنقد الدرامي ، عن طريق تسليط الضوء على آلية التعرف والتحول في النص المسرحي وتناوله بالدراسة .

ثالثاً : أهداف البحث .

يهدف البحث الى الكشف عن المتغيرات التي تحدث على النص المسرحي من تعرف و تحول في سير الاحداث الدرامية .

رابعاً : حدود البحث .

حدود الزمان : ١٩٨٦

حدود المكان : العراق

حدود الموضوع : دراسة عمل التعرف والتحول في النص المسرحي العراقي

خامساً : تحديد المصطلحات .

التعرف لغوياً : كلمة التعرف جاءت في معاجم اللغة بأنها : التعرف : " تعرف الى / تعرف ب/ تعرف على يتعرف ، تعرفاً ، فهو متعرف ، والمفعول متعرف إليه . تعرف إليه في الشعر :

جعله يعرفه . تعرف بصاحبه منذ سنة : صار يعرفه . تعرف خطه : عرفه ، تأكد من معرفته . تعرف حاجته : تطلبها حتى عرفها . تعرف الاسم : دخلت عليه أداة التعريف ال . عرف الشيء : حدد معناه بتعيين جنسه ونوعه وصفاته " (١) (ابن منظور ، ص ١٥٢)

التعرف اصطلاحاً : عرف مصطلح التعرف في المعاجم بوصفه " مفهوم درامي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالانقلاب . إذ عده أرسطو مرحلة تلي الانقلاب ويؤدي تأثيرها الى حل العقدة. والتعرف هو الانتقال من الجهل الى المعرفة ، أو كشف وقائع مجهولة أو مخفية ، وفي بعض الاحيان تعني الكلمة فقط التعرف على الهوية الحقيقية للشخصيات ، وهذه هي الحالة التي تطرق اليها أرسطو في كتابه فن الشعر " (٢) (د. ماري الياس ود. حنان قصاب ، ص ١٣٦) أما ما جاء عن مصطلح التعرف بالنسبة لارسطو فقد حدده على إنه "مرحلة في بناء درامي يقوم على البحث عن حقيقة ما ، تحول فيما بعد الى مجرد اسلوب درامي لدفع الحدث نحو التعقيد ثم الحل من خلال إزالة العائق ، وخاصة في المسرحيات التي تقوم على حبكة معقدة كما في مسرح الحضارة الرومانية وفي مسرح الباروك وحتى في الفودفيل والبولفار وفي سينما الاثارة " (٣) (د. فايز ترحيني ، ص ٩٧)

التحول لغة : عرفه علماء اللغة بأنه " تحول الى / تحول عن يتحول ، تحولاً ، فهو متحول ، والمفعول متحول إليه . تحول جارناً الى بيت جديد : تنتقل إليه . تحول مجرى النهر : إنتقل من مصب الى

آخر . تحولت أحواله من سيء الى أسوء : تغيرت من حال الى حال . تحول عن زميله بلا سبب : إنصرف عنه الى غيره . تحول الشخص الى كذا : تبدل من حال الى حال ، أو تنقل من موضع الى موضع " . (٤) (بن زكريا ، ص ١٧٦) .

التحول إصطلاحاً : يقصد به " ١- التغير الاجتماعي بشكل خاص .
٢- تحول مفاجئ في الانواع الحية ونقلها من موضع الى اخر من جسم الكائن الحي كأن تنتقل الى مكان الغريب المعروف في الاسماك " . (٥) (مراد وهبه ، ص ١٨١) .

التعريف الاجرائي للتعرف . دراسة خفايا النص الدرامي والتعرف على مراحل الانقلاب والتحول التي تواكب بناء الاحداث وأثرها على سير الحبكة في النص الدرامي .

التحول : يتخذ الباحث التعريف الاصطلاحي رقم (٢) كأنموذج للبحث . اضافة الى التحول في مواقف الشخصيات .

الفصل الثاني . المبحث الاول

التعرف و التحول في نظرية الدراما .

تعد الأزمة والذروة في الدراما إحدى أهم نقاط التعرف والتحول يمر عبرها النص الدرامي وتكون نقطة التحول في ذلك النص من خلال وصول الأحداث ، عن طريق تحريك الفعل الدرامي إلى نقطة الذروة ، يتم فيها حدوث التعرف الذي يحدث

تغييراً في مسار الفعل ، وأي دفع باتجاه ذلك الفعل يغير من وتيرة الاحداث وسلوك الشخصية ، إذ يقوم كل نص درامي على بناء متسلسل لإحداث التأثير في المتلقي عن طريق حبكة منطقية ، بوصف إنه " يجب ان يتولد التحول أو التعرف من صميم بناء الحبكة نفسها ، وان يكون كلاهما نتيجة حتمية أو محتملة لما وقع من احداث سابقة " .(٦)(ارسطو ، ص١٢٠) . فيها يتغير خط الفعل والاحداث في العمل الدرامي . وتكون الحبكة ذات البناء الجيد هي التي يحدث فيها " التحول في مصير بطلها من حال السعادة الى حال التعاسة ، وليس من حال التعاسة الى حال السعادة " .(٧)(نفسه ، ص١٣٣) إذ ان ذلك التحول في مصير الشخصية يحدث فيه هدم العلاقات داخل النص الدرامي وتتولد أخرى نتيجة للتغيرات التي يحدثها ذلك التحول وتغيير نقطة الاحداث ، وأن مسار البناء الدرامي للنص تتغير على وفق ما تصاحب عناصر البناء الدرامي التي من شأنها إحداث مسار التحول في النص الدرامي بيد إن " أعظم العناصر قوة في التراجيديا من ناحية احداث التأثير النفسي، هما : التحول والتعرف ، والتحول والتعرف جزآن من اجزاء الحبكة " .(٨)(نفسه ، ص٩٨) التي تنتامي من خلالها وتيرة الفعل الدرامي عند شخصيات المؤلف او سقوط البطل التراجيدي .

أجزاء الحكمة :

يرى (أرسطو) إن اجزاء الحكمة ثلاثة تتحدد في " التحول ، والتعرف ، والمعاناة المستشفقة" .^(٩) (أرسطو ، ص١٢٦) : إذ إن للحكمة دور اساس في تحديد ماهية العمل الدرامي من حوادث تجلب على الشخصية التعاسة والشقاء ، تؤدي الى إثارة عاطفتي الخوف والشفقة في نفس المشاهد ، على وفق ذلك تميزت عناصر البنية الدرامية بقدرتها على ايجاد مجالات واسعة ومتغيرات تظهر النص الدرامي في رسم مسار مغاير تتحول فيه بنية النص الى نقطة تحول في الفعل الدرامي. يقرن كاتب النص الدرامي تحول النص بحادثة ما لشخصية أو لمجموعة شخصيات ، اذ يأتي التعرف والتحول من خلال الانكشاف عن موضوع مخفي أو تأخر الكشف عنه ، وقد عبر أرسطو عن هذا التحول بـ "التحول من حالة تكون عليها الاشياء في المسرحية الى ما هو ضدها ، ولا بد أن يحدث هذا التحول كنتيجة محتملة أو ضرورية لتسلسل أحداث المسرحية" .^(١٠) (أرسطو ، ص٩٨) . و تمثل مأساة (أوديب ملكاً) مثلاً ، انموذجاً مميزاً للتعرف والتحول.

ماهية التعرف والتحول .

تلعب عملية التعرف والتحول دوراً هاماً ومميزاً في مصير وقدر من تؤول عليه الاحداث. وتتضمن ارتداد الكيد الى نحر صاحبه ، أو التأثير المرتد لأفعال المرء نفسه ، كأن ينفجر في وجهه البارود

الذي اعدده لخصمه ، أو يقع المدبر في الحفرة التي حفرها لغيره .(١١)(نفسه ، ص٤٤). ذلك تبعاً لمجريات الاحداث ونوع الفاجعة التي يتحرك ضمنها الحدث الى جوار سبب حصول الفاجعة ، ويتناول (ارسطو) التعرف في كتابه (فن الشعر) بوصفه " الانتقال من الجهل الى المعرفة يؤدي الى الانتقال : اما من الكراهية الى المحبة ، أو من المحبة الى الكراهية عند الاشخاص المقدر لهم السعادة او الشقاوة واجمل انواع التعرف المصحوب بالتحول " .(١٢)(نفسه ، ص١٢٣). ويدور التعرف على ما يقوم به الاشخاص في النص الدرامي من انقلاب لحظة تغير الاحداث ، ويعد موضوع العمل الدرامي الرئيس في اقترانه بالشخصيات من احدها للآخر .

المبحث الثاني

أنواع التعرف .

للتعرف اربعة انواع رئيسية - حسب رأي أرسطو - تلك التقسيمات تعرف بـ "أولاً : التعرف بالعلامات الخارجية : وهو ابعد انواعه عن الفن وان كان اكثر شيوعاً في الاستعمال للافتقار الى ما هو خير منه " .(١٣)(نفسه ، ص١٢٥). ويمكن الاستدلال على هكذا نوع من التعرف عن طريق علامة ما او وشم او ندبة في البدن ، فأوديسيوس مثلاً تعرفته مربيته عن طريق الندبة التي فيه ، وهي تغسل قدميه ، غير ان هذا النوع من التعرف اقل اهمية من التعرف الذي يصدر عن التحول المنطقي . وتعد العلامة في المسرح هي

توطيد متانة وسائل التعرف المسرحي التي قسمت الى " التعرف بواسطة العلامات ، والتعرف الذي يؤلفه الشاعر ويرتبه ، والتعرف بالذاكرة ، والتعرف بالقياس " .^(١٤) (نفسه ، ص ١٢٥) ويذكر ارسطو ان الاكثر شيوعاً هو التعرف بالعلامات الخارجية ، اذ يميز في هذا النوع بين ما هو فطري من علامات وما يكون مكتسباً ، لذلك يرى ارسطو ضرورة التمييز في العلامات المكتسبة بين العلامات ذات الصلة بين الانسان كالندوب مثلاً ، وبين ما هو منفصلاً من تلك العلامات عن البدن ، مثال ذلك سلاح (اخيل) الذي تميز به في الياذة هوميروس وحروب طروادة. والتعرف الثاني تلك التي يرتبها الشاعر ولهذا تكون بعيدة عن الفن؛ فأورسطس في (إيفيجينيا) يتعرف انه اورسطس على هذا النحو : فبينما تعرف إيفيجينيا يتم بفضل الرسالة ، نجد اورسطس يقول بنفسه ما يريد له الشاعر ان يقوله ، لا ما تقوله الحكاية " .^(١٥) (نفسه ، ص ١٢٣) . وهذا التعرف يختلف عن سابقه ومثال ذلك التعرف ، ما ذكر عن صوت المكوك في مسرحية (تارايوس)^(*) لسوفوكليس . والنوع الثالث من التعرف يتم بواسطة " الذاكرة ، وذلك حينما نتعرف شيئاً عندما نراه فنذكره ؛ كما في القبرسيين لذيقيابوغيнос^(*) ، حينما رأى البطل اللوحة بكى ، وكذلك في القصة التي رواها القينوس ، لم يكذب أوديسيوس يسمع عازف القيثارة حتى تذكر وذرف العبرات " .^(١٦) (هوميروس ، الاوديسا ، ص ١٢٢) في هذا النوع من التعرف تتولد حالة من المشاعر واسترجاع للذكريات الاليمة المصحوبة بالشعور بنوع من تأنيب

الضمير والاحساس بالندم على ما إقترفه الشخص ومن ثم معاقبة النفس والدخول في حالة من الصراع الداخلي للنفس البشرية . إذ ان مسرحية (القبارة) للكاتب المسرحي (ديكايوجينيسس) (*) ١٧ د. ابراهيم حمادة ، ص ٦٤) يكون التعرف فيها عن طريق التذكر ، عند رؤية الشخص لشيء ما يعيد لذاكرته حادثاً معيناً ، يذرف تيوكروس الدمع الهتون ، عند رؤيته لاحدى اللوحات المرسومة . أما النوع الرابع من التعرف ، فهو ذلك التعرف الذي يتم عن طريق " القياس ، كما في حملة الماء المقدس ، ففيها القياس التالي : اتى رجل يشبهني ؛ ولا يشبهني غير اورسطس ؛ اذن اورسطس هو القادم " . (١٨) أرسطو ، ص ٤٦) وهذا النوع من التعرف يتبع سلوك الشخصية المراد التعرف بها ، ومن ثم التأكيد على ما تحمله من صفات أو مزايا مقارنة ومثابرة للشخصية الاساس لذلك تتلبور شخصية أخرى على غرار الشخصية الاساس . وهناك أنواع أخرى للتعرف يذكرها ارسطو ويحدد ماهيتها وهذه الانواع تقوم على خطأ في استدلال الجمهور كما في (أوديسيوس الرسول الكاذب او الزائف) . غير ان اهم انواع التعرف الذي يكون متصلاً " اتصالاً مباشراً بالحكمة ، وبفعل المسرحية (...) فهذا النوع من التعرف - المقرون بالتحول - يثير اما شفقة ، وأما خوفاً " . (١٩) نفسه ، ص ١٢٣) وخير مثال على هكذا تعرف و تحول ما جاء من تعرف (اوريسستس) على (إفيجينيا) عن طريق ارسال الخطاب .

دور التعرف والتحول في تطور الحكبة .

يكنم تطور الحكبة في الفعل على وفق البنية التي من خلالها يتطور الحدث في النص المسرحي، يتغير مسار خط البطل اما عن طريق التعرف وأما عن طريق التحول أو بهما معاً ، إذ يجب ان " يتولد التحول و التعرف من صميم بناء الحكبة نفسها ، وان يكون كلاهما نتيجة حتمية او محتملة لما وقع من احداث سابقة " .(٢٠) نفسه ، ص١٢٠ وان مراحل هذا التطور في الحكبة يعزز قوة بناء الاحداث في العمل الدرامي ، ومن ثم حدوث الازمة وتشعب الاحداث ، وان نقطة التحول التي تحدث تطوراً منطقياً في الازمة يقود الى تحول مدهش للشخصية ويأخذ مساراً مغايراً لتلك الاحداث ، بوصف ان " نقطة التحول او الانقلاب تعد النقطة الاخيرة في التعقيد التي تفضي الى الذروة ؛ ويرى وليم ومزارت بأنها النقطة المكملة للخطأ الذي يقع فيه البطل ؛ وهو يعدها حدثاً مفاجئاً ؛ غير انها في مجرى السياق العام تعتبر مكملة للتطور الطبيعي لحركة الحكبة عموماً «(٢١) د. مجيد الجبوري ، ص٩٠) إذ ان تحديد نقطة التحول تأتي اولاً ومن ثم تكون ذروة الحدث او نقطة الذروة وهي اقدم الشخصية على ارتكاب الفعل . ففي مسرحية (انتيجونا) وبعد ان يقرر (كريون) اخراج انتيجونا من سجنها الذي تقرر عليها ، وفرار ولده (هايمون) يحدث تحولاً في مصير هايمون بعد شنق انتيجونا في حبل غليظ ، عندها يقوم بالانتقام لها فيأتي نبأ موت هايمون على لسان

الرسول قائلاً " هايمون مات ، ودمه هو الذي يجري في شرايين قاتله.

قائد الكورس : هل قتله ابوه ؟ . أو قتل نفسه بنفسه ؟.

الرسول : لقد قتل نفسه بنفسه ، في فورة القتل الذي ارتكبه ابوه
" (٢٢) تراجيديات سوفقليس ، ص١٩٧)

الازمة .

تبرز الازمة في النص المسرحي على انها " احدى النقاط الاساسية في عملية التحول الدرامي اذ يصل الحدث الى نقطة معينة تستوجب تحولاً من حالة تكون عليها الاحداث في النص الى حالة اخرى تناقضها وتختلف عنها، وهذه النتيجة المشروطة يتم خلالها تغيير في مجرى الحدث ومساره". (٢٣) زياد حلو جاد الله ، ص٢) اذ ان تطور النص المسرحي يولد مراحل متداخلة في كل نقطة من حدوث البناء الدرامي التي يصل فيها الحدث الى نقطة معينة ويولد مرحلة جديدة تسمى نقطة التحول ، ويقصد بها " الانتقال من حالة تكون عليها الاشياء الى حالة تكون ربما على النقيض تماماً ، هذا التحول يكون في مجرى الحدث وفي مواقف الشخصيات تجاه ذلك الحدث". (٢٤) نفسه ، ص٨) وفي اغلب الاحيان تكون نقطة التحول ذات صلة مباشرة بالشخصية الرئيسية التي يقع على عاتقها سر الاحداث في المسرحية. ذلك لان نقطة التحول تغير مجرى الاحداث كلياً على وفق بناء حادثة معينة تعد نقطة حاسمة تتحول فيها الشخصية

واحداث تلك المسرحية من حالة الى اخرى كاشفة عن الاشياء الغامضة او المخفية عن المتلقي حتى يحدث الانكشاف . ففي مسرحية (فيدرا) للكاتب الفرنسي (جان راسين) تبدأ نقطة التحول في علاقة حب فيدرا لهبوليت ، غير انها لا تبوح بحباله بل تحول هذا الحب المكبوت الى كره يؤدي الى نفيه ، الا ان هذا الحب يعود لتضطرم نيرانه من جديد ، وحين وصول نبأ وفاة زوجها تيزيه تتدفع بتشجيع وتحريض من مربيتها للبوخ بهذا السر ومصارحة هبوليت به.(٢٥) نفسه ، ص٧٢) وان الاشارة الاكثر يقينية في مسرحية فيدرا تكمن في توليد العلاقات الثنائية والكشف عن نقطة التحول عند القارئ . ونظامه تناقضي ، لا جدلي ، حيث يتحول الشقاء الى فرح ، يفيض ويدفع الى العمل ، وهذا ما يسميه راسين بالطمأنينة.(٢٦) نفسه ، ص٣٣) اذ ان المسرح الراسيني مسرح يتتابع فيه العمل والكلام لكنهما لا يلتقيان الا لكي يهرب احدهما من الاخر . وفي المسرح الشكسبيرى تعبر مسرحيات (شكسبير) عن مفهوم الانسان الحديث ، اذ عدت الدراما الشكسبيرية قفزة تاريخية في عالم الدراما التي جمعت بين التاريخ والاسطورة بوصف ان شكسبير استطاع بفضل موهبته وعبقريته الفذة التفوق على اقرانه من الكتاب ولمع نجمه في عالم الدراما اذ "بهر شكسبير العالم بطريقته العجيبة في تصوير الصراع الدرامي ، داخل النفس البشرية ، وما تجيش به من عواطف وانفعالات واهواء ، وظل طوال حياته يستخرج لنا نفوسنا ويضعها عارية على المسرح ، فقد

كان شاعر مسرحي واقعي ، تاريخي انساني بطولي ، اسطوري". (٢٧) نفسه ، ص ٨٨) جسد افكاره وعالمه عبر انتقالاته في بناء الحوادث وحبكة الصراع في شخصيات مسرحياته ، ففي مسرحية (ماكبث) صاغ البناء الدرامي عند اقدام ماكبث على قتل (بانكو) وتحدث نقطة التحول في مطاردة شبح بانكو له ويتخيل الخنجر الذهبي الملفوف بالدم ويخاطبه في حالة هذيان قائلاً " اخنجر هذا الذي ارى امامي ومقبضه باتجاه يدي ؟. تعال : دعني امسكك (...) ما زلت اراك ، وعلى شفرتك ، ومقبضك ، قطرات دم ، لم تكن من قبل". (٢٨) (شكسبير ، ص ٩٩). تتجلى نقطة التعرف عند ماكبث عندما يكتشف صراع الساحرات في رؤيته لغابة برنام وهي تتحرك ، ومن ثم تعرفه على البطل الذي لم تلده امرأة المتمثل بشخصية (مكدف) ، ونتيجة لذلك التعرف يتحول مصير ماكبث الى تعاسة ومأساوية انتهت بمصرعه على يد مكدف .

التعرف والتحول في المسرحية العربية .

دأب مؤلف النص الدرامي في بناء الاحداث من أجل الوصول الى الازمة بوصفه " يحاول ان يبلغ القمة عن طريق مواقف صغيرة متوترة تتعقد ثم تتحل تباعاً صاعداً طوال الوقت الى قمة المسرحية وأزمتها ، وكأنما الاحداث تنمو كالموجات الصغيرة المتلاحقة ، ما تكاد تختفي واحدة منها حتى تعقبها اخرى اكثر علواً وقوة حتى تنتهي الى موجة كبيرة عارمة تتكسر على الشاطئ ، في ختام المسرحية". (٢٩) د. عبد القادر القط ، ص ١٧) فمثلاً عند بناء شوقي

لمسرحية (مصرع كليوباترا) يأتي على شكل شعري متسلسل في حبكة متصاعدة الاحداث تظهر شخصيات المسرحية بشكل منتظم على وفق بناء نمط مرسوم حتى حصول الذروة التي تبرز فيها لحظة التعرف في شخصية (انطونيو) عند سماع نبأ انتحار (الملكة كليوباترا) ، على لسان أولمبوس . وهكذا في باقي المسرحيات العربية عند كتاب الدراما العرب مثل (سعد الله ونوس ومسرحياته ، وجبران خليل جبران ، ومعين بسيسو ، وسعدي الفرج ... وغيرهم) ممن كتب مسرحيات تنوع التعرف والتحول في حركاتها.

مؤشرات الاطار النظري .

١. ان نقطة التعرف والتحول من اهم النقاط داخل النص المسرحي ولا يخلو أي نص منها فيما عدا نصوص مسرح العبث واللامعقول.

٢. يحدث التعرف والتحول في مسار العمل الدرامي ، فيحيل الحبكة الى التعقيد ومن ثم الانفراج والحل .

٣. في كل النصوص الدرامية يحدث التعرف ومن ثم يلحقه التحول في الموقف .

٤. ان احسن انواع التعرف الذي يقتنر بالتحول في بناء الحبكة الدرامية .

٥. ابلغ انواع التعرف هو الذي يأتي عن طريق دليل ما كأن تكون رسالة أو ندبة.

٦. يكون التعرف والتحول من خلال اتخاذ الشخصية موقفاً معيناً تجاه شخصيات أخرى أو مواقف معينة نتيجة لفعل ما .
٧. يحدث التعرف و يتولد عنه تحولاً نتيجة الازمة التي ترافق مسار الاحداث في النص
٨. غياب الصراع بين القدر والالهة ، أي ان البناء في المسرحية يمكن ان يكون بين فرد وفرد او بين فرد ومجموعة ، أي صراع انساني .

الفصل الثالث

إجراءات البحث

- أولاً : منهج البحث . اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في تحليل عينة البحث إضافة الى ما أسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات .
- ثانياً : مجتمع البحث . اختار الباحث عينة بحثه في التحليل بشكل مقصود من أجل الكشف عن التعرف والتحول في النص.
- ثالثاً : اداة البحث . اتخذ الباحث مؤشرات الاطار النظري في عملية تحليل عينة البحث .

رابعاً : عينة البحث: اختار الباحث العينة المتعلقة ببحثه قصدياً بوصفها.

١. تتسجم مع عنوان البحث والاهداف المتوخاة منه .
٢. التطابق الكبير للعينة مع ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات .

تحليل عينة : مسرحية الباب للكاتب يوسف الصائغ .

مسرحية الباب للشاعر والكاتب المسرحي العراقي يوسف الصائغ ، اعدّها عن احدى قصص الف ليلة وليلة ، تتناول على وجه التحديد مغامرات السندباد البحري . اما في تناول الصائغ لمسرحيته فقد تحدث عن حكاية قصة غريبة تحدث في بلد يحكم على من يموت من الازواج بدفن الحي من الزوجين معه ذلك يعد جزءاً من الوفاء بينهما ، وتجري مراسيم الدفن على الميت والحي في آن واحد ، سواء كان الزوج الميت تدفن معه زوجته أو العكس ، الا ان احداً يخالف هذا التقليد ويرفض ان يدفن مع زوجته المتوفاة بعد ان قطع لها عهداً بالحياة وبعد الممات ان يكوناً معاً ، وتحدث المفارقة في اقتياده للمحكمة ويمثل امام الادعاء العام طالبين منه الامتثال للعهد الذي قطعه على نفسه والوثيقة التي قيدت ذلك العهد في حياتهما . الا انه يجابه المحكمة برفض الموت والخروج عن السياق المعهود والعرف المنشود في قرار المدينة ويطالب بالحياة . مثلها كاتب النص بشخصية (هو) الراض للموت اذ ترغمه المحكمة على تنفيذ ما تعهد به لزوجته من ان يدفن معها، يدور نقاش مهم بينه وبين المدعي والحاكم غرضه معرفة اسباب عزوفه ونكوته بالعهد الذي ابرمه مع زوجته ومدون عند الكاتب العدل بالشهود ، يظهر ذلك جلياً في الحوار التالي :

" الحاكم : لم توقع هذا العهد.. وتبرمه مع زوجتك .. واشهدتما عليه الكاتب العدل ؟

هو : اجل ..

الحاكم : انت تعترف به اذن ؟

هو : لقد كتبته بنفسى ...

الحاكم : كيف تبرر اذن تتصلك عنه ، ورفضك لتنفيذ ما جاء فيه ؟

هو : لا تبرير عندي يا سيدي .. كل ما هنالك انني -كما قلت- لا اريد ان اموت " (٣٠) .
اذ ان (هو) يخرج عن التقليد السائد في البلد ويكون اول من واجه الموت بهذه الطريقة المؤلمة .

ان هذه الحكاية انطلق منها الشاعر (الصائغ) متخذاً من الصراع بين الحياة والموت مساراً في بناء حبكة مسرحيته ، اذ ان عدم الرضوخ والاستسلام لمشينة وارادة البلد يمكن ان تؤدي إلى تمرد على هذا التقليد ويتذرعوا بشتى الحجج للتوصل عن عهودهم التي قطعوها في حياتهم ، وتكون المحكمة قد فتحت باباً لا يحمد عقباه على نفسها ومن ثم تتخلى عن القانون الذي يسير شؤون البلد كما معهود منذ زمن ومعمول به الى حد لحظة رفض (هو) الادعاءن لهكذا ارادة ، لذلك يلجأ المدعي العام الى التوصل وبعد سجال طويل الى اقناع (هو) في عقد صفقة مفادها ان تقام مراسيم دفن (هو) مع زوجته ومن ثم يقوم المدعي بعد مدة يومين بتخليصه على ان تتم كافة مراسم الدفن الجنائزية المعهودة وبعد كل الاجراءات يقوم المدعي العام بتخليصه تبعاً لنوع الاتفاق بينهما يتجلى ذلك في الحوار التالي :

" هو : بعد يومين .. ها

المدعي : (عند اعلى السلم) بعد يومين .. كن على ثقة .

هو : (يمسك بالمدعي) لا تكذب علي ارجوك ..

المدعي : (يدفعه) وداعاً .

هو : (ما يزال متشبثاً به) ارجوك .

المدعي : (يتخلص منه ويختفي)...". (٣١) (ص ٢٥).

ان البناء الدرامي لنمط حبكة المسرحية اتخذ زمن وقوع فعل مراسيم الدفن في اجواء جنائزية ووضع اكاليل الزهور مع لبس الابيض لكلا الزوجين ، اما المكان فيتمثل بالمقبرة التي يتلاشى فيها ضياء الشموع وخروج اخر من تبقى من المشيعين المتمثل بالمدعي ، هنا تبدأ مرحلة جديدة في بنية الاحداث الدرامية اذ يلعب القدر دوراً في صياغة نمط الحبكة التي يكون فيها تداخل في الاحداث اذ ان المقبرة اصبحت مسكن للاحياء ذلك ان رفض الموت يقابله التشبث بالحياة تبلور ذلك في لقاء (هو) في المقبرة المظلمة اذ يسكن مع الاموات من حوله والتواييت تحيط به وسط شعور بعالم مخيف ومصير مجهول يكاد يكتم انفاسه الا املاً في عودة المدعي لخلاصه ، وفي هذه الاثناء يناجي قبر زوجته التي فارقتة بحوار غاضباً " هو : اما انت ايتها الملكة ... فنامي .. وقرري عيناً .. (يدور حول النعش) انظري .. لقد صفوا فوق نعشك المقدس مائدة الموت السعيد .. خبز ... ولحم .. غزال مقتول .. وثلاث حمامات .. وفاكهة .. وقوارير خمر معتقة .. وحين اوقد الشموع .. سيبتدئ العرس " . (٣٢) (ص ٢٧) . ففي ذلك ترجمة لما يمر به من حالة نفسية صعبة وهو قابع بين قبور واجساد هامدة لا تبادل حديث او مشاعر ورائحة الموت في كل مكان من حوله لا يقوى على الخروج من هذه الدوامة التي وضع فيها قسراً ، وما عليه الا الاستكانة والانتظار الممل الذي لا بد منه ليأتي المخلص له من هذه الورطة بعد يومين كما وعد المدعي . لقد حكمت قسوة الظروف على حي يدفن بجانب ميت لا شيء وانما قانون سن في بلد لا يستطيع احد ان يقف بوجهه بحجة الوفاء والحب للزوج او الزوجة وذكرى تعيش وتموت معها ، وبعد مشقة وعناء تبدأ الشمعة بالانطفاء تدريجياً ، وهو يغفو اذ اعياء التعب وفي لحظة تساق جنازة رجل ميت

وكما هو معمول عند قانون المحكمة تساق معه زوجته الشابة بأكليل من الورد ومنتشحة بالبياض لتدفن معه بطقوس جنائزية كما حدث لشخصية (هو) ، الا ان الزوجة لا تعارض تلك المشيئة وتتقبل الامر الذي كان سائداً وسارياً على جميع اهل البلد ، بحجة انها اختارت المحبة والتعلق بزوجها في الحياة والممات ،على العكس من (هو) الذي رفض قانون الدفن . امتازت شخصية (هي) بأنها اكثر تقبلاً وصلابة على موقفها في السير نحو مصيرها المرتبط بزوجها الذي تحب . وفي تنامي الاحداث يحدث التعرف على وجود شخصية اخرى في المقبرة المظلمة بعد ان يتذوق جرعة من الخمر من احدى القوارير ثم يبصقها ثم يرميها بالاتجاه الذي فيه (هي) فتصرخ عندها يستدل على وجود انسان حي بعد ان يختلط صراخها بصوت تهشم القارورة ، بعد هذا الصوت يخاطبه (هو) قائلاً :

" هو : ايها الانسان المظلوم مثلي .. لك الطمأنينة .. لا تخف فأنا لست خائفاً .. اعلن عن نفسك .. (تبدأ المرأة بالبكاء) لا تبك .. بل افرحي مثل فرحي .. فأنت منذ الان لست وحيدة .. نحن معاً". (٣٣) (ص ٤٣) اذ ان حبكة المسرحية اخذت بالتطور والنمو والاحداث تشعبت في بنية الحدث الدرامي اختار الكاتب بناء شخصياته على وفق تناسق في المواقف وتطور مسار الاحداث وذلك من خلال اختيار المكان وطريقة التعرف على وجود انسان ما دون ان يرى ملامحه او شكله الا انه انسان حي وجد له انيس في هذا المكان المقفر المظلم . اذ تبادر (هي) بالقول : " هي : انا خائفة .. هو : مني ؟

هي : من كل شيء .

هو : انت على حق .. كل شيء يبعث على الخوف .. متى جاءوا بك الى هنا ؟

هي : (لا ترد)

هو : لابد اني كنت نائماً .. رباه أي نوم هذا الذي جعلني افقد وعيي ؟ احس كأنني نمت مئة عام .. متى جاءوا بك الى هنا ؟ اتوسل اليك .. اجيبيني .. متى انزلوك الى هذه المقبرة ؟ .

هي : قبل قليل .. «(٣٤)» (ص ٤٤) . إذ يشتمل بناء الاحداث على تتابع في مسار الحبكة وتعقيد في الازمة التي تصاحب العمل المسرحي إذ ان اضافة شخصية (هي) جعل الصراع يدور بينها وبين شخصية (هو) الذي ما لبث ان استيقظ على صرخة انسان يرى في ان المصير الذي انساق له مع الميت (زوجها) ما هو الا حق وراحة من الواجب ان تناله هي ايضاً ، وهذا ما عقد من نمط حبكة المسرحية ، اذ يحاول (هو) ان يقنع (هي) برفضها الموت ومواصلة الحياة الا انها في بداية الامر تتمسك بما كتب عليها من مصير وعليها ان تقبل بقانون البلد ، الا ان (هو) لم يفقد الامل في اقناعها بالعدول عن رأيها بعد ان اخبرها بأن المدعي العام اتفق معه على اخراجه من هذه المقبرة قائلاً " هو : سأكشف لك سراً .. تحدثت عن حلم ان يفتح الباب .. وينادي علينا .. حسناً .. ما رأيك اذا قلت لك ان هذا الحلم ، لا يبعد ان يصير حقيقة؟

هي : كيف ؟

هو : ذاك هو السر .. سنخرج من هنا .. انا اعدك بذلك .

هي : كيف ؟

هو : كما حلمت تماماً .. سيفتح الباب .. ويأتي من يقول لنا .. هيا اخرجنا ..

هي : (ضاحكة) متى ؟

هو : عندما يأتون .

هي : انتكلم جداً ؟ ... من الذين سيأتون

هو : قلت لك انه سر .. (بعد برهة) المدعي العام. (٣٥) (ص٦٥-٦٧ ص) . اذ ان (هو) واثق من تخلصه من المقبرة والخروج بأسرع وقت سواء بمساعدة المدعي العام ام بدونه داعيا (هي) للخروج معه والعيش في حياة سعيدة رافضاً الموت بشئى اشكاله . ويستمر البناء الدرامي اذ يحدث تحولاً في نمط الحكمة ومسار الاحداث بعد ان يتقرب منها ويتبادلان المشاعر اذ يتبلور لديهما شعور بمواصلة الحياة والاصرار على العيش ، وفي هذا التحول تكون هي قد تمسكت بالحياة ومصاحبة (هو) إذ يقررا الخروج من الموت و تجري احداث المسرحية على وفق نظام الحكمة الموسعة من خلال ترابط المصائر ، وعلى الرغم من تأخر المدعي العام الا ان الزمن قد تلاشى في احداث المسرحية الاخذة بنمو الفعل . اذ تتناول بنية النص المسرحي شخصية هي وهو وتقاربهما وترابطهما كأنموذج لاستمرارية الحياة وتحول المواقف كما هو موضحاً في الحوار التالي :

" هي : دعني اضع رأسي على صدرك .. ما اشد حرارة جسمك .. قل انك تحبني ..

هو : لا يكفي ان اقول احبك ..

هي : اذن عانقني .. اجل هكذا .. وامسح على شعري بيدك .. ما اجمل ذلك .. اجل .. اجل بحنان كثير .. اقترب واعد اليّ انوثتي .. واذا جاء الموت ... عند ذاك سأموت ..

هو : كفي عن الحديث عن الموت ..

هو : لقد كنت تقبلني وانت تفكر بالموت ..

هو : كنت اقول لنفسي .. انه ليس لي سواك .. وانك اذا مت فسأموت ..

هي : اجل .. هكذا .. نموت ونحن في اشد حالات الحياة .. الا تريد ؟ " . (٣٦) ص (٩١) .

في نهاية المسرحية يضع الكاتب (يوسف الصائغ) شخصياته المتمثلة بـ(هو) و(هي) في اطار الحب والحياة ويكون التعرف الذي صاحبه التحول قد جاء في بناء الاحداث ومن خلال الشخصيات التي على وفقها انتهت المسرحية نهاية سعيدة ..

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات ومصادر ومراجع البحث

• النتائج ومناقشتها

١. حصول التعرف والتحول احدث تغييراً كبيراً على مسار الاحداث في النص المسرحي واثّر بشكل مباشر على شخصياتها وحولها من شقاء الى سعادة .
٢. شكّل التعرف والتحول نشوء عقدة وتعدد في الازمات والتحكم في مصائر الشخصية الدرامية و تحولها تدريجياً في بنيتها الدرامية من حال الى حال .
٣. لم تتقيد النصوص الدرامية في موضوعة التعرف والتحول على شخصية البطل وانما جاء التعرف أو التحول في سياق

الاحداث التي وظفها المؤلف في نصوصه الدرامية لاطهار جانب فني درامي معين

٤. يحدث التعرف والتحول في مواقف الشخصيات في النص الدرامي بعد ان يتم الانكشاف عن حدث ما في مسار العمل الدرامي.

٥. يلعب التعرف والتحول الدور الاساس في التغيرات التي يتناولها النص الدرامي بأسلوب فني فيه تشويق في خلق ازمة ويجاد حل لها بعد تعقيد المواقف .

٦. اسهمت عمليتا التعرف والتحول في تحقيق حالة مهمة من التفاعل في النص المسرحي العراقي من خلال تصاعد وتيرة الصراع ونشوء عقدة او عدة عقد في داخل النص ومن ثم انفراجها بشقاء البطل او سعادته.

• الاستنتاجات .

١. كشفت النصوص الدرامية امكانية كتاب الدراما العراقيين من خلق منجز ابداعي يمتلك مؤهلات النصوص العالمية الذي يمكن من خلاله تناول افكار عدة واسقاطها على الواقع العراقي .

٢. عززت النصوص الدرامية امكانية حصول التعرف والتحول على الشخصية الدرامية ولعب دور في مصائرهما وتغيير مسارهما من حال الى حال الذي رسمها لها في الخطاب المسرحي.

٣. كشفت تجربة كتابة النصوص الدرامية اتساع مخيلة الكاتب العراقي في تناوله لمختلف النصوص الدرامية وكذلك لمجمل القضايا الحياتية وتوظيفها على وفق كتابة النصوص الدرامية المعروفة عالمياً .
٤. يتم حصول التعرف ومن ثم يصحبه التحول والانتقال من الجهل الى المعرفة على النصوص الدرامية في العديد من المدارس والمذاهب فيما عدا نصوص العبث واللامعقول.

قائمة المصادر والمراجع

- (١) ابن منظور . لسان العرب . ط٣ . بيروت . دار إحياء التراث العربي ، ١٩٩٩ .
- (٢) أبين زكريا (أبي الحسين أحمد بن فارس). معجم مقاييس اللغة . ط٢ . ج٥ . بيروت . دار إحياء التراث العربي ، ١٩٩٥ .
- (٣) ترحيني (د. فايز) . الدراما ومذاهب الادب . ط١ . القاهرة . المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٨٨ .
- (٤) جاد الله (زياد حلو) . "نقطة التحول في النص المسرحي الازمة انموذجاً" . بحث منشور . مجلة نابو للبحوث والدراسات . العراق ، ٢٠١١ .
- (٥) الجبوري (د. مجيد حميد) . البنية الداخلية للمسرحية . ط١ . بيروت . منشورات ضفاف . دار الفكر للنشر والتوزيع ، ٢٠١٣ .
- (٦) إلياس (د. ماري) . حسن (د. حنان قصاب) . المعجم المسرحي . ط٢ . لبنان . مكتبة لبنان ناشرون ، ٢٠٠٦ .
- (٧) سوفوكليس (تراجيديا) . التراجيديا اليونانية . ترجمة . د. عبد الرحمن بدوي . بيروت . المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ب ت .
- (٨) شكسبير (وليم) . مسرحية ماكبث . ترجمة . جبرا ابراهيم جبرا . لبنان . دار الكتب العالمية ، ب ت .

- (٩) الصائغ يوسف) . "مسرحية الباب . بغداد . منشورات شركة مطبعة الاديب البغدادية المحدودة ، ١٩٨٦ .
- (١٠) طاليس (ارسطو) . فن الشعر . ترجمة . د. ابراهيم حمادة . القاهرة . مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٧٧ ،
- (١١) طاليس (ارسطو) . فن الشعر . ترجمة . د. عبد الرحمن بدوي . ط٢ . بيروت . دار الثقافة ، ١٩٧٣ .
- (١٢) عبد الوهاب (شكري) . النص المسرحي . ط١ . الاسكندرية . مؤسسة مورس الدولية ، ٢٠٠٩ .
- (١٣) القط (د. عبد القادر) . من فنون الادب المسرحية . بيروت . دار النهضة للطباعة والنشر ، ١٩٧٨ .
- (١٤) نورة (جبار) . آليات الصراع الدرامي في النص المسرحي الجزائري . رسالة ماجستير . غير منشورة . الجزائر . كلية الاداب ، ٢٠١٦ .
- (١٥) هوميروس . الاوديسة . ترجمة . دريني خشبة . بيروت . دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع ، ٢٠١٣ .
- (١٦) وهبة (مراد) . المعجم الفلسفي . القاهرة . دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، ١٩٩٨ .
- (*) تروي مسرحية (تارايوس) بأنه قطع لسان فيلوميله حتى لا تفشي انه فسق بها ، ولكن فيلوميله اخبرت اختها فروقنيه بواسطة (صوت المكوك) وذلك بان طرّزت حروفاً في قطع نسيج . وكان تارايوس هذا ملك تراقيا ، عشق فيلوميله وغرربها . وليخفي جريمته قطع لسانها واخفاها في مكان بعيد . ولكن فيلوميله استطاعت ان تصف ما وقع لها على قطعة نسيج ارسلتها الى فروقنية اختها ، فبحثت هذه عن فيلوميله ، ولتنتقم من زوجها الفاسق بأختها قتلت ابنها وقدمت لحمه مطهياً الى زوجة ابيه . هنالك همّ تارايوس بقتل الاختين ، ولكن تحول الى هدهد وتحولت فيلوميله الى عصفور وفروقنية الى بلبل ... للاستزادة . ينظر : هوامش المصدر نفسه ، ص ٤٦ .
- (*) ذيقايوغينوس : شاعر الف مآسي وعاش في القرن الرابع ولم يصلنا من شعره الا ابيات قليلة ، ويقال ان موضوع مسرحية (القبرسيين) - نسبة الى جزيرة قبرس - كان عودة طويقر الى سلامين بعد موت طالامون ، وكان طويقر قد نفاه ابوه ، فعاد متخفياً ، ثم بكى حينما رأى لوحة

تصور اباه قالامون ، وبهذا كشف عن شخصيته . للاستزادة: يراجع : ارسطو طاليس ، المصدر نفسه، ص ٤٦.

(*) ديكايوجينيسس: كاتب مسرحي من القرن الرابع الميلادي ولم نلق من اعماله سوى اسطر قليلة ، وربما يدور موضوع مسرحيته (القبارصة) حول رجوع ليديكروس الذي اسس مدينة بأسم سلاميس في قبرص ، متخفياً الى جزيرة سلاميس خوفاً من مطاردة والده لانه كان سبباً في قتل اخيه ، ولكن تيوكروس وصل بعد موت ابيه تيلامون ، وعند مشاهدة الابن لاحدى اللوحات المرسومة التي تمثل والده لم يستطع منع نفسه من البكاء فكشف عن شخصيته وتعرفوا عليه . للاستزادة : ينظر : هوامش كتاب ارسطو طاليس ، فن الشعر ، ترجمة : د. ابراهيم حمادة ، مصدر سابق ، ص ٦٤.