

التقنيات الشكلانية وتطبيقاتها في المسرح الملحمي (الاستثناء والقاعدة نموذجا)

م.د. حسن عبود علي م.د. فرزدق قاسم كاظم

كلية الفنون الجميلة - جامعة البصرة

خلاصة البحث : تتحرك الفنون في مستوياتها المتباينة لتحقيق ابعادا فكرية ضمن حقل الجمال الانساني الذي يتبلور في نتاجات متنوعة تعكس سموها في فضاء الحرية الذي لازال يستقطب كل كيانات الوجود في سعته، ولجل الاستمرار والحفاظ على ذلك الفضاء نقيا كان لابد من تعزيز مدارات مضامين علومه التي تتوحد ليعكسها الشكل بصورة مباشرة في حدود عالم الانسان الذي يحتاج بين زمننا واخر الى اواصر المعرفة التي ترصد سلبياته لاجل تقويمها، ومن خلال ذلك الفهم يمكن تعزيز جوانب الايجابية عن طريق التركيز على المحتوى شكلا ومضمونا وهذا ما عمل عليه الشكلانيون عبر تقنيات ارادوا لها ان تصبح مفتاحا للفكر الانساني بعيدا عن السطحية التي همشها المسرح الملحمي في بناء منهجه الفني وهذا ما رصده الباحثان في تحديد عنوان البحث التقنيات الشكلانية وتطبيقاتها في المسرح الملحمي ومن ثم مشكلة البحث التي جاءت في الفصل الاول (الاطار المنهجي)، إذ حددها الباحثان في السؤال الاتي : كيف أستطاع المسرح الملحمي توظيف التقنيات الشكلانية وخلق بؤرة اشتغال لاليات صناعته وذلك من خلال الكشف عنها عبر نص مسرحية " الاستثناء والقاعدة" لبرتولت بريشت ؟ كما احتوى هذا الفصل على أهمية البحث واهدافه وحدوده، أما الفصل الثاني، فقد ضم الاطار النظري حيث تألف من مبحثين، الاول، الشكلانية (المفاهيم والتقنيات)، والثاني، تقنيات المسرح الملحمي، وبعد ذلك استخرج الباحثان أهم ما أسفر عنه الاطار النظري من

مؤشرات، لتكون معيار يستندون عليها في تحليل عينة البحث، وقد ضمت المؤشرات على سبيل المثال، ١ . (الحبكة) :اذ انها محور التأكيد في التقنيات الشكلانية بوصفها التي تنفرد وحدها بالخاصية الأدبية ، أمام القصة التي لا تشكل سوى مادة خام ، تأخذ تشكيلاتها النوعية من خلال الحبكة . ٢ . (التغريب) : تقنية يجد فيها (شكولوفسكي) ما يمنح الفن المعنى والقدرة على أن يسقط الألفة عن الأشياء ، ويقوم بتغريبها ليرينا إياها بطريقة جديدة وغير متوقعة . بينما الفصل الثالث، قد احتوى اجراءات البحث التي شملت على مجتمع البحث، ومنهجية البحث، وادوات البحث، وطرق اختيار عينة البحث وتحليلها والتي كانت مسرحية الاستثناء والقاعدة تاليف برتولت بريشت، اما الفصل الرابع، فقد تكون من النتائج ومناقشتها والتي يمكن بيان جزءا منها، ١ . أستطاع بريشت من خلال استخدامه للتقنيات الشكلية في مسرحية الاستثناء والقاعدة ومنها التغريب بان يدفع المتلقي الى ان يتوقف عند الاحداث متفاعلا معها بعقله لا بعاطفته ليتخذ منها موقفا . ٢ . استطاع بريشت من استخدام التقنيات الشكلية في مسرحية الاستثناء والقاعدة لتحقيق القراءة الفكرية للنص وذلك من خلال ترك مسافة جمالية بين المتلقي وبين الاحداث بواسطة اطالة الامد و التركيز على البؤرة الرئيسة فيها/ شخصية التاجر/ العنصر المهيمن . ايضا احتوى الفصل على الاستنتاجات .

المبحث الاول (الاطار المنهجي)

١ . مشكلة البحث والحاجة اليه :يؤدي المنهج الشكلاني دوراً مهماً في أظهر تقنياتالمحتوى الفني، والتركيز على وسائط فعل/ أداء الكلمة / دال، بدلاً من التركيز على محمولها الفكري / مدلول، في صورة حيادية، واصبح للتقنية على مستوى الطرح الشكلانيميدان التفاضل في تأكيد ادبية الادب وتحديد وظائفه المتعددة . ان سمو المعنى /الدلالة، وبلوغ الهدف الفكري صار رهيناً بامكانات التشكيل والصياغة وليس بالركون الى الرسائل المباشرة التي يشف عنها المضمون بشكل خال من التفاعل ، ومن ثم صار للشكل محل الحفاوة والتفضيل بوصفه

القيمة التي تمنح الفكر طاقة وجوده الفاعل والمؤثر ، وبعد ان طرح الشكلان يونروأهم التي تلازم معها بروز تقنيات قادرة على تصدير المضمون بطاقة الشكل وامكاناته ضمن ما اطلقوا عليه بالتقنيات الشكلانية التي ضمت تحت جناحها عناصرها المؤلفة من العنصر المهيمن، القيمة المهيمنة، التغيريب، اطالة امد الادراك، حيثترك هذا الامر اثره عند(برتولت بريشت) الذي وظف تلك التقنيات بصورة مباشرة في مسرحه الملحمي مما فتح الافق امام امكانات طروحاته التقنية التي مثلت ثورة جديدة للاحتجاج المسرحي على الانماط التقليدية السائدة انذاك؟ أن الايتاء بشكل جديد للبناء الدرامي ، وسبل خلق حلقة للتفاعل مع المتلقي تجمع ما بين التقنيات الشكلانية ، والتقنيات الملحمية ، كانت حافزا اساسياً في طرح عنوان البحث الذي يحمل معه مشكلة البحث التي جاءت على شكل السؤال التالي، كيف أستطاع المسرح الملحمي توظيف التقنيات الشكلانية وخلق بؤرة اشتغال لاليات صناعته وذلك من خلال الكشف عنها عبر نص مسرحية" الاستثناء والقاعدة" لبرتولت بريشت ؟ في حين تكمن اهمية البحث في أستكناه الابعاد الحقيقية لسبل التفاعل والتقارب ما بين التقنيات الشكلانية وتقنيات المسرح الملحمي عند برتولت بريشت مما يحقق اضافة معرفية للدارسين في مجال المسرح .

٢. أهمية البحث : تكمن أهمية البحث في التالي،

أ . يكشف عبر دراسة التقنيات الشكلانية وتطبيقاتها في المسرح الملحمي عن مكان التلاقح والاقتراب والتوظيف .

ب . سيكون البحث طريقا للدارسين في مجال المسرح للاستفادة من نتائجه لتصبح مفتاحا لهم حينما التعامل مع المسرح الملحمي نصا وعرضا .

٣ . هدف البحث : يهدف البحث الى التعرف، على التقنيات الشكلانية وتطبيقاتها في المسرح الملحمي .

٤ . حدود البحث : الحد الزمني : سنة ١٩٣٠ وهي سنة تاليف المسرحية .

الحد المكاني : المانيا .

الحد الموضوعي : مسرحية الاستثناء والقاعدة .

المبحث الثاني (الاطار النظري)

المطلب الأول : الشكلانية (المفاهيم والتقنيات)

أولاً- المفاهيم الشكلانية : برزت المدرسة النقدية الشكلانية في عام ١٩١٤ حينما نشر (فيكتورشكولوفسكي ١٨٩٣ - ١٩٨٤) مقالة له تحت عنوان (انبعاث الكلمة)، التي خصّها بإفكاره حول الشعر المستقبلي ، وقد اسهم في تأسيس هذه المدرسة مجموعتين صغيرتين من الطلاب ، هما مجموعة (ابو ياز) التي كانت تنتمي الى (جمعية دراسة اللغة الشعرية) وكان مركزها بطرسبورغ ، وقد ضمت كل من (بوريس إينباوم) و (أوسيب بريك) ، و (حلقة موسكو اللغوية) التي كان يمثلها بشكل بارز المنظر اللغوي (رومان جاكوبسن ١٨٩٦ - ١٩٨٢) وقد تأسست في عام ١٩١٥ ، وتميز (جاكوبسن) بأبحاثه الصوتية ، واغناؤه للشعرية بالكثير من الطروحات على المستوى الايقاعي والصوتي والتركيبي ، وعلى مستوى القيمة المهيمنة ، والقيم الخلفية ، فكان له الاثر الكبير في ترسيخ القواعد الاساسية للشكلانية ومن بعدها البنيوية ، فبعد مغادرته لموسكو في عام (١٩٢٠) اثر تضيق السلطات الشيوعية عليه ، اتجه الى براغ وانضم الى (حلقة براغ اللغوية) واصبح عضواً مؤسساً فيها ، وفي عام ١٩٢٨ عقد مؤتمر مهم في (لاهاي) وضعت من خلاله الخطوط الاساسية في المشروع النقدي الشكلاني^(١). وقد ارتكزت الشكلانية على جملة من المفاهيم الرئيسية التي كانت اعلاناً عن منهج ورؤية للتعامل مع الاعمال الادبية والفنية ، وقد كان من ضمن المفاهيم البارزة ما طرحه (جاكوبسن) عبر مبدأين هما : « ١- إن موضوع علم الادب ليس هو الادب ، وإنما الادبية (Litterarite) . أي ما يجعل من عمل ما عملاً أدبياً . ٢- دراسة الشكل قصد فهم المضمون ، أي : شكلنة المضمون ، ورفض ثنائية الشكل والمضمون المبتذلة^(٢) . ان التميز الذي يبرز عبر المغايرة الشكلية ، والدخول الى المضامين عبر بوابة الشكل (شكلنة المضمون) كان دافعاً بارزاً في انطلاق

المفاهيم الشكلانية، التي اعطت لطبيعة العلاقات المنظمة للشكل روح التأثير وادة التميز بوصفها جانب الانجاز والتحقق ، يقول (بريك) ((لا أومن بالاشياء ، وأنا أومن فحسب بالعلاقات التي تقوم بينها))^(٣). وقد كانت العلاقة التي يفترضها المفهوم الشكلاني ليست علاقة في تحديد فاعلية العلاقات الجامعة بين العناصر الشكلية فحسب ، بل انها تراعي مرجعية العناصر ، اي العلاقة بين المعطى الشكلي وهينته ، ولذا فقد كان الشكلانيون لا يحبذون الحديث عن تمايز بين شكل ومضمون ، او تصنيف للادب على وفق هذا التوجه ، فكانوا يستعيضون عن هذه الثنائية بـ ((" المادة " من ناحية والوسيلة أو الاداة أو " الاجراء " من ناحية اخرى))^(٤). ولا يعني هذا التقسيم مجرد استبدال مفهوم (الشكل) ، (المضمون) بمفاهيم موازية لهما ، بل ان اعتماد مفهومي (المادة) ، (الاجراء) هو طرح لثنائية تركز على معطى تكويني مغاير في صياغة التشكل الجمالي للنص الفني ، بوصفه مستمداً لصيغته المغايره المؤثرة من حركة عناصره وتفعيل حركتها ، ومن ثم تشكل العناصر الشكلية (مادة) أولية للنص ، والتحكم في حركية هذه العناصر وتفعيل علاقتها ببعضها ، هو الاداة و (الاجراء) ، لذا اقر الشكلانيون ((ان الفوارق المميزة الخاصة بالفن لا تتمثل في نفس العناصر الداخلة في تكوين العمل الفني وانما في الكيفية التي يتم استخدامها بها))^(٥). لقد اصبح للشكل دوراً بارزاً في فرض الهيمنة الجمالية للمعطى الادبي ، ولا تكاد ترى المضمون الا ظلاً يتأمل سطوع الشكل واشراقه ، والامر هذا يتبلور حتى في رؤية وتحليلات الشكلانيين للنصوص المسرحية ، فمثلاً يذكر (تينانوف) في موضع تحليله لنص (مكبث) لـ (شكسبير) مناقشاً عبارة (الليدي مكبث) الاتية ما يأتي : ((لقد قالت الليدي مكبث ذات مرة : " اني أرضعت اطفالاً " ، وفيما بعد يقال لنا بأن لا أولاد لها البتة ، ومع ذلك فشخصيتها مبررة نظراً لأن ما كان يهم شكسبير " هو قوة مقطع من مقاطعه "))^(٦). اي ان ديناميكية تفعيل العناصر التكوينية للعمل الادبي تؤسس مشروعيتها الذاتية ، ولو كان الانصياع للمضمون امراً حتمياً لما كان للنص ان يدخل حدود

الاثارة والتفكير والتأمل ، ان الشكل يؤسس الى استعاضة فكرية مغايرة تؤسس الى معادلات جديدة من شأنها ان تستبق انغلاق المضامين على اشكالها ، الى شكلنة المضمون الذي يؤسس الى اضطراباته الذاتيهوتراكييه التي تنقل المعطى الفكري من زاوية التلقي الى زاوية التأمل ، ولذا اقر الشكلانيون^(٧) ان الشعر هو الفكر بواسطة الصور^(٨). وقد كان لمفهوم (الديناميكية) سطوته عند (يوري تينانوف) وقد ربط امكانات التأمل الشكلي ، وبواعث الفكر المنبثقة عن العلاقات الشكلية بمديات التفعيل الديناميكي للعناصر الشكلية ، بوصفها - اي الديناميكية - اداة التنوع والخلق ، وفي صدد ذلك ذهب الى القول بأن : ((وحدة الاثر ليست كياناً تناظرياً ومغلقاً ، بل تكامل ديناميكي له جريانه الخاص . إن عناصره لا ترتبط فيما بينها بعلامة تساوي أو اضافة ، إنما بعلامة الترابط والتكامل الديناميكية . إن شكل الأثر الادبي يجب أن يتم الاحساس به كشكل ديناميكي^(٩)). ومن زاوية اخرى تأتي طروحات شكوفسكي ومفاهيمه للتأكيد على التحرر ، فالشكل عبر عناصره ومكوناته وديناميسته يمارس حرية كبيرة ، ولانه يحمل مضامينه في ذاته ، فهو يتسم بهذه الصفة - اي التحرر - اذ لو كان الشكل مستمداً من مضمون لاصبحت قوانينه خاضعة لتأطيرات هذا المضمون القار ، ولأن الشكل عللا العكس من ذلك يتبنى مضامينه الذاتيه المتخليه عن التصريح والارتباط بشئ محدد ، فان شكوفسكي ذهب الى القول ان ((ما من جملة واحدة في الأثر الادبي تستطيع أن تكون تعبيراً مباشراً عن عواطف الكاتب الشخصية ، ولكنها دائماً بناء ولعب^(٩)))

ثانياً: التقنيات الشكلانية : إن التركيز على المعطيات الشكلية وعدّها منطلقاً في قراءة النصوص ، كان دافعاً للتركيز على عوامل تفاعلها وبواعثها الدينامية ، وقد كان لهذا اثره في ذهاب الشكلانيين الى البحث ((عن عناصر بنية النص الادبي ونظام حركة هذه العناصر^(١٠)). وانطلاقاً من هذا الامر وذهاباً الى ما يلتقي مع الجانبين التكويني ، والحركي ، فقد تم اشباع هذين المفترقين بما يلتقي ويتفاعل معهما على المستوى التقني والتكويني ، وتماشياً مع هذا الامر وجد شكوفسكي

ضرورة الى ابراز الغرابية بالطرح الشكلي وبالصياغة التكوينية للاعمال الادبية فافاد في هذا الامر من تقنية (التغريب) ، إذ اعتقد شكولوفسكي من خلال ((بحث له حمل عنوان " Art as Device " (الفن بوصفه تكنيكاً) نشر ضمن أعمال الشكلايين الروس تحت عنوان إن ما يمنح الفن معناه هو قدرته على أن يسقط الألفة عن الأشياء ، ويقوم بتغريبها ليرينا إياها بطريقة جديدة وغير متوقعة . وإن هدف الفن هو نقل الإحساس بالأشياء ليس كما نعرفها ، وإنما كما ندركها))^(١١). ويستعرض شكولوفسكي على المستوى التركيبي والتكويني تمييزاً شكلياً ما بين (القصة) و (الحبكة) من منطلق ان الاخيرة ((تفرد وحدها بالخاصية الادبية ، أما القصة أو الحكاية Fabula فهي مجرد مادة خام تنتظر يد الكاتب البارح الذي ينظمها . وتكشف لنا دراسة شكولوفسكي عن رواية (ترسترامشاندي) أن الحبكة فيها ليست مجرد ترتيب لأحداث القصة ، بل هي أيضاً كل " الوسائل" المستخدمة للتدخل في مجرى القص وإبطائه ، فالاستطرادات والحيل الطباعية وإحلال أجزاء من الكتاب محل غيرها (التقديم ، الاهداء ، الخ) والأوصاف المسهية - كلها وسائل تركز انتباهنا على شكل الرواية))^(١٢). أما (توماشفسكي) فقد اهتم بتقنيتين من شأنهما ان يعززان الشكل ، من خلال تركيزه على (الحافز) وقد اطلق على الاول ، (الحافز المقيد) وهو ما جاء متماسكا مع القصة ، اي ما تتطلبه القصة ، اما الثاني فهو (الحافز الحر) الذي يبني على منطق ذاتي متفرد لا يتصل بمتطلبات الحكاية ، اي ما يتميز بوصفه لا يشكل جزءاً من الحكاية^(١٣). وعلى مستوى اخر لابرز التقنية الشكلية يتضح تأكيد (جاكوبسن) على ما يسمى بـ (العنصر المهيمن) مشيراً الى انه ذلك ((العنصر الذي يحتل البؤرة من العمل الفني ، فهو الذي يحكم غيره من العناصر والمكونات ويحددها ويحورها . واكد جاكوبسن الطابع غير الآلي لهذه النظرة إلى التقنية الفنية ، فالعنصر المهيمن هو الذي يمنح العمل بؤرة تبلوره))^(١٤). لقد سجل (فلاديمير بروب) في تقصيه الشكلي ملاحظاته التي تتصل بالعناصر المكونة لبنية الخرافة ، وقد طرح تنظيراته في هذا

الشأن في كتابه الموسوم (مورفولوجيا الحكاية) وقد اقر فيمفاهيمه المرتكزة على التحليل الشكلاني ضرورة تقطيع الشكل الى اجزائه عاداً هذا الامر من الاهمية بمكان ، ومن ثم جاء هذا التقطيع عند بروب ليستعرض من خلاله جزئيات اساسية في تشكيلاخرافة ، منها : ١- وظائف الشخصيات ، ٢- اشكال دخول الشخصيات لمسرح الأحداث ، ٣- عناصر الربط ، والحوار ، والدوافع . وقد ركز (بروب) على تقطيع النص الى احداث مصغرة ليعيد امكانات تصنيف الخرافات ، زاعماً في هذا الصدد ، ان التصنيف على وفق الموضوع الجامع للخرافات لم يحظ بالنجاح ، ولكن على سبيل قراءة الخصائص الشكلانية سيكون هذا الامر ممكناً^(١٥).

المطلب الثاني : تقنيات المسرح الملحمي : امتاز (برتولد بريشت ١٨٩٨-١٩٥٦) بوضع لبنة جديدة في اسلوب التوجه الى المتلقي من خلال ما اطلق عليه بـ (المسرح الملحمي) وقد تفرد هذا المسرح بجملته من التقنيات التي تحدد نسب المغايرة التي خصها بريشت في معارضته لاسلوب المسرح التقليدي ، وقد كانت (الاغنية) واحدة من هذه التقنيات المتعددة التي اراد هذا المسرح من خلالها ان يحقق الكفاءة النقدية وابقاظ الوعي ، ففي عرض (اوبرا القروش) يتضح مزيج من الاغاني المتنوعة ((فالغناء مثلاً ، كان أحياناً ترانيل لوثرية ، وأحياناً أخرى قصائد عاطفية ، وفي بعض المشاهد كان مسيرات عسكرية ، وقد تجد مقطوعات من الجاز وموسيقى لباخ ، كل هذا دون ان نغفل المحاكاة الساخرة للاوبرا الكبرى في المشهد النهائي . . . انها استعراض فائق .ولكن علينا الا نؤخذ به : فإن هجاء بريشت أي نقده سيؤدي عمله على هذا الصعيد . فهو نقد للمسرح قبل ان يكون نقداً للمجتمع ، إنه نقد للمسرح من خلال المسرح))^(١٦). ولا تفهم الموسيقى - بوصفها تقنية في مسرح (بريشت) - على انها عنصراً يحقق التآلف مع بقية العناصر ، إذ ((تلعب الموسيقى دوراً محدداً جداً في عالم بريشت . إنها ليست أبداً تعليقاً على النص يُغني ويعبر عن العواطف .. الموسيقى على العكس . إنها

مستقلة بالنسبة الى النص ، استقلالاً جديلاً ، إنها ، في الغالب ، نفي النص . فقد تكون مرحلة ، غير مبالية ، في اثناء مشهد حزين))^(١٧). في ضوء ذلك تتخذ عناصر العرض وطبيعة النظر لها ، والتعامل معها ، طابعاً مغايراً في مسرح (بريشت) الملحمي ، وذلك بفعل تبني الاخير لمفهوم (الابعد) هذا المفهوم)) الذي لم يظهر في النصوص النظرية لبريشت الا حوالي عام ١٩٣٥ - ١٩٣٦ ، أي بعد سفره الى موسكو في عام ١٩٣٥ - وهذا ما يحمل على الاعتقاد بأن بريشت قد استقى ، إن لم نقل الفكرة ، فعلى الاقل التعبير عن مير هولد MEYR HOLD واصدقائه الذين اخذوا هم انفسهم هذا التعبير عن اولئك الذين سمّوا " بالشكلانيين الروس "))^(١٨). تتجلى المسافة واضحة عبر التقنيات التي اعتمدها (بريشت) في مسرحه الملحمي ، والاخير)) لا يرفض التجسيد اطلاقاً ، لكن حركة الفعل فيه تنتقل إلى صيغة الماضي فلا يطابق الممثل بين ذاته وبين الشخصية ، ولا يوجد إيهام تام في هذا المسرح ، ويتم فيه الابتعاد عن المعاشية . إن العنصر الاساسي ... كما يرى بريشت هو الطبيعة ، الانتقال من التمثيل الى التعليق ، اما توجه الرواي الى جمهور المشاهدين فيتم ببساطة وكأنه اجراء عادي))^(١٩) . وقد عمد (بريشت) في سعيه لتحقيق مفهوم المسافة ، الى تقنية السرد ، فقد وجد ان)) اسلوب الرواية يدفع المتفرجين الى التدخل في الاحداث الجارية على خشبة المسرح ، والى اتخاذ موقف إزاء ما يجري . لقد أراد بريشت - حسب قوله - أن يصور الاحداث الهامة ، التي لم تكن تعرض الا نادراً على خشبة المسرح - وكخلفية للاحداث . كتب بريشت عن المسرح الملحمي : بدأ المسرح بتدريس ماهية النفط، التضخم ، الحرب ، الصراع الطبقي ، الاسرة ، الدين ، القمع ، تجارة اللحوم ... كل هذا صار مادة المسرح))^(٢٠).

ولأن المسرح لا يغذي الانفعالات النفسية ولا يسمح بالاندماج سواء ما بين الممثل والشخصية او ما بين الممثل والجمهور ، فقد وضع (بريشت) لتحقيق هذه المبادعة اشتراطات مهمة ، كان من ابرزها تأكيده على أن الممثل يجب)) أن يقف الى

جوار الشخصية التي يؤديها . وينبغي ان تتم عرقلة الاندماج ، والتقمص العاطفي ، لجعل الجمهور حراً في انتقاد الاحداث والمواقف التي يجري عرضها ((^(٢١)). ولم يكتف (بريشت) بهذه التقنيات التي تعتمد المباعده والفصل بين المؤدي والشخصية المؤدات ، او بين المؤدي والمؤدى إليه ، فقد ذهب الى الفصل بين مجمل العناصر الاخراجية ليحقق عبر ذلك امكانات أن ((يحتفظ كل مكون جمالي باستقلاله الذاتي ، و " يعلق" على المكونات الاخرى ، وغالباً ما يكون ذلك في تناقض معها لاستثارة التفكير والاستبصار ((^(٢٢)). ومن ثم جاء مفهوم (المباعده) ليفترض تقنيات اخرى تتصل ببنية المادة الدرامية المسرحية ، فالتباعد يشمل ايضا شبكة العلاقات (النصية) ، والبنية المونتاجية التي تتعارض مع البناء الارسطي التقليدي للنص تتجلى على صعيد الكتابة والتعامل مع عناصر العرض في الآن نفسه ، لذلك يقول بريشت واصفاً مسرحه الملحمي : ((هذا المسرح يدين للسينما بالكثير ، فقد استخدم عناصر النمذجة ، والتصرفات ، والمونتاج ، التي نقابلها في السينما ((^(٢٣)). على هذا الاساس يعيد بريشت في تقنياته صياغة اسس النظام الشكلي ، الذي يتبنى توزيعاً جديداً لعلاقة التفاعل بين المكونات التي يبنى عليها النص والعرض . ومما أسفر عنه الاطار النظري توصل اليه الباحثان الى تحديد المؤشرات الآتية :

١- (الحبكة) : اذ انها محور التأكيد في التقنيات الشكلانية بوصفها التي تنفرد وحدها بالخاصية الأدبية ، أمام القصة التي لا تشكل سوى مادة خام ، تأخذ تشكيلاتها النوعية من خلال الحبكة .

٢- (اطالة أمد الإدراك) : وتعتمد تقنيات ثلاث طرحها (شكلوفسكي) هي : ((الإبطاء والإطالة والقطع . وهي تقنيات تقوم بإرجاء الأحداث وتطويرها ، وتحقق عبر هذه التقنية انتباهاً عالياً ، فتسقط الالفة ، وتتعالى على الادراك الالفي .

٣- (التغريب) :تقنية يجد فيها (شكلوفسكي) ما يمنح الفن المعنى والقدرة على أن يسقط الألفة عن الأشياء ، ويقوم بتغريبها ليرينا إياها بطريقة جديدة وغير متوقعة .

٤- التحفيز : تقنية اطلقها (توماشفسكي) على اصغر وحدة من وحدات الحكبة المسرحية ، وقد ميز بين نوعين من الحافز ، الأول : الحافز المقيد ويكون غير أساسي من وجهة نظر الحكبة ، والثاني : الحافز الحر: وهو الموضع المُركز في الحكبة الذي يضاهي بأهميته أحداث الحكاية برمتها ، وهو يمارس حرّيته في أجواء الحكبة وهو يحطم الروتين ويتجاوز وسائل البوح التقليدية.

٥- (العنصر المهيمن) : كما يرى (جاكوبسن) ، هو العنصر الذي يحتل البؤرة من العمل الفني ، فهو الذي يحكم غيره من العناصر والمكونات ويحددها ويحوّرها .

المبحث الثالث(اجراءات البحث)

١ . مجتمع البحث : يتشكل مجتمع البحث من مسرحية الاستثناء والقاعدة التي كتبها برتولت بريشت سنة ١٩٣٠ .

٢ . منهجية البحث : سعى الباحثان لاعتماد أشتغالات مسارات البحث في اطاره النظري والتطبيقي على المنهجين التاريخي والوصفي .

٣ . أدوات البحث : أعتد الباحثان على الادوات العلمية في استكمال معلومات البحث، ومنها:

أ . ما أسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات افادتهما في تحليل عينة البحث .

ب . اعتمد الباحثان على الكتب لبناء المباحث معلوماتيا ومنها الاطار النظري وعينة البحث .

٤ . طريقة اختيار العينة : تم اختيار العينة من قبل الباحثين بصورة قصدية، لانها أحد المسرحيات الملحمية التي ألفها برتولت بريشت صاحب النظرية والتطبيق للمسرح الملحمي.

٥ . عينة البحث : تم اختيارها بطريقة قصدية وقد ضمت مسرحية الاستثناء والقاعدة لبريشت تحليل العينة.. مسرحية الاستثناء والقاعدة تأليف: برتولت بريخت

سنة ١٩٣٠

ملخص المسرحية / القصة : تتحدث المسرحية في قصتها عن تاجر يدعى (كارل لانجمان) ، يستأجر دليلاً وحمالاً، ليكون الاوّل مرشداً له في طريق سفره عبر الصحراء، والثاني يحمل امتعته، تبدأ الظنون والشكوك تنتاب التاجر بان الاجيرين ربما سوف يقتلانه اثناء سفرهما معه، ويستوليان على مايملك من ثروة ونتيجة لذلك يعمل على طرد الدليل من عمله، ويترك الحمال ليقوم بعمله ايضا بالإضافة الى عمله في حمل امتعة التاجر، بيد ان الدليل قبل ان يترك العمل يترك زمزية الماء خاصته عند الحمال الذي كان يتعاطف معه كثيرا اثناء السير لان التاجر كان دائما يضره ويقسو عليه، ومع استمرار الرحلة لم تتكف تلك الهواجس الشريرة تنتاب خيالات التاجر بان الحمال ربما سيقتله ويأخذ ثروته التي يحملها، وفي هذه الاثناء وبينما التاجر يرغب بشرب الماء والذي قد نفذ منه يحاول الحمال ان يعطيه الزمزية التي بحوزته ليشرّب منها لكن التاجر يصوب مسدسه باتجاه الحمال فيريد معقدا بسبب هواجسه انه يريد قتله، وبعد تواتر احداث القصة نقرأ كيف ان المحكمة التي تحكم بجريمة القتل تلك تقوم بتبرأة التاجر من الجريمة معتبرة ان الحادث كان دفاعا عن النفس، وتترك زوجة المقتول والدليل صاحبها الشكوى ضد التاجر في حيرتهما وبؤسهما من هذا الامر .

تحليل المسرحية / النص : يتحرك المؤلف (برتولت بريخت) على وفق تقنيات نظرية المسرح الملحمي التي نم جورها من ارض الشكلانيين الذين اعتمدوا على الشكل بذرة المضمون الذي يحتويه وينزوي به ، بهذا ارادوا الانطلاق نحو مغاليق النفس الانسانية على صعيد الفكر/ الذات، الذي يغلف الموضوع/ الاخر في ذات الوقت، وهكذا تم تشكيل البناء الدرامي للنص الملحمي/ البرختي وفقا لذلك، حيث يمكن استقراء هذا في مسرحية الاستثناء والقاعدة، أن العنوان قد مهد الطريق امام الحبكة حيث أن المنطق الاستقرائي يؤكد على ان القاعدة يجب ان تمتلك التعميم الاكثر انتشارا كونها هي العرف الانساني ذي الطبيعة الاخلاقية الخيرة التي يقبع تحت مظلتها الناس في تعاملهم مع بعضهم البعض في الواقع، بينما الاستثناء الذي يمثل

فعل الشر في الواقع والذي يتجنبه الناس، الا ان المؤلف / بريخت في النص قد عكس الية اشتغالهما وفق اليات دراما الملحمي فجعل من القاعدة تمثل فعل الشر، وجعل من الاستثناء يمثل فعل الخير، وبهذا يكون المؤلف قد خلق رمزا يبحث عن دلالاته، بدأ من العنوان الذي رسم به المؤلف تناقضية الاستخدام اذ جعل فيه خط التعريب يبدو واضح من خلال تقديم كلمة الاستثناء على كلمة القاعدة ومن المفترض ان يكون العكس هو الثابت في الية الاستعمال كما قلنا سابقا، الا ان بريخت اراد هنا ان يجعل من الاستثناء هو المركز داخل النص المسرحي، بينما اراد للقاعدة ان تصبح هامشا فيه، وبهذا يكون قد كسر المألوف التقليدي لخلق معادلا من اللامالوف كون تمهيدا لاحداث النص المسرحي؛ ان المواجه الغير مالوفة مع العنوان تصدم المتلقي وتدفع به الى تحفيز ذهن باتجاه الاستقراء العقلي المغاير الباحث عن التاويل في عمق المعنى للحصول على الفهم اللغوي الكامن تحت معنى الكلمات الظاهر، أن كل هذا ارد منه بريخت بيان القصد في توجيه شعاع الضوء باتجاه الاستثناء وترك القاعدة في حكاية المسرحية وان وجهها نظام الحكم، وبهذا يصبح الاستثناء/الخير هو صوت الفعل الغالب داخل منطوق النص الدرامي لتعلو دلالتها بانعكاسها على مرآة الواقع ليكون قاعدة، وان كانت القاعده/الشر هي الفعل العام رغم شذوذه ليقع في قعر الواقع الحياتي ويكون استثناء، التاجر: ينبغي ان يلتزم الانسان بالقاعدة لا بالاستثناء^(٢٤). ان تلك المغايرة التي رسمها المؤلف في العنوان كانت مهادا لمتسلسلة القصة / الحبكة دراميا وفق بنائها داخل النص المسرحي، أن فكرة النص تتمثل في سطوة القوى الشريرة - تمثل النظام الحاكم - التي تملك المال على القوى التي ليس لها المال - تمثل الشعب - انه صراع الطبقات الذي يعكس طبيعة النظام الحاكم انذاك والذي اراد بريخت تعريته وفضحه في النص من خلال شخصية التاجر الذي لايعير اية اهمية لحياة البسطاء من الناس وان وقفوا الى جانبه وساعده في الوصول الى ما

هو عليه ، فهو لا يتوانى في اذلالهم وتعذيبهم، والذي يمثل صورتهم الاجير.
التاجر: (...)، هيا أضرب هذا الصعلوك (...)(٢٥)

ولاجل ان يبقى تركيز المتلقي في دائرة الفكرة الرئيسة كعنصر مهيم على موضوع البناء الدرامي للحبكة في النص رسم المؤلف صورة ذلك من خلال تراتبية يسيطر عليها الراوي الذي يرصد الاحداث ويعلق عليها وهو يعكس صوت الشعب المغيب امام سلطة الحاكم المتجبر، الممثلون: سنروي لكم حكاية رحلة (...)، لا تقبلوا العادة المتوارثة على ماهي عليه، بل فتشوا عن وجه الضرورة فيها، نحن نناشدكم على الدوام الا تقولوا هذا امر طبيعي ازاء ما يعترضكم من الاحداث كل يوم ففي زمن يسوده الاضطراب وتسيل فيه الدماء ويدين بالفوضى (...)"(٢٦) أن هذا التصريح قد يكون حكما قاطعا على فكر المتلقي لبيان القصد من وراء ذلك الفعل، بالتأكيد سوف نلمس ذلك بعد حين وانتظار/ فعل الاطالة، وتناوب بين العاطف والعقل، فتارة تستثار العاطفة على حال الاجير والتعاطف مع التاجر بيد ان سرعان ما يتم كسر ذلك بفعل ايقاظ العقل والتفكير فيما يحصل من احداث وهكذا تتم حركة الفعل/ايهام، عدم ايهام، القاضي : ما دام الامر كذلك فسانطق بالحكم، لقد ثبت للمحكمة بما لايقبل الشك ان الاجير حين اقترب من سيده لم يكن يحمل في يده حجرا بل زمزية. ولكن ما الذي كان يقصده بهذه الزمزية؟ اكان حقا يريد ان يسقي التاجر؟ غير معقول .. بل ان المرء ليميل الى الاعتقاد بانه كان يريد ان يصرعه بها.. الحق ان الاجير ينتمي الى طبقة من الناس تحس دائما انها مظلومة ومهضومة الجانب، فلم يغب عنه، وله الحق، انه لن يحصل على نصيبه من الماء يغتصبه بالقوة، بل اني اذهب الى ابعد من هذا فاقول ان هذا النوع من الناس ضيق الافق محدود التفكير ولايرى الامور الا من وجهة نظر واحدة، انهم لا يرون ابعد من انوفهم ولابد ان الاجير كان يرى ان انتقامه من جلاده امر طبيعي لاغبار عليه، فماذا عساه ان يفقد في نهاية المطاف؟ ان التاجر من طبقة غير طبقتة، فمن الطبيعي الا ينتظر خيرا من جانب الاجير بعد ان عامله على حد قوله معاملة

العدد العاشر - آذار ٢٠١٧



وحشية وهداه تفكيره الى ان هناك خطرا محققا يتهدهه، وخلو الصحراء من اي اثر للانسان قد ملا قلبه ذعرا، فلا بوليس هناك ولا محاكم ولا يستبعد ان يلجا للاجير الى القوة لكي يغتصب نصيبه من الماء، بل ان هذه الظروف نفسها قد تشجعه على ذلك، من هذا يتبين ان المتهم كان في حالة دفاع مشروع عن النفس، وسواء بعد ذلك ان يقال انه كان مهددا حقا، ففي مثل الموقف الذي وجد التاجر نفسه فيه يعتقد الانسان دائما ان حياته مهددة واذن فالمتهم برئ من التهمة الموجهة اليه والدعوة المرفوعة من زوجة القتيل مرفوضة" (٢٧) حيث نقرأ كيف ان المحكمة قد براءة المجرم وادانة الضحية، وبهذا يكون القتل وانتهاج حرمة الانسان هو القاعدة السائدة اما الاستثناء فهو فعل الخير وشعور الانسان بالامان وانسانية، هذا التفكير المنحرف انما يدفع بالانسان الى فقدان الاحساس بقيمته العليا التي وجد ضمن حقلها، لهذا هو يفقد السيطرة على تصرفاته التي تتقاطع والفعل الانساني حيث يجد لها التبرير الذي يرسمه خياله وهو اجسه/ التاجر، اذ يصبح ذلك مبررا لاطالة سعة هيمنته عند المتلقي الذي ينتبع سياق الاحداث وتسلسلها ضمن نسيج الحبكة التي يصعد مستواها باتجاه الذروة نتيجة ذلك الدفع الحاصل بسبب فعل الاطالة والذي يصدم المتلقي بغرائبية نهاية الاحداث، وهذا ما يمكن سبر اغواره في نص مسرحية الاستثناء والقاعدة فبعدها رسم خط الحدث العام لقصتها والتي تجذب المتلقي بسياق احداثها التسلسلي يصدمه بلامنطقيتها/ الحبكة، حيث يلمس المتلقي ذلك من خلال تتابع الفعل الدرامي الذي يكسر توقعه اي المتلقي ليصبح اللامتوقع هو البصمة السائدة، وهذا ياتي على لسان القاضي الذي يحكم بقضية القتل للاجير من قبل التاجر ورغم وجود الشهود ورغم اعتراف التاجر بذنبه الذي يبرره دون سند يدعمه على طول مسار الاحداث الا ان القاضي ياخذ بهذا التبرير ليصرح بقوله

اللااخلاقي حيث يكون القاتل ضحية والمقتول هو القاتل" ، تلك الغرائبية في الحدث والتي ساقها بريخت حيث يكون القاضي هو نفسه المحامي/ المدافع، عن المتهم يبرر فعله ومن ثم ينطق حكمه عليه، بالتأكيد تلك اللامالوفية انما كانت تعمل على

التحفيز الحر لعقل وذهن المتلقي حتى توقعه من سباته وتوجهه باتجاه قضاياه المصيرية في تحصيله على حقوقه المسلوبة في حياة الواقع، الممثلون: (...)، نحن نناشدكم أن تتكشفوا الامر الغريب وراء المألوف وتبينوا السر الغامض وراء ما يحدث كل يوم وليكن في كل شيء معتاد ما يشعركم بالقلق تبينوا الشذوذ الذي يستر خلف القاعدة وحيثما بدا الداء لكم، فاجدوا له الدواء" (٢٨)، بالتأكيد ان بريخت رسم خارطة الاحداث برمزية حول ركيزه جعل منها عنصرا مهما على سياق وبنائية المستوى الدرامي للاحداث حيث كانت فكرة الاضطهاد والاستعباد للناس واستلابهم وغربتهم وسط بينتهم/ الظلم ان طال زمنه دمر، وهكذا تصبح المسرحية درسا ينبغي التعلم منه واخذ العبر وتلك كانت رسالة المسرحية، الممثلون" بعد الجريمة، ياتي دور المحكمة وعندما يسقط البرئ مضرجا في دمائه، يلتف القضاة حول جثته ليحاكموه وعلى قبر البرئ المقتول ينبغي ايضا ان يغتال حقه. ان حكم المحكمة يسقط كما يسقط ظل السكين القاتلة، هذه النسور الجائعة الى اين تتجه؟ انها لم تجد شيئا تفتنسه في الصحراء وسوف يقدم القضاة لها الطعام ها هنا يخفي اللصوص ما غنموه ويطوونه في ورقة دونت فيها نصوص القانون" (٢٩).

المبحث الرابع : نتائج البحث و مناقشتها .

١ . أستطاع بريخت من خلال استخدامه للتقنيات الشكلية في مسرحية الاستثناء والقاعدة ومنها التبريد بان يدفع المتلقي الى ان يتوقف عند الاحداث متفاعلا معها بعقله لا بعاطفته ليتخذ منها موقفا .

٢ . حقق بريخت في مسرحية الاستثناء والقاعدة تغييرا جذريا في البناء الدرامي/الحبكة، من خلال توظيف التقنيات الشكلية مما دفع بالمسرحية بعيدا عن البناء الارسطي التقليدي السائد في المسرحية الطبيعية والواقعية .

٣ . استطاع بريخت من استخدام التقنيات الشكلية في مسرحية الاستثناء والقاعدة لتحقيق القراءة الفكرية للنص وذلك من خلال ترك مسافة جمالية بين

المتلقي وبين الاحداث بواسطة اطالة الامد و التركيز على البؤرة الرئيسة فيها/
شخصية التاجر/العنصر المهيمن .

٤ . تمكن بريشت في مسرحية الاستثناء والقاعدة من رسم اليات اشتغال الحبكة
بواسطة الحافز الحر لجعل المتلقي يقبع ضمن دائرة الاحداث ومن خلالها يتحقق
الفهم - عدم الفهم .

الاستنتاجات

١ . استند بريشت في تشكيل النص المسرحي الملحمي على التقنيات التي رسمها
الشكلايون والتي تجعل من المتلقي ايجابيا في تفاعله مع النص اثناء تعامله معه .
٢ . في النص الملحمي لايمكن ان يبقى النص ضمن حدود البناء التصاعدي
للاحداث وانما هو يسير بصورة تذبذبية عمادها الاندماج وعدم الاندماج .

٣ . تشترك التقنيات الشكلية في بناء صورة الحبكة دراميا في النص المسرحي
الملحمي

الهوامش والمصادر

(١) ينظر : د. وليد قصاب ، مناهج النقد الأدبي الحديث : رؤية اسلامية ، ط١ ، (دمشق :
دار الفكر ، ٢٠٠٧) ، ص ١٠١ - ١٠٤ ، و ينظر : د. جميل حمداوي ، الشكلاونية الروسية
في الادب والفن : اسسها وتطبيقاتها ، ط١ ، (الدار البيضاء : أفريقيا الشرق ، ٢٠١٦) ، ص
٨.

(٢) د. جميل حمداوي ، المصدر نفسه ، ص ٨ .

(٣) صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الادبي ، ط ٣ ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية
العامة ، ١٩٨٧) ، ص ٥٣ .

(٤) د. صلاح فضل ، المصدر نفسه ، ص ٥٦ .

(٥) المصدر نفسه ، ص ٥٧ .

(٦) يوري تيناونوف ، مفهوم البناء ، في كتاب : نظرية المنهج الشكلي ، ترجمة : ابراهيم
الخطيب ، ط ١ ، (بيروت : مؤسسة الابحاث العربية ، ١٩٨٢) ص ٧٨ .

(٧) د. بسام قطوس ، المدخل الى مناهج النقد المعاصر ، ط ١ ، (الاسكندرية: دار الوفاء لندنيا
الطبعة ، ٢٠٠٦) ، ص ٨٢ - ٨٣ .

- (٨) بيوري تينانوف ، مفهوم البناء ، ص ٧٧ .
- (٩) ، جان لوي كابانس ، النقد الادبي والعلوم الانسانية ، ترجمة : د. فهد عكام ، ط ١ ، (دمشق : دار الفكر ، ١٩٨٢) ، ص ٩١ .
- (١٠) د. بسام قطوس ، المصدر السابق ، ص ٧٦ .
- (١١) د. بسام قطوس ، المصدر السابق ، ص ٨٥ .
- (١٢) المصدر نفسه ، ص ٨٧ .
- (١٣) ينظر : المصدر نفسه ، ص ٨٧ . (١٤) المصدر نفسه ، ص ٣٦ .
- (١٥) ينظر : اليزابيث غافو غالو ، مناهج النقد الادبي ، ترجمة: يونس لشهب ، ط ١ ، (عمّان : عالم الكتب الحديث ، ٢٠١٣) ، ص ١٦٦ - ١٦٧ .
- (١٦) برنار دورت ، قراءة بريشت ، ترجمة : جورج الصائغ ، ماري لور سمعان ، (دمشق : منشورات وزارة الثقافة السورية ، ١٩٩٧) ، ص ٨١ .
- (١٧) جاك دي سوشيه ، برتولنبريشت ، ترجمة : صيّاح الجهيم ، (دمشق : منشورات وزارة الثقافة السورية ، ١٩٩٣) ، ص ٥٨ .
- (١٨) برنار دورت ، المصدر السابق نفسه ، ص ١٣١ .
- (١٩) المصدر نفسه ، ص ٥٧ .
- (٢٠) المصدر نفسه ، ص ٥٣ - ٥٤ .
- (٢١) بيتي نانس فيبر ، هيوبرتهينن ، برتولديريشت النظرية السياسية والممارسة الادبية ، ترجمة : كامل يوسف حسين ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، سلسلة المائة كتاب ، ب ، ت) ، ص ٢٨ .
- (٢٢) المصدر نفسه ، ص ٥٠ .
- (٢٣) تمارا سورينا ، ستانيسلافسكي و بريشت ، ترجمة : ضيف الله مراد ، (دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٩٤) ، ص ١٥٤ .
- (٢٤) برتولديريخت: الاستثناء والقاعدة، ترجمة، عبد الغفار مكايوي ، مصر:(الدار القومي للطباعة والنشر)، ١٩٦٥، ص ٨٥ .
- (٢٥) برتولنبريخت، المصدر نفسه ، ص ٤٩ . (٢٦) المصدر نفسه ، ص ٤٧ - ٤٨ .
- (٢٧) المصدر نفسه ، ص ٨٨ . (٢٨) المصدر نفسه ، ص ٨٩ .
- (٢٩) المصدر نفسه ، ص ٨٩ . (٣٠) المصدر نفسه ، ص ٧٤ - ٧٥ .