

الأحد: 2024/05/12

التوقيت: 11:20 – 12:50

القاعة: 33 في الكلية

المحاضرة رقم 05: تطور فنون النثر:

- قراءة في النوع الرامي:

بنية المسرحية / (الحبكة الدرامية والحبكة الروائية - اللغة والحوار في النص النثري

(السردي والدرامي)). الجزء الثاني

أولاً: الحبكة الدرامية والحبكة الروائية

1/ الحبكة الدرامية:

تعد الحبكة العنصر الرئيسي في المسرحية ويصفها أرسطو بأنها حياة المأساة وروحها، فالحبكة لا تعني فقط القصة الذي يرويها النص المسرحي ولكن المقصود بها التنظيم العام لعناصر المسرحية وربطها بشكل محكم بهدف تحقيق تأثيرات وانفعالات ذات تأثير درامي يجعل من المسرحية متماسكة.

فالحبكة في المسرح تخدم الحكاية والفعل والعقدة، وهناك أنواع من الحبكة الدرامية منها المبنية بناء محكما ومنها الحبكة البسيطة، والحبكة المعقدة، الحبكة المركبة. ولا يمكن تأليف مسرحية مهما كان أسلوبها ومذهبها أن تستغني أو تخلو من الحبكة، فالحبكة هي الإطار أو المسار الذي يشقه الحدث الذي يشمل كل ما تفعله الشخصيات.

فالحبكة هي التي تحدد نوعية الأحداث التي ستتضمنها المسرحية، والنظام الذي ستتبعه في تدفقه، فأى حدث يدخل في النسيج لا بد أن يكون مؤثراً في الأحداث ومتأثراً بها بطريقة أو بأخرى، وذلك طبقاً لقانون السبب والنتيجة، فأى حدث هو سبب يؤدي إلى حدث آخر ينتج عنه ويتولد منه، ولذلك فمكان وقوعه في السياق الدرامي لنص المسرحية ضرورة حتمية بحيث يؤدي أي تغيير في موقع الحدث إلى اضطراب السياق كله، لذلك تعد الحبكة بصفة عامة العملية الدرامية التي تحتوي علي اختيار الأحداث وتنظيمها، وتطويرها من بداية

النص المسرحي إلي نهايته، وهذا يعني أن الحبكة تحدد بداية النص المسرحي وكذلك نهايته بناءً علي نوعية المضمون المطروح فيها وأسلوب معالجته درامياً.

إن الحبكة البسيطة هي تلك التي تنهض من نقطة بداية محدودة إلي خاتمة يسهل التنبؤ بها، ونادراً ما تخيب التوقعات وتتحرف بعيداً عن الاحتمالات الأساسية، ويبرز هذا النوع من الحبكة في المسرحيات التاريخية التي تدور حول شخصية رئيسية واحدة، حيث تستمد الحبكة البسيطة طاقاتها من شخصيات وأحداث تاريخية، وتمارس تأثيرها على المشاهدين من خلال شوقهم لرؤية هذه الشخصيات والأحداث من منظور درامي مثير وطريف، وهذه النوعية من المسرحيات تجعل من الحبكة معادلاً موضوعياً للحياة الواقعية، حيث تلزم نفسها بالنظرية الواقعية للمسرح فتحاول أن تتمثل العالم بشكل دقيق ومخلص.

وأرسطو يصف الحكبات البسيطة بأنها رديئة حين لا تتبع مشاهدتها قاعدتي الاحتمال والحتمية، فقدرة الحبكة على إثارة إحساس المشاهد بالإدهاش وهي ناتجة عن الحتمية تكون أعظم من تلك الحكبات القائمة علي الصدفة أو تلك التي تتولد من تلقاء نفسها بلا منطق.

أما النصوص المسرحية ذات الحكبات المعقدة، فهي تلك التي تخالف خاتمها كل التوقعات التي أثارها سياق الأحداث فيها، ذلك لأن سياق الأحداث يدخل في منحنيات وتعقيدات تغير من اتجاهه تغيراً غير متوقفاً.

وتعد مسرحية "أوديب ملكاً" نموذجاً دالاً علي هذه النوعية من الحكبات، والحبكة المعقدة تصبح أكثر إقناعاً عندما لا تقتصر على المفاجآت غير المتوقعة، بل تعتمد علي الحتمية المنطقية التي كانت خافية عن أبنارنا، لكن التحول غير المتوقع أبرزها على السطح بمجرد وقوعه، وهذا دليل علي أن التحول لم يأت نتيجة صدفة مفتعلة، بل كان نتيجة حتمية لأسباب خافية علينا.

أما الحبكة المركبة فهي التي تؤلف بين اثنين أو أكثر من سياقات الأحداث التي تم تركيبها بحيث تتفاعل لتنتج في النهاية بناءً متكاملًا مقنعاً ومشبعاً، وأحياناً تبدو الخيوط المختلفة للأحداث الدرامية واضحة في سياق النص المسرحي، وتحدث أثرها الكلي من خلال التوازنات المتبادلة فيما بينها ، وفي أحيان أخرى تلتحم الحبكات الواضحة المتبلورة في نسيج محكم بحيث يؤدي أي تغيير في إحداها إلى تغيير شامل في السياق كله.

والحبكة المركبة يمكن أن تتكون من حبتين بسيطتين مباشرتين في تطورهما، أو من حبتين معقدتين، أو من حبكة بسيطة وأخرى معقدة؛ وكلما زادت الحبكات المركبة على اثنتين أو ثلاث فإن احتمالات الجمع بين الحبكات البسيطة والمركبة يتضاعف ونقطة الانطلاق وهي نقطة بداية الحدث والحدث الصاعد وهي تتابع الأحداث بشكل متصاعد تصل بنا إلى ذروة العمل الدرامي الذي يؤدي إلى المكاشفة وهي عملية كشف خبايا الأحداث في المسرحية.

ومن خلال المكاشفة تبدأ الشخصيات في الظهور بشكلها الحقيقي كما يريد أن يرسمها الكاتب المسرحي وردود أفعالها مما يزيد التشويق الذي يؤدي إلى التلميح من خلال تقديم كلمة أو إشارة إلى حدث معين لتهيئة المتفرج وتحفيزه بالتعقيد وهو المزج بين أكثر من خط درامي للوصول بالحبكة المسرحية إلى قمة أزمتهما لخلق التشويق من خلال إثارة اهتمام المتفرج عن طريق استثارة إحساسه بالقلق من خلال استغلال تعاطفه مع البطل الدرامي ثم يعقب ذلك كشف الحدث للوصول إلى الراحة النفسية للوصول إلى درجة من الإشباع الفكري تصل بالمتفرج للمتعة الفكرية التي يبحث عنها المؤلف المسرحي. فالحبكة في المسرحية أكثر فلسفة ، لأنها لا تعبر عن حقيقة خاصة، ولكنها تعبر عن الحقيقة الكلية والعامية.

2/ الحبكة الروائية:

تمثل جوهر الرواية وروحها والمحور الرئيس فيها، حيث تتصاعد الأحداث حتى تصل للذروة، وتكشف الحبكة الروائية عن مؤثرات عناصر الرواية والتغييرات في الأحداث، فوفقاً لأرسطو فإن الحبكة تمثل تأثير حدث في آخر وترابطها، أو ما يمكن أن نسميه بالسببية، ولا يمكن إطلاق الحبكة على أي حدثين أو أكثر متتابعين، فكأن: تقول استيقظ سمير في الساعة السابعة صباحاً. وتناول فطوره بعدها. فليس هناك أي حبكة في هذين الحدثين، لكن بقولك: استيقظ سمير صباحاً بعد أن قام بضبط منبه ساعته على السابعة، لأن بانتظاره عمل شاق مع صديقه أحمد وموعد في التاسعة مع مدير الشركة التي ينوي العمل فيها، تناول فطوره ثم خرج بعدها. فالحبكة هي في أسباب الاستيقاظ مبكراً وترابط الحدثين الاستيقاظ المبكر مع العمل والموعد، وهنا يمكن أن نعرف الحبكة بصورة مبسطة هو تداخل الحدثين في شريط مكاني وزماني واحد أو أكثر، يكون تأثير أحدهما في الآخر واضحاً. ويختلف تعقيد الحبكة اعتماداً على السير العام لأحداث القصة أو الرواية، لكن تبقى الحبكة أكثر مرونة وأكثر عمقا من تعريفها أو تحديدها في تعريف، فقد تأتي بصور وأشكال لم يسبق أن عرفناها، وتختلف من شخص لآخر وفقاً للمعايير التي يضعها للتعرف عليها أو في دراستها.

يعمل بعض الكتاب على إذابة الحبكة في المتن القصصي دون أن يُبرزوها بشكل واضح وجلي، وهي إثبات على مرونة الحبكة وتماهيها مع الثيمة والإطار الكلي والشامل من القصة أو الرواية، والتي من الممكن أن تكون هناك أعمال بلا حبكة، لكنها تؤدي الغرض المراد منها، فإن الحبكة تعتمد في الأساس على الاستمرارية، فحياة الإنسان مهما كانت هادئة أو صاخبة، فإن شريط العمر الذي ينتهي مع الموت، يكون ذا حبكة معينة تختلف حسب درجة التعقيد والصراع والمشاكل والانقلابات الفكرية والتغييرات التي تطرأ على المرء في حياته.

فالحبكة متماهية مع وجود كل منا، ومن ثمّ على الكاتب أن يعرف ما هي الحبكة
أهي تطور وتصادم وصراع في الأحداث والشخصيات والجو العام لمؤلفه -سواء أكانت
واضحة جلية أم متماهية خفية- أم هي إثارة للقارئ وجعل القارئ بدل أن يحاول كشفها أو
البحث عنها أن يشترك فيها ويعيشها ويكون جزءا منها بل يكون هو الحبكة، من خلال ما
يطرحه الكاتب أو يبعثه من رسائل -خفية أو جلية- أم عليه أن يجمع الاثنين: حبكة تكتب
في العمل وأخرى يُجبر القارئ على خوضها. وهنا تبرز قيمة الرواية وفعاليتها في الانتقال
من عالم الورق إلى عالم الواقع وتأثيره في أفكار وتوجهات القارئ.

وتعرض مفهوم الحبكة في الرواية الحديثة إلى تغييرات، فلم تعد الحبكة تعني تغييرا
في المواقف والشخصيات، بل أصبحت في مدى الحفاظ على الأفكار والتوجهات، والرغبات،
وعدم التخلي عما تروم إليه أو تؤمن به الشخصية.

وأما في رواية ما بعد الحداثة فإن الحبكة أضحت مهشمة ومرتبطة في النظرة الجديدة
لهذا الواقع الذي يبدو أكثر دقة في تناول العادي والارتقاء به إلى اللاعادية، والتعبير عن
الحياة اليومية العادية بصورة أكثر عمقا وإضفاء بعدٍ حيوي يجعل القارئ يشعر بالواقعيات
بصورة أكثر دقة.

ثانيا: اللغة والحوار في النص النثري (السردى والدرامى)

1/ اللغة والحوار في النص الدرامى:

إن الحوار هو الأداة المسرحية الأولى التي يعتمد عليها المؤلف، فلا نص مسرحي
بدون حوار، وإن تدخلت الحركة الدرامية والمشهدية في إكمال بنية النص، ولكن يظل الحوار
هو الركن الأساسي في البناء المسرحي، لأن الحوار هو الأداة الرئيسية التي يبرهن بها
الكاتب على مقدمته المنطقية، ويمضي به في الصراع الدرامي في المسرحية، وتطور الصراع
وتصاعده هو الذي يهيئ حوارًا جيدًا صحيحًا، فإذا لم يرقم على أساس مكيّن متين، فإنه يظل

قلقًا مهزوزًا، فيجب أن يكشف لنا عن أساس المسرحية وما وراء موضوعها، أي يكشف عن الأحداث المقبلة، عبر بنيته الحوارية واللفظية، بحيث يهيئ للمتلقي القدرة على توقع الفعل التالي من مثل هذه الشخصية أو تلك.

أيضا، فإن الحوار يكشف عن أبعاد الشخصيات في المسرحية، فيجب أن يكشف عن مقومات المتكلم الثلاثة أي أبعاد شخصيته: المادية أو الجسمانية والاجتماعية والنفسية. فنعرف منه ما هو، ويوحى إلينا بما عسى أن يصير إليه في المستقبل. ومادام الحوار المسرحي يعبر عن شخصيات واقعية، فإن مشكلة الواقعية تطل برأسها بقوة، طارحة سؤال لغة الحوار ولهجته: هل يعبر الحوار المسرحي عن لغة الشخصية بكل أبعادها ومفرداتها اللفظية؟ حتى يجسدها الممثل ويتقمصها، ما يجعل الجمهور يتوحد ويقتنع بتلك الشخصية وبغيرها من الشخصيات، وبالتالي تحقق المسرحية نجاحًا في خلق حالة من الإيهام والتجاوب الفكري والنفسي من الجمهور مع الممثلين المعبرين عن النص.

فالممثل هو حجر الزاوية في أي فن مسرحي حقيقي، فبدونه ما كان لكلمات المؤلف أن تجد لها ما ينطقها وينفخ فيها من روحه، فالمسرح هو فن التمثيل أولاً وأخيراً. صحيح أنه توجد أساليب عديدة في التمثيل، تتصل بقدرة المؤلف على تجسيد الشخصية، وهي تنقسم إلى: مدارس الحرفية الخارجية (الإلقاء، الحركة، الإيماء)، ومدارس الحرفية الداخلية (الأفكار، المشاعر، الانفعالات)، إلا أن كل هذه الأساليب تكمل عمل النص الحوارى الجيد، فإذا كان الحوار بعيدًا كل البعد عن طبيعة الشخصية المجسدة، كأن يتكلم الخادم بسيط التعليم بمفردات المتقف، أو ينطق الحارس الريفى الساذج بكلمات أهل المدينة، ففي تلك الحالة يكون دور الممثل عبثيًا من الأساس.

هاتان العلاقتان بين المؤلف والجمهور، وبين الممثل والجمهور، تطرحان قضية الواقعية في الحوار المسرحي، والمقصود بها أن يجري الحوار على ألسنة الشخوص سلسًا

طبيعياً حتى يحس المشاهد أن ما تقوله الشخصية المسرحية (الممثل) هو بالضبط ما يقوله نظراًؤها في الحياة الحقيقية، وذلك ما امتازت به المدرسة الطبيعية في الفن المسرحي.

فالمسرح اليوم يحاكي الحياة بشكل عام، ولا يقلدها تقليدًا حرفيًا، والكاتب المسرحي يختار من الحياة الفسيحة ما تتحرك له نفسه، كما أن الواقعية تختلف من شخص لآخر، ومن مسرحية لأخرى، فليس الحوار مجرد مرآة لنقل حياة الشخصية وأجواء الواقع فقط، بل يسهم في دفع الصراع. كما أشرنا - ثم يمتد تأثيره إلى تكوين الذائقة الجماهيرية والراقي بفكر وعواطف الجمهور، وبالتالي لا يصح أن يشتمل الحوار المسرحي على المبتذل والسوقي والمنحط من اللفظ الشعبي، بل يجب أن ينتقي المؤلف من واقع الشخصية التي يعبر عنها لغة وسطى، لا تتحدر بذوق الجمهور ولا تصدمه بابتذالها، وفي الوقت ذاته ترتفع فوق حدود الشخصية.

وتتفرع عن القضية السابقة إشكالية الحوار الجيد الذي يقصد به: أنه فعل من الأفعال يزيد المدى النفسي عمقاً والحدث المسرحي تقدمًا للأمام، فلا ركود في لغة المسرح، فالجملة الحوارية وضعت لتقال وتنطق، لا لتقرأ وتنتظر، حتى لو كانت خطابية فإن هناك من المواقف الدرامية ما يحتاج إلى الخطابية، ومنها ما يحتاج إلى الفصيح أو العامي، وهذا كله يشكل بنية الحوار المسرحي الجيد الحي، الذي يجعل الجمهور في حالة توقد دائم، ينتبه لكل كلمة، وكلما كانت العبارات فيها قدر من البلاغة القولية التي تجعل المتلقي يتذوق جمالية جديدة في التعبير، بعيداً عن الابتذال. بناء على ذلك يكون السؤال: هل يكون الحوار المسرحي فصيحاً أم عامياً؟

منشأ هذا التساؤل هو الازدواج اللغوي الذي يجده مؤلف المسرح في الحياة أمامه، فهو بين نارين، نار الواقعية اللغوية (التعبير بالعامية) ونار السعي إلى السمو باللغة العربية عبر تفصيح الحوار، حتى ترتقي ذائقة الجمهور. ولأن الإجابة لن تكون بتفضيل حوار على آخر، بل سيكون الواقع التمثيلي والجماهيري هو الحكم في ذلك، بمعنى أن ينظر المؤلف

المسرحي إلى البيئة التي يعبر عنها، والجمهور الذي يتوجه إليه، والغاية التي يريدها، وساعتها سيقدر كيف تكون لغة حوارها.

2/ اللغة والحوار في النص الروائي السردى:

لا يمكن التقليل من قيمة الحوار أو الاستغناء عنه كعنصر فعّال في شحن حركيّة النص الروائي والقصصي ومنحهما تفاعلا كيميائيا، وذلك من زاوية العلاقات بين الشخصوس الرئيسة والثانوية الفاعلة، ذات الدوافع والغايات المتماثلة أو المتعاكسة.

من المتعارف عليه في الفنّ القصصي والنمط السردى، سواء منهم السابقون أو اللاحقون، المؤسسون أو المقلدون أو المجددون، أنّ مستوى الحوار السردى ينبني على هويّة الشخصية وجنسها ونوعيّة سلوكياتها ومستواها العقلي والفكري ووعيها وتفاعلها العاطفي وعلاقاتها الاجتماعية، فالروائي شبيه بصائغ ماهر ونبيه، يلبس كل شخصية لبوسها المناسب، ويراعي بيئتها التي تتحرّك فيها، وينطقها بلغتها الفطريّة دون تكلف، إذ لا يمكن للروائي أن يقدّم للمتلقي - مهما كانت مكانته الاجتماعية والثقافية عالية أو متوسطة أو ضعيفة - حوارا لشخصيّة فنيّة مهزوزا غير مطابق لمستواها العقلي والنفسي والثقافي والاجتماعي، كأن يلبأ رهط من كتاب القصة والرواية إلى خلق حوار منتحل بين شخصيات لا يمتّ بصلة إلى قدراتها العقلية، شخصيات تتحاور بألسنة ليست لها صلة بها، فتبدو الشخصية العادية أو الأمية أو الساذجة حكيمة ومتفلسفة وفذة، والأمر كذلك إذا عكسنا الاحتمال السالف، فلو قدّم الكاتب القصصي أو الروائي شخصيته العالمية، المفكرة، الواعية، الحكيمة، ساذجة في سلوكياتها، مجردة من مزاياها الفكرية والعقلية والنفسيّة.

ويخضع فنّ الحوار القصصي والروائي إلى أحكام ومخرجات محكمة النسق فقد يفلت هذا الخيط الزئبقي الرفيع من بين أنامل الكاتب في لحظة من لحظات الفيض الذهني والتوتر والتدفّق العاطفي لدى الكاتب. وإذا كانت تقنيّة السرد في المتنين القصصي والروائي

هو العمود الفقري في تحريك الشخصيات من زاوية إلى أخرى وتوصيفها ونمو الأحداث ورسم معالم البيئة (الزمان والمكان)، فإنّ عنصر الحوار فيهما هو - باعتباره عنصراً رئيسياً - الذي يمنح الحدث أو الأحداث جرعة إضافية من الصراع التراجيدي أو يُلهب الحسّ الكوميدي، ويفضح العواطف الخجولة المستترة خلف منطقة الشعور، ويعرّي بعض المواقف النائمة في زوايا الطابوهات واللاشعور القسري.

ويجب ألاّ يألوا القاص أو الروائي جهداً في صياغة حوار لكل شخصيّة، إذ عليه أن يستهلّ الكاتب المبدع ذلك من نقطة البداية، وأعني بنقطة البداية، هي تصوّر نمط الشخصيّة المراد توظيفها في العمل القصصي أو الروائي، فلا بد للكاتب - إذن - أن يرسم شخصيته بدقة متناهية شكلاً ومضموناً، ويحدّد معالم البيئة التي نشأت في أحضانها؛ الأسرة، موقع البيت والشارع والمدينة أو القرية أو الريف أو الحضر، الحالة الماديّة والنفسيّة، العلاقات الاجتماعيّة والعاطفيّة، التميّز، المستوى العلمي والثقافي، السلوك اليومي، المنحنى الأخلاقي، حالاتها المرضيّة إن وجدت...). لأن كل شخصيّة هي مولود شرعيّ لبيئتها المحليّة، وانطلاقاً من كل هذه المعطيات السالفة الذكر وغيرها، يجسّد القاص أو الروائي ويبني لبنات الحوار، بل إنّ نمط الشخصيّة هو الذي يفرض نوعيّة الحوار ومستواه اللغوي والمجازي بدءاً بصيغة الكلمة المفردة وصولاً إلى الجمل المركّبة؛ الإسميّة أو الفعلية، بالإضافة إلى كفيّة توظيف الأسلوبين، الخبريّ والإنشائيّ، والغرض البلاغيّ منهما.

لكل قاص أو روائيّ ميزنه الخاصة في بناء لغة الحوار وإنطاق شخصياته القصصية أو الروائيّة، وصياغته حسب نمط المحاور ومكانة المحاور وعلاقاته بغيره في كنف النسيج الاجتماعي والثقافي والسياسي والإنساني، ولغة الحوار هي مرآة صاحبها، تعكس للقارئ خصوصيّة الشخصيّة الرئيسيّة أو الثانويّة، الناميّة أو الجاهزة. كما يقوم (الحوار على دعم الوصف وذلك حين يعكس الحوار سمات الشخصيّة النفسية وطريقتها في التعبير عن مواقفها وأحاسيسها).

وتخضع لغة الحوار لسلوكيات الشخصية وتفاعلاتها مع عناصر الطبيعة الطبيعية والطبيعة البشرية، الفطرية منها، والمكتسبة، لا العكس، وهكذا، فإنّ الكاتب الروائي أو القصصي المبدع والمُتَمَنع هو الذي يراعي سيرورة الحوار بدقة، ويبرز ثقافة الشخصية الفنية - المَحَاوَرَة والمُتَحَاوَرَة - وعواطفها وبيئتها الثقافية ومخيالها وعلاقاتها الدنيا والعليا في موقعها الاجتماعي، دون تصنّع أو تجاوز أو نقصان، وهو، الذي يمتلك ناصية الملكة الحوارية والإبداعية، ويجيد توظيفها في الزمكانية المناسبة.

الغاية من الحوار هو نقل الفكرة بلغة سليمة ومباشرة وموجزة، في سياق صراع فكري وجدليّ، مأساوي أو فكاهي، وكلّما كانت لغة الحوار موجزة وسلسلة وواضحة ومباشرة، وصلت رسالة المرسل (الكاتب) إلى المرسل إليه - أي القارئ والمتلقي - وبلغت غايتها، التي من أجلها وُضعت. إذن، فالحوار هو أداة فنية، ووسيلة لا غاية، لا بد أن يراعي فيه كلّ من القاص والروائي معايير معيّنة، تتعلّق بالشكل والمضمون، أو بالمبنى والمحتوى.

قائمة المراجع:

1. تمارا ألكسندروفنا بوتيتسيغا، ألف عام وعام على المسرح العربي، دار الفاربي، بيروت 1981.
2. علي الراعي، "المسرح في الوطن العربي"، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 25، 1980.
3. مجموعة من الباحثين، "المسرح العربي بين النقل والتأصيل"، سلسلة كتاب العربي، الكويت، العدد (18)، 1988.
4. نبيل الحفار، "المسرح العربي في قرن"، مجلة الحياة المسرحية، دمشق، العدد (49)، 2001.