في نظرية تداخل الفنون

أ.م.د مجيد حميد الجبوري
جامعة البصرة / كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون المسرحية

مقدمة

في ظل الحياة المعاصرة وتحت وطء متغيراتها المتسارعة . وأحداثها الساخنة : بات الحديث عن التمركز والحدود والفواصل والتصنيف والتجنيس في الآداب والفنون حديثا غير ذي نفع : إن لم يكن عقيما : ففي زمن ما بعد الحداثة . أصبح ما كان شعرا تنتظمه الأوزان والبحور والتفعيلات يكتب بلغة نثرية غادرت الأوزان القارة والبحور الثابتة والتفعيلات الضابطة. وبدأ الشاعر يفكر في أغناء قصيدته سرديا أو دراميا سواء عن طريق تعددية الأصوات أو أقامة صراع بين الأضداد أو تتبع فعل أصواته وإنمائه على نحو متصاعد أو هابط . أو الإفادة من شكل الخطوط وحجومها وتوزيعها داخل فضاء الورقة : فضلا عن الإفادة من اللقطة السينمائية المتحركة أو اللقطة الفوتوغرافية الثابتة . كما بدأ الفنان التشكيلي يفكر في تحقيق استجابة المتلقي لا عن طريق البصر فحسب . ولا عن طريق توزيع الكتل والحجوم والفضاءات والخطوط والألوان بموازنات تضمن لها صورا تحاكي ما هو سائد أو مألوف. بل أن التشكيلي بدأ يفكر في أثارة المتلقي واستفزازه عاطفيا ووجدانيا عن طريق ما يضفي على لوحته الكثير من التساؤلات أو الألغاز التي تجعلها عصية على التلقي الانطباعي العابر. أو إثارة متلقيه عن طريق أقامة منظومة متصارعة من الألوان والخطوط والكتل والفضاءات . وبدأت فكرة الغياب والحضور تحظى بهيمنة واضحة على لوحته . لذا لم يعد مستغربا أن يتحدث الرسام أو النحات عن شعرية اللوحة أو شعرية القطعة النحتية سواء كانت مجسمة أم مسطحة.

والقول نفسه يمكن أن ينطبق على تداخل الموسيقى بالدراما وتداخلها بالشعر والفضاء التشكيلي والسينمائي . بل أن الأمر قد يذهب إلى الأغنية فنقول تلك أغنية درامية . وهذه أغنية سردية ..وهكذا.

وتأسيسا على ما تقدم فأن هذا البحث يسعى لدراسة تداخلات الدراما مع بعض الفنون والأجناس الأدبية الرئيسية محاولا استشعار مقارباتها وكاشفا عن مواضع التداخل بينها. إذ يتضمن البحث ثلاثة فصول . جاء الأول فيها بعنوان (درامية الشعر وشعرية الدراما) والثاني بعنوان (درامية السرد وسردية الدراما) والثالث بعنوان (درامية اللوحة وتشكيلية الدراما) . حاول الباحث من خلالها فحص عناصر كل جنس أو فن منها . ووضع فرضيات تقارب تلك العناصر فيما بينها أو تكون مماثلة في اشتغالها في الجنس أو الفن الذي تنتمي إليه مع عناصر درامية تؤدي مهام مماثلة أو مقاربة لها في الدراما. على أن يعقب هذا البحث دراسات أخرى تتعلق بدرامية الموسيقى ودرامية الغناء ودرامية الصورة .

وتتجلى أهمية هذه الدراسة من أنها يمكن أن تعد واحدة من الدراسات الدرامية التي تنفتح على الأجناس الأدبية والفنون المجاورة للدراما : وهي تفيد الدارسين والنقاد وتشجعهم على دراسة مجاورات ومقاربات وتداخلات أخرى . أما الحاجة لهذا البحث فأنها تبدو ضرورية تساوقا مع متغيرات ما بعد الحداثة ومتطلباتها. وتساوقا مع فرضيات العولمة التي ترى أن العالم قرية صغيرة يمكن أن تجتمع فيها كل الحضارات والثقافات والفنون والأديان لتقيم حوارا يجعل الحياة المعاصرة تصبح أكثر يسرا مما تبدو عليه.

الفصل الأول

دراسة الشعر وشعرية الدراما

أولا:شعرية الدراما:

مع أن كثيرا من مرجعيات الشعرية مازال معظمها مرتبطا بالجهود التنظيرية والنقدية التي قام بها (أرسطو) ، إلا أنها أصبحت على مر العصور مرتبطة بالمتغيرات الحضارية والفكرية لكل عصر من تلك العصور : في سعي منها لإقامة أنساق نقدية تتوازى في قيمها الجمالية مع قيم تلك المتغيرات ومرجعياتها . ومن هذا المنطلق فأن الشعرية سعت إلى تجديد الأدب واستنفار طاقاته الكامنة وتطوير مبانيه ومعانيه . ما أفسح المجال لتعدد وتنوع الاتجاهات والتيارات الأدبية والنقدية : لدرجة أنها استطاعت أن تغير حتى في وظيفة الأدب وأشكال وآليات اشتغاله . ويكفي للتدليل على ذلك ظهور نظريات درست الأدب والفنون برؤى مغايرة . نذكر منها نظريات البنيوية وما بعد البنيوية والتفكيكية ونظريات التلقي وغيرها.(١)

وتعبيرا عن هذا التوجه أصبحت الشعرية ترتبط بكل ما يرتقي بالأسلوب . ويتجاوز ما هو سطحي ومباشر إلى ما هو عميق وكامن مفصحة عن معطياته الجمالية . وفي هذا الصدد يرى (رولان بارت) أن ((اللغويات أو علم اللغة من أهم المداخل التي أدت إلى النقد الأدبي كعلم . والى ترسيخ الشعرية أو " الأدبية " كمنهج نقدي لا يسمح بتسلل الانطباعية أو الإنشائية التقليدية))(٢).

إن التركيز على الصياغات الأسلوبية بوصفها منتج جمالي يحقق مضان الشعرية : ولا يقترن بالنظرية الأدبية الحديثة فحسب . وانما يمتد بمرجعياته إلى فترات زمنية بعيدة أهمها الفترات المميزة للنقد العربي القديم . فعند (الجاحظ) تقاس الشعرية من خلال ((إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء . وفي صحة الطبع وجودة السبك))(٣) . فالشعرية تتطلب وجود نسج وصناعة وقدرة على التصوير : إذ يعد التصوير عنصرا أساسيا في تحقق الشعرية . ذلك لأنه يحيل الأفكار والمواقف النفسية إلى هيئة صور حسية من خلال توظيفه لأساليب التشبيه والاستعارة والتمثيل . فالأدب من غير التصوير يصبح انطباعات ذهنية مجردة لا تحرك النفس ولا تهز الوجدان.(٤) والتصوير يعد وظيفة جمالية مغايرة للوظيفة الأفهامية التي تعد ثانوية بالنسبة للشعرية .((ومن هنا فأن خلو الكلام من معنى بديع أو ديباجة لفظية حسنة . يخرجه من فضاء الشعرية وإن كان موزونا))(٥).

ولعل وجود هذا الشرط الجمالي هو الذي جعل الشعرية تُدخل سمة التصوير لترفع من قيمة الفنون والآداب بكافة أنواعها وأصنافها . ولعل الدراما بوصفها تعتمد وسائل التصوير هي المستفيد الأكثر من جماليات الشعرية . ذلك لأن ((الشعرية ليست قيمة خاصة بالخطاب الأدبي في ذاته . وإنما في قدرة ذلك الخطاب على إيقاظ المشاعر الجمالية في المتلقي. أو إثارة الدهشة غير المجانية. أو خلق الحس بالمفارقة . أو أحداث نوع من الفجوة: مسافة التوتر . أو كسر بنية التوقعات لدى المتلقي . أو بعث اللذة وإثارة الاهتمام لدى قارئه أو مستمعه))(٦).

يبين المقتبس أعلاه عددا من الخصائص الفنية التي تخص الشعرية التي لا نعدم وجودها في الدراما : بل يمكن القول إنها يمكن أن تعد من المواصفات التي تشكل ركائز أساسية في الدراما : فإيقاظ المشاعر الجمالية تعد سمة أساسية تم التنويه عنها وتأشيرها منذ التنظيرات الأولى للفن الدرامي . بدءً من (أرسطو) الذي قال بنظرية (التطهير) في التراجيديا منوها إلى أن التطهير ينتزع من المتلقي الشعور المتوتر ويمنحه شعورا جماليا يعيد إليه توازنه(٧). وانتهاءً بـ(بريخت) الذي رفض التماهي وأستبعد التطهير ونادى بأن من غايات الدراما الأساسية هي أثارة

مشاعر الغضب والرفض للواقع المعيش (٨). وعليه فأن أولى خصائص شعرية الدراما هي خاصية (إثارة المشاعر وايقاظها).

وإذا كانت الدهشة واحدة من خصائص الشعرية . فأن هذه الخاصية تمت الإفادة منها لتشمل أنواع مختلفة من الفنون التشكيلية منها أو الدرامية أو سواهما . بل أن حركات فنية ظهرت في حقب تاريخية مختلفة جعلت من إثارة الدهشة عمادا لها: من ذلك الحركتين الدادائية والسريالية على مستويات التشكيل والشعر والدراما . والمذهب التعبيري على مستويات الرواية والتشكيل والدراما . والمذهب الرمزي على مستويات الشعر والتشكيل والدراما أيضا . بل أن خاصية الإدهاش بلغت أقصى حدودها ضمن تيار اللامعقول . وهذا ما يؤكد على أن (إثارة الدهشة) هي من الخصائص الأساسية لشعرية الدراما.

أما المفارقة فأنها من الخصائص التي لا تستغني عنه الشعرية . بل أنها من الخصائص التي تستحوذ على أهمية كبرى : فذا المفكر والناقد العربي القديم (حازم القرطاجني) يرى أن مقياس جودة الشعرية يأتي من ((إضافة ضد الشيء كقول المتنبي (صلة الهجر لي وهجر الوصال) . أو أعمال الشيء في مثله . نحو قول المتنبي:

أسفي على أسفي الذي دلهتني عنه علمه فيه عليّ خفاءُ

أو تنزيل الشيء منزلة ضده كقول المتنبي:

وشكيتي فقدُ السقام لأنه قد كان لما كان لي أعضاءُ

فالشعرية هنا تكمن في عنصر المفارقة . والمألوف شكوى الإنسان من السقم لا من فقدانه))(٩).

وكذا يقال عن ارتباط الشعرية بخاصتي (خلق الفجوات أو مسافات التوتر) . و(كسر أفق التوقعات) . فالدراما في أساسها تخلق التوتر وتزيد من مساحاته خلال مراحل الصراع . كما إنها غالبا ما تكسر أفق التوقعات المتلقي من خلال اشتغالها على مبدأ الاحتمالية الذي يتيح لها خيارات لا حصر لها . قد يكون أغلبها خارج أفق المتلقي.

ومن الخصائص الأساسية للشعرية هي خاصية (التكثيف الدلالي) التي تعمل على ((تكثيف الدلالة بأسلوب إيجاز القصر . الذي يمثل اختزالا بارعا للألفاظ لتؤدي دلالات شعرية تتجاوز بنيتها اللسانية))(١٠) . ومن المعروف جدا : أن الدراما هي فن التكثيف والاقتصاد الذي يبتعد عن الإسراف في التفاصيل . فهو فن يعمد إلى استمرارية التوتر التي تنتج عن الصدامات الانفعالية والشعورية والتي تتراكم في مديات زمنية متسارعة وقصيرة : وهذا ما يجعل الدراما تتفرد بتلك السطوة التي تفرضها على المتلقي إلى درجة تحقق ما يدعى بـ(الأمباثي) – بكل ما يحمله هذا المصطلح من معنى – بحيث يجعل من ((ذاتنا المتموضعة . محولة إلى داخل الآخرين ولهذا فهي مكتشفة فيهم))(١١). أي انه يجعل المتلقي يكتشف نفسه وأخطاءه من خلال شخصيات الدراما.

ولا يخدم التكثيف سيرورة التوترات وامتداداتها وديمومتها داخل الدراما فحسب :بل أنه يبعد الدراما عن الخطاب السطحي والوصف المبتذل . ويجعل منها عينا حاذقة تقرب ما هو بعيد وتكشف عما هو خفي . حتى تضحى جميع عوامل الإثارة مستعدة لفعل فعلها : ولعل (ستوارت كريفش) لم يجانب الصواب عندما جعل من عملية تصعيد التوتر واحدة من أهم مراحل الصراع مطلقا عليها تسمية : مرحلة (تجميع المواد القابلة للاشتعال)(١٢). فكأنه يقابل حرارة الدراما وفعاليتها المتأججة بذلك اللهب المنبعث عن النار المشتعلة.

ومن الخصائص الأسلوبية التي تضيفها البلاغة العربية إلى الشعرية ما أطلق عليه (أبو العباس ثعلب) تسمية (التعريض) أو ما يعرف بـ(التورية) . ويعني به العدول عن التعبير الصريح للمعنى و التعريض به أو الإيماء إليه . وبذلك تقدم الدلالة بأسلوب خفي غير مباشر . أي من خلال التدليل عليها دون ذكرها. والى جانب (التعريض) فأن (ثعلب) يذكر خاصية شعرية أخرى تعمل إلى جانبه . هي خاصية (الاستعارة). بوصفها أسلوبا يستعير صفة

أو معنى لغير الموصوف . أو لمعنى سواه . كقولنا (هذا رجل أسد). وكلا الخاصتين مهمتان للدراما . لأنها قد تنحو باتجاه السطحية : إن لم تحفل بأساليب التورية والاستعارة سواء كانت مكتوبة أو مسموعة أو مرئية .

على أن من الخصائص الأسلوبية التي تحسن من أداء الشعرية والدراما معا . هو الأسلوب البديعي الذي يجمع ما هو ايجابي وسلبي في الوقت عينه وهو ما يدعوه النقد (مجاورة الأضداد) أو (الجمع بين المتضادات) .ويقصد به ذكر الشيء مع ما يعدم وجوده أو ينفيه كقوله تعالى ((لا يموت فيها ولا يحيى)). وفي الدراما يعد(الجمع بين المتضادات)من الخواص الأسلوبية المهيمنة : فبدون وجود الأضداد وتجاورها سواء كانت أشخاصا أم معان أو مضان فأن الدراما لا يمكن أن تحقق دراميتها . فضلا على ما تقدمه هذه الخاصية في أعلاء لشعريتها.

وتأسيسا على كل ما تقدم فأن أي اجتهاد لتحديد مظاهر الشعرية في أي نص درامي : لابد له أن يبحث عن وجود الخصائص الأسلوبية الآتية:

١- الجمع بين المتضادات أو مجاورة الأضداد.
٢- تحرير المعنى : بتحول ما هو خاص إلى ما هو عام . ويتضمن ما يتعلق بتوسيع الصورة.
٣- الانسجام الأسلوبي: الذي يحدث بين نظم المعاني والإيقاع الداخلي المتدفق للكلمات.
٤- الانحراف الأسلوبي على المستوى النظمي : وهو يتعلق بنظم المعاني.
٥- الانحراف الأسلوبي على المستوى الإيقاعي: ويتعلق بترتيب الحروف والكلمات وتواليها.
٦- التوازي في المعاني والصور: ويدخل من ضمنه المفارقة في الصور والمعاني.
٧- المعنى المضمر.
٨- خرق سنن التعبير: من خلال خرق ما هو مألوف في التعبير أو مخالفته أو مغايرته.
٩- كسر أفق التلقي أو كسر التوقع .
١٠- الفجوات أو مسافات التوتر . التي يتركها المؤلف للمتلقي لكي يعمل على ملئها.
١١- الإحلال والتعويض: وهو ما يتعلق بخاصية إحلال معانٍ وصورٍ جديدة بدل المعاني والصور التقليدية . بمعنى تعويضها بمعانٍ وصور أكثر حيوية.
١٢- التجاوز المبدع وحسن التخلص. (١٣)

نموذج تطبيقي لشعرية الدراما

في أدناه تحليل تطبيقي لمسرحية (الجهة المقابلة) للكاتب العراقي (علي الربيعي) .يحاول البحث فيه: التدليل على مظاهر الشعرية في هذا النص الدرامي:

لعل من أولى مظاهر الشعرية التي تبرز في هذه المسرحية ذات الفصل الواحد. هي تلك البداية الاستهلالية التي يقدم فيها المؤلف الشخصية الرئيسة وهي شخصية (الدوار) . والدوار هنا ليس أسما للشخصية . وإنما هو صفة عامة لكل من يمتهن الدوران في الشوارع والأزقة دافعا أمامه عربة خشبية ذات عجلات . مناديا (عتيق للبيع) . وهذه البداية تسجل عدة مظاهر شعرية. فأسم الشخصية تحرر من خصوصيته ليصبح صفة عامة تتعلق بشريحة اجتماعية موجودة في المجتمع ؛ غير أنها شريحة مهمشة تتلقط مصدر عيشها من خلال التعامل بشراء وبيع المواد المعطوبة أو المستهلكة أو المنتهية صلاحيتها . ومع ذلك فهي شريحة متهمة ومشكوك في ولائها ومراقبة أين ما حلت وارتحلت. والمظهر الثاني يتعلق بعملية الشراء والبيع . فهذا الشخص يشتري من الناس أي شيء . وفي العادة يكون الشراء لما هو جديد . غير أن هذا الشخص يشتري ما هو مستهلك ومعطوب ومنتهية صلاحيته . وهذا ما يعد خرقا للسنن . والمظهر الثالث هو ذلك التضاد الواضح بين مظهر الشخصية المتعب الذي يدلل على

فقر مدقع وبين اللغة العالية التي تشير إلى مستوى ثقافي عالٍ يتحدث به هذا الشخص . إذ أنه يستهل المسرحية بالعبارة الآتية:

((الدوار: أيتها الحارقة! ...رفقا بي . رفقا بابنك المعطوب . فمن سنين وأنا أدور أيتها الحارقة))(١٤) . ويدلل هذا التضاد بين المظهر واللغة على أن هذا الشخص يمتلك شهادة لا تقل عن مستوى الشهادة الجامعية . لكنه أضطر نتيجة لعدم وجود وظائف تليق بشهادته أو عدم توفر فرص عمل تحترم مستواه الاجتماعي . أن يمتهن هذه المهنة القاسية. وهي حالة سائدة في المجتمع العراقي المعاصر . إذ بلغت مستويات البطالة أقصاها بعد عام ٢٠٠٣. ما أضطر كثير من الشباب الحاصلين على شهادات جامعية الاشتغال بأي مهنة توفر لهم ولعوائلهم لقمة العيش. ولا تقتصر مظاهر الشعرية على التضاد أعلاه . بل تتعدى ذلك إلى مظاهر أخرى . فالدوار يخاطب ما أسماه (الحارقة) . وهو يقصد (الشمس) . وهذا يشير إلى مظهر شعري أخر هو الإحلال والتعويض لبيان صورة أخرى للشمس . هي غير الصورة المقترنة بالأمل والإشراق . بل هي صورة تحرق السائرين تحتها . ولو تذكر أي متلقٍ بأن (الحارقة) هي من صفات (جهنم) لتبين له مدى قسوة هذه البداية الاستهلالية ومدى توترها . ثم ها هو الدوار يتوسل بـ(الحارقة) أن ترفق به . فكيف يمكن تصور أن يرفق ما هو حارق بضحاياه !! غير أن الدوار يعد هذه (الحارقة) أما له لذلك فهو يسألها الرفق . والأم معروفة بحنانها ورقة تعاملها مع أبنائها . إلا أن الأم هنا قاسية حارقة وفي هذه الصورة يبرز مظهران شعريان في آن واحد: الأول هو جمع المتضادات (الشمس الحارقة مقابل الأم الحنون) . والمظهر الثاني هو خرق السنن . فسواء الشمس أو الأم . فأن كلا منهما خرق ما هو مألوف عنه ليقوم بوظيفة مغايرة.

وعودة للعبارة الاستهلالية لقراءتها صوتيا . فأن القارئ سيلحظ مظهرا شعريا آخر يتمثل في تكرار حرف القلقة (القاف) وهيمنته على العبارة بأكملها . وهو ما يثير شعورا بالقلق . فضلا عما يدلل عليه من مظهر شعري يبين الانسجام الأسلوبي الذي يمكن ملاحظته على مستوى الإيقاع الداخلي المتدفق للكلمات.

وبعد أدراك أن هذه الأم /الشمس المحرقة لا تستحق معنى الأمومة لأن شيمتها التعذيب والحرق : فأن (الدوار) يحاول قطع أي صلات تجمع بينها وبينه . فيسوق الحجة البلاغية الآتية . التي لا تقل شعرية عما سبقها ((الدوار: طيب . طيب أنت فطمت على النار . ما ذنبي أنا لأحرق فيك؟))(١٥) . والمعروف أن فطام الرضيع يكون على الغذاء . أما فطام الشمس فجاء هنا على النار . وفي هذا خرق واضح لسنن التعبير . أما التساؤل الأخير ففيه مقاربة من الأسئلة الوجودية . إذ فيه عتاب من إنسان عاقل إلى ظاهرة طبيعية لا يمكن لها أن تعقل هذا العتاب . وهو خرق أخر لسنن التعبير . ولا يمكن مغادرة هذه العبارة دون الإشارة إلى ذلك التكرار الذي يظهر في بدايتها والذي يؤكد أبتداءً قناعة راسخة للقائل بما يعقبه من معنى.

ويتحقق أكثر من مظهر شعري في عبارة قصيرة تالية : تحمل بلاغتها من خلال تكثيف المعنى وحسن سبك العبارة . وذلك عندما يخاطب (الدوار) زملاءه الفقراء بقوله:((أيها الباذخون في الفقر))(١٦) والبذخ يقترن بالثراء ولا يقترن بالفقر: فمع ما في التعبير من تجاور للأضداد (البذخ – الفقر) . فأن في التعبير خرق للسنن المألوفة . وثالث المظاهر الشعرية في هذه العبارة القصيرة هو : ذلك الانسجام الأسلوبي الذي يلوح بين نظم المعاني والإيقاع الداخلي المتدفق للكلمات . حتى أن إيقاعها يحملها موسيقية لا تخفى على أذن المتلقي ذي الحس المرهف : تأتي من استمرارية في حروف المد (الألف والياء والواو) والتي تختم بحرف قصر ساكن هو (الراء) .

ويظهر الانحراف الأسلوبي على أشده في ذلك الانزياح على المستوى اللفظي والمضموني الذي تحمله عبارة قصيرة أخرى يقولها الدوار هي: ((أبيعوني من هزائمكم !!!))(١٧) ومع ما تحمله صياغة كلمة (أبيعوني) من غرابة في النحت . تجعلها غريبة على الأذن : غير أن محمولاتها الدلالية والشعرية تبدو واسعة وكثيرة . فالفعل الرباعي

(أبيع) جاء بمعنى (أشتري) وهو ليس موجها إلى فرد وإنما إلى جماعة . ففيه انتقال مما هو خاص إلى ما هو عام . وأن هذا الذي تشترك فيه الجماعة لديها الكثير منه . فهو فائض عن حاجتها ويرغب (الدوار) بشرائها . غير أن المفاجأة التي تأتي لتكسر أفق التوقعات أن هذه المادة الفائضة هي (الهزائم). وهي غير قابلة للبيع أو الشراء . وبالتالي تجتمع في هذه العبارة القصيرة أيضا ، عدة مظاهر شعرية هي : الانزياح الأسلوبي على المستوى اللفظي والمضموني . وكسر أفق التوقع . وتحرير المعنى . فضلا على ما فيها من خرق لسنن التعبير.

وتتعزز عوامل الإدهاش والتوتر عندما يردف (الدوار) ما تقدم : بمناداته وبأعلى الصوت ((من عنده أرق للبيع ... قلق للبيع ... رمق للبيع))(١٨) . ومرة أخرى يبرز مظهر خرق سنن التعبير واضحا بسؤال الدوار أن يبيعه الناس ما يستحيل بيعه أو شراءه . وما مع ما تحمله المناداة من انسجام أسلوبي يكشف عنه الإيقاع الداخلي المتدفق من كلمات متقاربة في اللفظ والرسم وتكرار لحرف القلقة (القاف) وارتباطه بحروف قصر : فأن التصويت بهذه العبارة يشير إلى وجود مستويين متقاطعين هما المستوى العمودي الذي تدل عليه حروف القصر . والمستوى الأفقي الذي تدل عليه حروف المد التي تتكرر في الكلمة المهيمنة على العبارة وهي كلمة (للبيع) . وتقاطع هذين المستويين مع ما فيه من مظهر شعري يشير إلى تقاطع بين متضادات فأنه في الوقت عينه يعزز من درامية العبارة ويزيد توترها بخاصة عندما تكشف العبارة عن ماهية المطلوب بيعه أو شراءه . التي تزداد مأساوية في الجزء الأخير منها عندما يعرض حتى (الرمق) للبيع . وليس من داع لإعادة التحليل وتكرار مؤشراته في العبارة التي يقولها (الدوار) وهو يخرج من المسرح في منتصف المسرحية مناديا ((جرح للبيع ... حزن للبيع .. حلم للبيع)) (١٩). والفارق الوحيد أن هذه العبارة هي أكثر تدفقا على مستوى الإيقاع الداخلي للكلمات. وذلك بسبب تعزيز هذا الإيقاع من خلال تكرار حرف (الحاء) القابل للمد معضدا التدفق الإيقاعي الذي يمنحه تكرار حرف المد الصريح (الياء).

وفي موضع آخر من النص تقفز عبارة ((كالنهرِ حينَ يسافرُ في مكانهِ كمخادعْ))(٢٠)لتعطي انطباعا بأن العبارة هي بيت شعري موزون يتخلله انسجام لفظي على المستوى الإيقاعي للنظم . وهو ما يشير إليه توالي حرفي (الكاف . والنون) في أماكن متقاربة . فضلا على ما تنطوي عليه العبارة من اجتماع لمتضادين على المستوى المضموني : فالسفر يقترن بالانتقال من مكان إلى آخر . غير أن السفر هنا لم يكن (إلى مكان) : بل جاء سفراً (في المكان) . ومع أن قائل العبارة يبرر هذا السفر على أنه أشبه بالخديعة في نهاية العبارة : غير أن ذلك لا يمنع من تلمس وجود ضدين اجتمعا : ليقدما مظهرا شعريا ثالثا في هذه العبارة وهو كسر أفق التوقعات.

وعلى نحو مماثل تأتي العبارة الآتية التي يقولها (الدوار) لتعطي انطباعا بتدفق شعريتها على المستوى الإيقاعي والمضموني . حتى أنها توحي وكأنها مقطع شعري في قصيدة . أكثر من إيحائها . بأنها جزء من حوار مسرحي : ((إن مدينتي بيضاء جميلة كالنوارس . كالأنبياءِ يتساقطونَ إلى أعلى))(٢١) . ففضلا عما تقدم فأن العبارة تضيف مظهرا شعريا بارزا هو خرق سنن التعبير . فالسقوط – كما تقره السنن – يكون باتجاه الأسفل . إلا إن المؤلف عمد إلى منح عبارته منحىً مغايرا . منحىً مستحيلا . ذلك لأن السقوط هذا لا يرتبط ببشر عاديين : بل يرتبط بالأنبياء ذوي السمو والشأن الرفيع . فهم حتى في سقوطهم لا يمكن أن ينحدروا إلى أسفل . بل هم يسمون إلى أعلى . يسمون نحو الرب . وفكرة (السقوط إلى أعلى) تعد مظهرا شعريا يشير إلى قدرة المؤلف على التجاوز المبدع وحسن التخلص . وأجمالا فأن البياض المحلق في الفضاء . هو الذي يهيمن على الصورة النهائية للعبارة. فهو بياض يجمع بين لون المدينة ولون النوارس وهالة الأنبياء . والثلاثة مجتمعين يحلقون في فضاء واسع يعلو على البشر . وهو ما يجعل هذه العبارة على المستوى الدرامي غنية بما هو مضمر . فهي من ناحية أولى تعد من العبارات النادرة – في هذا النص – التي تحمل إشراقا بالأمل . ودعوة للسمو . ونشدانا لفضاء

الحرية . وهي من العبارات النادرة – أيضا – التي يهيمن في اللون الأبيض وسط مدينة جللها سواد الحرائق والحروب.

وآخر مفارقة شعرية يسوقها المؤلف في هذه المسرحية ذات الفصل الواحد : تأتي في قول (الدوار): ((حديد عتيق ... عتيق حديد))(٢٢) . وشتان بين معنى الشطر الأول من العبارة وبين معنى الشطر الثاني منها . فمع التماثل والانسجام الأسلوبي على مستوى التصويت واللفظ والرسم . وما تحمله العبارة من إيقاع موسيقي بين . ألا أنها تحمل مفارقة كبيرة على المستوى المضموني . فسمة (العتيق) تحمل معاني الاستهلاك والقدم وبلاء الشيء وعدم فائدته وهي أوصاف للحديد الوارد هنا . غير أن الجزء الثاني جعل من (العتيق) صلدا متماسكا يمتلك قوة لا تضاهى : هي قوة (الحديد) .

ثانيا : درامية الشعر:

من المفيد القول بأن ((الشعر والدراما قرينان لا يفترقان مذ عرفت الإنسانية الأدب . واكتشفت إمكانيته في جعل الحياة أكثر قبولا للعيش . (....) بل أن مقياس الشاعر المجيد في أوربا كان يتوقف على قدرته في كتابة المسرحيات وعلى ما في قصائده من روح درامية))(٢٣).

أن المقصود بدرامية الشعر هو إمكانية الشعر الإفادة من الدراما وخصائصها في صياغاته الأسلوبية . ولعل في الشعر من الآفاق الواسعة ما يجعله يستوعب ما للدراما من معطيات : في مقدمتها اعتماده الفعل الذي يعد خاصية درامية أساسية .مع أن الشعر جعل من الفعل – في الغالب – فعلا تحريريا . ففي حين أن الفعل الدرامي يسعى نحو التعقيد . فأن الفعل في الشعر يسعى إلى التحرر والى تجاوز الانسجام بين الفعل وما ينتج عنه . أي أن تحررية الأفعال في الشعر تعطيها إمكانات لبعث الفعل من مصادر غير قادرة على الفعل مثال ذلك ((أن الرياح تئن في رؤوس الأشجار . فالفعل "يئن" هو فعل بشري . وإنما استعملناه لنخلع على الأشياء صفة الإنسان))(٢٤). ومع أن وظيفة الفعل في الشعر هنا : تبدو مقاربة لوظيفته في الدراما . غير أن الأول لا ينتج عما هو مقترن بالحركة أو القوة أو الإرادة . لأن الشعر يجمح بالمخيلة ويجعلها تتحرر من كل القيود متجاوزا النسب الواقعية المعتادة .

وفي كل الأحوال فأن الفعل في الاثنين (الدراما والشعر) يمنحهما تلك الطاقة الباعثة للحيوية والدينامية والحركة . فالشعر قد يوظف الفعل لوصف حالة ما أو انفعال ما . أما الدراما فأنها تقدم بل تُحدث الحالة أو الانفعال مباشرة . وفي الحالتين فأن حركة الفعل وديناميته تكون حاضرة . ولا سبيل لتجاهلها(٢٥). ومراجعة بسيطة لمعلقات شعراء ما قبل الإسلام يمكنها أن ترصد مقاطع شعرية: فيها الكثير من الإفاضة في الأفعال وحركتها: أبتداءً من المقدمات الطللية وأنتهاءً بمدح القبيلة وخصالها . مرورا بالتغزل بالحبيبة وصفاتها. وفخر الشاعر بنفسه وقبيلته أثناء خوضهما المعارك والغزوات. كما أن أي مراجعة للشعر الوسيط أو الحديث أو المعاصر لا يعدم وجودا للأفعال وديناميتها.

من جهة أخرى فأن خاصية (تعددية الأصوات) تعد من الخصائص التي تجد لها فضاءً واسعاً في أشتغالات الشعر . إذ تجد الشاعر يقيم حوارا واضحا بين أصوات متعددة يكون من بينها صوت الشاعر . والى جانبه يمكن تمييز أصوات آخرين . ولعل هذه الخاصية الدرامية تجد لها هيمنة في القصيدة الحديثة . إذ لا يكتفي الشاعر فيها بإقامة محاورة بينه وبين آخرين . بل يحرص – أحيانا – على إقامة حوار مع الذات . ونظرة متفحصة لقصائد السياب (غريب على الخليج . المومس العمياء . حفار القبور)(٢٦) تغني المتلقي اللبيب عن مزيد من الأمثلة. وإذا كان عموم القصائد الحديثة لا تستغني عن (تعددية الأصوات) . فأنها وجدت في خاصية (المفارقة

الدرامية) ما يزينها وما يمنحها دفقا مضافا من الحيوية والإمتاع . ففي هذه الخاصية الأسلوبية ما يكسر أفق التوقعات . ويفاجئ المتلقي بما يجعله متيقظا ومتفاعلا مع ما يتلقاه . وإذا كانت (المفارقة الدرامية) تعمد في الدراما إلى أبراز التناقضات والأضداد بهدف الكشف عن أقطاب الصراع أو تحفيزا للجانب النقدي : فأنها في الشعر تفيد في تفعيل وسائله النقدية أو تعميق جوانب السخرية أو الفضح . أو التهكم فيه . وبرهان ذلك قول الشاعر (كاظم الحجاج):

((لمْ تسعنا غرفة التسفير / - كنا أربعين - / منعوا أرجلنا أن تنثني / فجلسنا واقفين))(٢٧).

على أن الشعر يفيد حتى من (الحبكة الدرامية) في الكشف عن حركية أفعاله وشخصياته وترسم علاقاتها . وسيرورتها بخطوط متصاعدة وأخرى نازلة مع مرور بأزمات وربما حتى بذرى واضحة .وذاك يعني أن بإمكان قصيدة قصيرة قد تتألف من أبيات شعرية قليلة. أن تشكل حبكة درامية لمسرحية متكاملة. من ذلك قصيدة الشاعر (الحطيئة) عن بدوي منقطع في الصحراء هو وعائلته يفاجئ بضيوف يزورون خيمته . وليس لديه ما يقدمه لهم:

((وطاوي ثلاث عاصبَ البطن مرمل ببيداء لم يعرف بها ساكنٌ رسما
أخي جفوةٍ فيه من الإنس وحشةٌ يرى البؤس فيها من شراسته نعمى
وأفرد في شِعبٍ عجوزاً إزاءها ثلاثة أشباحٍ تخالهمُ بهما
رأى شبحاً وسطَ الظلام فراعه فلما بدا ضيفاً تسور واهتما
فقال ابنه لما رآه بحيرة أيا أبتي أذبحني ويسّرْ له طعماً
فروى قليلاً . ثم أحجم برهة وإن هو لمْ يذبح فتاهُ فقد هما
فبينا هما حانت على البعدِ عانةٌ قد انتظمت من خلف مسلحها نظما
عطاشاً تريد الماءَ فأنساب نحوها على أنه منها إلى دمها أظما
فأمهلها حتى تروت عطاشها فأرسلَ فيها من كنانته سهما
فخرتْ نحوصٌ ذاتُ جحشٍ سمينة قد اكتنزتْ لحما وطّبقتْ شحما
فيا بشرُه إذ جرّها نحو قومه ويا بِشرُهم لما رؤوا كلمها يدمى
فباتوا كراما قد قضوا حق ضيفهم فلم يغرموا غرما بل غنموا غنما
وبات أبوهم من بشاشته أبا لضيفهمُ . والأم من بشرِها أما))(٢٨)

وبما أن (الحبكة الدرامية) وجدت لها مكانا في فضاء الشعر . فمن المفروغ منه أن الصراع الذي هو أحد نتائج الحبكة . لابد أن يكون له حضور واضح في الشعر . فالصراع الذي يتولد من تضاد أو تقاطع بين أرادتين أو قو تين أو مفهومين أو مبدأين : لا بد لقطب منها أن يتحرك بقوة محاولا إزاحة الآخر عن طريقه : مجربا ممارسة وسائل الإزاحة بشتى طرائقها . وبدون الصراع لا يمكن للدراما تحقيق دراميتها . وبه تتمكن الدراما من تركيز الانتباه وصناعة عوامل الترقب التي تطمح الدراما من خلالها . تحقيق انجذاب المتلقي . وتجعله لصيقا بها . أما الصراع في الشعر : فأن دراميته لا تتحقق من خلال بروز فاعلية قطبي الصراع وممارسة أثبات جدارة أحدهما أزاء الأخرى. محققة صورة الصراع الكلية كما في الدراما : وإنما تتحقق دراميته من خلال اللقطات المتوالية لصور الصراع : التي تقدم على شكل حشد من عوامل التناقض والتنافر محققة نوعا من التوازن بين أقطاب الصراع. وفي هذا الصدد يؤكد (بروكس) على ((إن مواد القصيدة يقوم بينها التجاذب والمقاومة والصراع. وأحسن بناء ما بلغ بهذه المواد المتنافرة المتصارعة درجة التوازن))(٢٩). والصراع في الشعر – غالبا ما – يكون صراعا مع

ذات الشعر. لذا فأنه لا يكون بين أرادتين أو قوتين، وإنما يعتمد بدائل للإرادة أو القوة. فالشاعر عندما يحاول نقل ما يعتمل في نفسه أو حتى فيما يعتمل في نفوس شخصياته . فأنه لا يدع هذه الشخوص في مواجهة تجمعها مع ندٍ لها – يستثنى من ذلك ما يتعلق بالمبارزات والمعارك – بل أنه يحشد جملة متناقضات تنوب عن تلك الإرادات أو القوى المتقاطعة . مثال ذلك قول المتنبي: ((عللاني فإن بيض الأماني فنيت والظلام ليس بفانٍ)) . إذ يلاحظ في هذا البيت التعارض بين الضدين (الأماني) التي يتمناها القائل . و (الظلام) الذي يمثل الضد الأخر.

وهكذا فأن الصراع في الشعر ينشب مستندا إلى البدائل المتناقضة التي تنوب عن الشخوص وهذا الجمع بين المتضادات في القصيدة هو ما يطلق عليه الناقد (ستيفنسون) تسمية (النسيج)(٣٠) . بل أن (ريتشاردز) وأتباعه في معرض دراستهم لمبنى القصيدة . لا يترددون عن تسميته (حبكة) معرفين إياها على أنها تركيب ((يؤلف بين المتباعدات والمتناقضات..وهم يرون الوحدة في القصيدة وحدة عضوية أو وحدة مغزى))(٣١).

ودرامية الشعر يمكن أن تظهر من اعتماد الشعر لخاصية (التكثيف) . التي تعد من ركائز الدراما المهمة . فالدراما تميل – دائما – إلى الاختزال والتكثيف . وتبتعد عن الإسهاب والإسراف في التفاصيل : فهي تمضي قدما نحو تحقيق أهدافها مباشرة : محاولة تجنب ما هو امتداد أو تفرعات جانبية . و(التكثيف) في الشعر يعد خاصية جمالية مهمة . فأفضل الصور الشعرية هي تلك التي تبنى بأقل الكلمات . فالقصيدة الجيدة هي تلك التي تشحن بكثير من الدلالات الموحية في أبيات قليلة(٣٢). من ذلك قول الشاعر (كاظم الحجاج):

((أني فتىً كالبرتقالة شاحبُ/ والبرتقالة لا تخافُ/ لكنما .../ يصفرُ وجهُ البرتقالةِ / كلما قرب القطافُ))(٣٣).

ومن المقابلات المتاحة بين الدراما والشعر يمكن - للبحث - أن يضع (شعر المديح) في مقابل (الدراما الكلاسيكية) . ويعزز ذلك ما ذهب إليه (قدامة بن جعفر) حين حدد أهم سمات شعر المديح فرأى أنها ترتكز على ((العقل والشجاعة والعدل والعفة (....) والعقل – عند قدامة – أصل ترجع إليه فضائل مثل المعرفة والحياء والبيان والسياسة والكفاية والصدع بالحجة والعلم والحلم عن سفاهة الجهلة))(٣٤) ويتفق (أبن رشيق) مع (قدامة) في وصفه لشعر المديح مضيفا سمات أخرى ((كالجمال والأبهة وبسطة الخلق وسعة الدنيا وكثرة العشيرة))(٣٥). وليس من المستغرب مقاربة (شعر المديح) بـ(الدراما الكلاسيكية)

أما (شعر الغزل) فيمكن مقابلته مع (الدراما الرومانسية) التي تعمد إلى إعلاء شأن الذات والعاطفة .جاعلة إياهما المركز المحوري لاهتماماتها :وهذا ما يلحظ ظهوره في (شعر الغزل) الذي توالت فيه عوامل((التهالك في الصبابة .وتضافرت فيه الشواهد على إفراط الوجد واللوعة . وما كان فيه من التصابي والرقة أكثر من الخشن والجلادة . ومن الخشوع والذلق أكثر مما يكون فيه من الإباء والعزة))(٣٦). والجمع بين ما هو غزلي وما هو رومانسي سما بالشعر كثيرا فأنتج ما يسمى (الشعر الصوفي) الذي يرتقي بسماته ما يجعله يقابل (الدراما الرمزية) . إذ استعان شعراء هذا الاتجاه من الإمكانيات المرنة التي يتيحها الشعر . فجعلوا منه أسلوبا ينأى بهم عن تقديم الجمال الحسي . مركزين على ما يمكن تسميته (الحب الفلسفي) الذي يسعى جهده لبلوغ أقصى مستويات الجمال بمعانيه الروحية والميتافيزيقية. فهم نظروا إلى العشق على أنه ارتقاء من المحسوسات إلى المعقولات . ومن الأجسام إلى الأرواح.(٣٧)

درامية الشعر في قصائد (أدونيس)

ولغرض تطبيق ما ورد في درامية الشعر من أراء نظرية . يحاول البحث تقديم إجراءات تطبيقية على بعض من قصائد الشاعر (علي أحمد سعيد) المشهور بـ (أدونيس) التي وردت في ديوانه الموسوم (المسرح والمرايا) . إذ يقدم الشاعر فيه مجموعة من القصائد . يرتبط عنوان أغلبها بـ (المرأة) . ويبدو أن خواص الدرامية تبدأ اشتغالها في

هذا الديوان من عنوانه : الذي يذكر – منذ التأمل الأول – بالمقولة السائدة التي ترى أن المسرح مرآة عاكسة للمجتمع . من جانب آخر فأن العنوان يحيل المتأمل إلى ما أطلقت عليه تسمية (مسرح المرآة) الذي أشتغل عليه الكاتب الايطالي (لويجي بيراندلو) كثيرا . فضلا على: أن اقتران المسرح بالمرايا يوحي بأن هناك كشفا واضاءة لما هو مخفي وظاهر على حد سواء . وأن هذا الكشف وهذه الإضاءة يتمان بواسطة صادقة لا تقبل الكذب هي المرآة .

وتتجلى درامية الشعر في هذا الديوان في مواضع عديدة . وأول تلك المواضع هو ما يرد في قصيدة (مرآة الرأس) الذي أفادت من إمكانات الحبكة الدرامية المتضمنة لبداية ووسط ونهاية . إذ بالإمكان تعيين مسار الحبكة وتطورها خلال المراحل الثلاثة المذكورة . فمرحلة البداية التي تبدأ بعمليات التهيئة ونصب الفخاخ وتهيئة وسائل الهجوم أو(جمع العوامل القابلة للاشتعال) – كما يسميها كريفش(٣٨) – يمكن أن تلحظ في قول الشاعر:

((سايرته . رصدته / غلغلتُ في جفونه / أيقظت كل شهوتي هجمتُ واحتززتهُ / وجئت))(٣٩)

وفضلا عن هذه البداية المتوترة .التي تشير إلى عوامل المخاتلة والخداع . يلاحظ هيمنة حركة الأفعال خلال هذا المقطع . فمن مجموع كلمات هذا المقطع البالغة (١١) كلمة . يلاحظ وجود (٧) كلمات تمثل أفعالا . وهذا يشير إلى مقطع تتمظهر دراميته بامتياز . لأن عماده الأساسي هو الفعل . والفعل – كما هو معروف – هو عماد الدراما. فضلا عما يشير إليه المقطع من وجود شخصين . أحدهما ضحية والثاني مهاجم تدور في داخله المناجاة الفردية أعلاه.

بعد ذلك تأتي مرحلة الوسط التي تتضمن التصعيدات والتوترات التي تنتجها تعقيدات المواقف . وتظهر تلك المرحلة بعد رجوع الجاني إلى داره . ليدور بينه وبين زوجته حوار درامي صريح :كما هو واضح في المقطع الأتي:

((. أوحشتني . أطلت . كيف؟

. أبشري . جئتك بالدهر . بمال الدهر

. من أين . كيف . أين؟

. برأسه ....

. الحسين))(٤٠)

فضلا عن التعقيدات التي يشار إليها في المقطع المذكور . يمكن الإشارة إلى أن هناك حركة لشخصيتين . وحوار مشحون بتوتر درامي يدور حول جريمة وجناية ومعتدٍ ومعتدى عليه . وهذا ما يشكل أركان دراما واضحة.

بعد ذلك تأتي نهاية هذه الدراما القصيرة في خاتمة تكشف عن اشمئزاز الزوجة من فعل زوجها وتقريعها إياه على ما أقترفه من جريمة . يعقب ذلك بروزا لنقطة الحل التي تتمثل بقرار المرأة: الانفصال عن زوجها : في نهاية درامية مميزة :

((ويلك يوم الحشر / ويلك لن يجمعني طريق أو حلم أو نوم / إليك . بعد اليوم ...))(٤١) .

أما قصيدة (الرأس والنهر) فأن الدرامية فيها لا تقتصر على وجود حبكة متكاملة فحسب : وانما يمكن ملاحظة وجود تعددية في الشخصيات والأصوات . فضلا عن ظهور للجوقة . والشاعر في هذه القصيدة لا يسمي الشخصيات . بل يصف ردود فعلها ويحدد حركاتها . مبينا اختلافها عن بعضها . كما هو واضح في المقطع الشعري الآتي:

((شيخ: (بصوت ضعيف): الحرب زريبة غنم ...

شيخ: (بنبرة من المرح): قالوا

إن الحرب حقيبة.(يصمت. يتابع بشيء من الجد) لو أن الحرب حقيبة

لملأناها خرزا وجلسنا فيها وصبرنا..

شاب: (يظن أنه كان جنديا):

قالوا إن الحرب وسادة (يتمدد كمن يحاول أن ينام) وأنا الوسن))(٤٢)

ولا يمكن لأي قارئ أو متلقٍ لأبيات المقطع الشعري الماضي أن يحير في ملاحظة أن الشاعر في هذه القصيدة . أستعار بشكل صريح أسلوب كتابة النص المسرحي على شكل حوار متدفق بتواصل مستمر . ليجعله أسلوبا أساسيا في كتابة قصيدته .

وإذ تأتي درامية الأفعال في القصيدة الشعرية من خلال حركتها وتحرريها – كما نوه البحث في موضع سابق – فإنها تأتي في القصيدة التالية متنوعة أيضا. وهي إضافة إلى دراميتها: فأنها تصلح للقيام بوظيفة البدائل التعبيرية التي تسعى لتأكيد صورة شيء واحد . إذ يصبح الفعل المتحرر فيها : نتاجا لأي شيء سواء كان أنسانا أو جمادا أو حيوانا أو نباتا وسواء كان النتاج موصوفا أم مجردا . فالشعر يفيد كثيرا من تعددية الأفعال وتنوعها وتجاوزها للمألوف . وهو ما يمكن ملاحظته بوضوح في قصيدة (أدونيس) الموسومة (مرآة القرن العشرين):

((تابوت يلبس وجه طفل / كتابٌ يُكتبُ في أحشاء غراب / وحش يتقدم . يحمل زهرة / صخرة تتنفس في رئتي مجنون / هو ذا /هو ذا القرن العشرين))(٤٣) . ويتضح من هذا المقطع : أن هذه الأفعال الخمس تلخص حركة الصور المتتالية : بل تمثل جوهرها . فالفعل الأول (يلبس) الذي ورد في الشطر الأول يوحي بصورة الاحتيال والخداع : إذ أن صورة الحقيقة هي (التابوت) غير أن هذه الحقيقة ارتدت قناعا هو صورة الطفولة . ومن دلالات الطفولة : البراءة والحياة الجديدة والمستقبل المضيء . وهي نقيضة لدلالات التابوت التي تشير إلى الموت . نهاية العمر .نهاية الإنسانية . وبالتالي فأن الفعل أخذ دراميته من خلال الصراع بين الحقيقة الخشنة المُرة وبين الوهم البريء الرقيق. وهكذا فأن الفعل – هنا – تحرر من معناه الأساسي وأكتسب دلالة تعبيرية جاءت بديلة لمعناه الحقيقي .أما في الشطر الثاني فأن الفعل (يُكتب) يأتي مقترنا بالكتاب : غير أن هذا الكتاب لا يشتمل على صفحات بيضاء وإنما يشتمل على أحشاء طير يرتبط – مجرد ذكره– بالتشاؤم والسواد والظلمة. لذا فأن الكتاب – هنا – أقترن بالسواد كتابة وصفحات . ومع أن الصورة تأتي استمرارا لصورة الموت الواردة في الشطر الأول : غير أنها أصبحت أكثر قتامة وفضاضة وخشونة. فلم يعد هناك قناعا يجمل الصورة خارجيا : بل أن الفعل ينفذ في الشطر الثاني إلى أحشاء السواد . وبالتالي فأن سواد الكتابة على سواد الصفحات التي تكتب عليها تلك الكتابة : يجعل من الاستحالة بمكان : قراءة الكتاب الذي يكتب بهذا الشكل . وللدلالة التعبيرية فأن الشطر يوحي بأن هذا الكتاب غير صالح للقراءة لأنه كُتب بأحشاء السواد. ويأتي الشطر الثالث ليزيد الصورة الدرامية قسوة عندما يجعل الوحش يتقدم حاملا زهرة . والوحش أذا تقدم – في العادة– فهو يحمل علامات الخطر المميت لمن يتقدم عليه. غير أن الوحش يحمل – هنا – زهرة . وهذا الجمع في المتضادات يشكل توترا دراميا يزيد من قسوة الصورة وفظاظتها . والجمع بين المتضادات وما يحمله من معانٍ للصراع والتوتر تكرر في الشطر الرابع عند الجمع بين حركة الحياة – التنفس – التي تأتي متسارعة لأنها تحدث في رئتي مجنون يلهث هاربا من الوحش المتقدم : وبين جماد الصخرة وموت أي حركة فيها .

وكل ما تقدم من صور قاسية وفظة تصل حد البشاعة : جعلها الشاعر تعريفا وبيانا لتصوره عن القرن العشرين . أنه هنا يستعين بالمفارقة الدرامية أسلوبا يفاجئ القارئ به من ناحيتين الأولى من ناحية كسر أفق التلقي . والثانية من ناحية السخرية القاسية التي تصل مستوى (الجروتسك) البشع.

أما على صعيد الصراع الدرامي . فبالإمكان تلمس عنف هذا الصراع وحدته في القصيدة الموسومة (الشهيد) . إذ يقدم الشاعر فيها احتداما للمشاعر وتضاربها في أسطر قليلة تكشف مرارة الألم والصراع النفسي الذي يعاني منه الشاعر عندما يرى صديقا له يرقد شهيدا أمامه :

((حين رأيتُ الليل في جفونهِ الملتهبة / ولم أجدْ في وجههِ نخيلاً / ولم أجدْ نجوماً ./ عصفتُ حول رأسهِ / كالريح – وانكسرتُ مثل قصبة))(٤٤). والصراع النفسي يحتدم هنا : في هذا اللقاء الصادم بين صورة هذا الصديق / الشهيد السابقة وبين صورته الحالية . فالصورة القديمة كانت تشير إلى وجود نخيل ترتسم على محياه . بكل ما للنخيل من عطاء وخضرة وخيلاء ونعمة . وكان يرى على محياه – أيضا – نجوما تتلألأ :دلالة على ما في عينيه من بريق ولماحة وذكاء . أما الصورة الحالية فهي صورة منطفئة كالليل وجفون محمرة ملتهبة تشير إلى أنها أما سهرت طويلا أو بكت كثيرا . لذلك فأن حزنه على هذا الفقيد/الشهيد لا يكون حزنا شفيفا بل يكون حزنا عاصفا . أنه سورة من البكاء والنحيب الحادين مصاحبة بقوة انفعال وجداني يضاهي عصف الريح في قوته . ومثل هذا الحزن العاصف لابد أن تكون نتائجه عاصفة بصورة أشد . فها هو الشاعر ينكسر تماما مثل قصبة رقيقة أمام ريح عاصف . وهنا يجمع الشاعر مرة أخرى بين متضادين . الأول (عصف الريح) بهيجانه وقوته. والثاني يدل على الضعف والانكسار وتلاشي القوة ممثلة بـ (القصبة المكسورة) . من ناحية أخرى فأن البدائل عما هو أنساني : التي عمد إليها الشاعر تشير كل صورة منها إلى مستوى صراع مختلف عن الاخر . الأول صراع قوة يمثله عصف الريح واحتدامها . والثاني صراع ضعف تعاني منه القصبة المكسورة .

إن نظرة ممعنة في هذه القصيدة الشعرية تجعل الباحث يرى أن هناك عدة مستويات للصراع . يظهر أولها في العيون الملتهبة سهرا أو بكاءً . إذ لا يمكن أن تلتهب العيون إلا نتيجة صراع ما . سواء كان نفسيا أم مرضيا . وثاني مستويات الصراع وثالثها أتضح في صورتي الريح والقصبة اللتين أشار لهما البحث آنفا . والمستوى الرابع هو صورة الشاعر الحزين الذي فقد عزيزا عليه.

ومن المفيد – أخيرا – أن يشير البحث إلى أن القصائد التي حملت عنوان (المرآة) في ديوان (المسرح والمرايا) للشاعر (أدونيس) . يمكن مقاربتها بثنائية الوهم / الحقيقة التي وردت فيما يعرف بـ (المسرح داخل المسرح) . فالمسرح الإطار هنا هو الحياة بكل تناقضاتها وأقنعتها . والمسرح الداخلي هو (المرآة) الداخلية : مرآة الروح التي تكشف الحقيقة المخبوءة تحت أقنعة الحياة . وليست المرآة المادية التي تعكس الصورة الخارجية فقط.

هوامش الفصل الأول:

١-د.نبيل راغب . موسوعة النظريات الأدبية . القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان . ط١ .٢٠٠٣: ٣٨٠ – ٣٨١.

٢-المصدر نفسه: ٣٨١.

٣-الجاحظ . الحيوان . تحقيق:عبد السلام هارون. القاهرة: مكتبة مصطفى البابي الحلبي . ١٩٣٩: ١٣١ – ١٣٢.

٤-مسلم حسب حسين . الشعرية في النقد العربي القديم : مستوياتها وخصائصها البنائية والجمالية . أطروحة دكتوراة غير منشورة . أشراف:د.فالح كامل اسكندر . البصرة: جامعة البصرة – كلية الآداب . ٢٠٠٦: ٨٠.

٥-المصدر نفسه: ٩٨.

٦-د. بسام قطوس . استراتيجيات القراءة:التأصيل والإجراء النقدي . أربد:دار الكندي للنشر والتوزيع . ١٩٩٨: ٢٠٥

٧-ينظر: أرسطو . فن الشعر. ترجمة: عبد الرحمن بدوي . بيروت: دار الثقافة .ط٢. ١٩٧٣ . ص:١٨ – ٢٢ . (نص أرسطو).

٨-ينظر: برتولد بريخت . نظرية المسرح الملحمي . ترجمة:د.جميل نصيف. (سلسلة الكتب المترجمة . العدد :١٦) بغداد: منشورات وزارة الأعلام . ١٩٧٣:٢٧٥.

٩-مسلم حسب حسين . مصدر سابق: ١٢٣ – ١٢٤.

١٠-المصدر نفسه: ١٢٦

١١-هربرت ريد . حاضر الفن .ترجمة: سمير علي . بغداد: دار الشؤون الثقافية . دار الحرية للطباعة .١٩٨٣ : ٢٥.

١٢-ستوارت كريفش. صناعة المسرحية .ترجمة: د.عبد الله معتصم الدباغ . بغداد:دار المأمون للترجمة والنشر..١٩٨٦:٢٨

١٣-ينظر: بسام قطوس . مصدر سابق:٢٠٣ – ٢٠٨.

١٤-علي الربيعي . مسرحية (الجبهة المقابلة) ضمن كتاب: (ما تبقى ليس هنا : ثلاث مسرحيات ذات الفصل الواحد) . بغداد:دار الشؤون الثقافية العامة . ٢٠٠٨ :٤٧.

١٥-المصدر نفسه. ص:٤٧.

١٦-المصدر نفسه:ص٤٨

١٧-المصدر نفسه:ص:٤٨.

١٨-المصدر نفسه:ص:٤٨.

١٩-المصدر نفسه:ص:٤٨.

٢٠-المصدر نفسه:ص:٥٠.

٢١-المصدر نفسه:ص:٥١.

٢٢-المصدر نفسه:ص:٥٦.

٢٣- د.مجيد حميد الجبوري. دراسات في المسرح العراقي المعاصر .دمشق: دار تموز للطباعة والنشر . ٢٠١١ :٩.

٢٤-د.محمد مندور. في الأدب والنقد . القاهرة:لجنة التأليف والترجمة والنشر. ١٩٤٩ . ص: ٣٢.

٢٥-المصدر نفسه:٥٣

٢٦- ينظر . بدر شاكر السياب . ديوان بدر شاكر السياب . المجلد الأول .بيروت: دار العودة . ١٩٧١ : ٣١٧ – ٣٢٢ . ٥٠٩ – ٥٤٢ . ٥٤٣ – ٥٦٢.

٢٧- كاظم الحجاج . ديوان (غزالة الصبا) . عمان: دار الينابيع للطباعة والنشر. ١٩٩٩ :٤٢.

٢٨-الحطيئة . ديوان الحطيئة . تحقيق: نخبة من الأدباء. بيروت:دار الفكر العربي. ط٣. ١٩٦٩ :٨٧ – ٨٨.

٢٩-د.إحسان عباس . فن الشعر.(سلسلة الفنون الأدبية .العدد:١٦) . بيروت: دار الثقافة.ط٣ . ١٩٥٩ :٢١٠ .

٣٠-خورخي لويس بورخيس. صنعة الشعر:ست محاضرات .ترجمة: صلاح علماني . دمشق: دار المدى للثقافة والنشر. ٢٠٠٧ :١١٠.

٣١-د.إحسان عباس . مصدر سابق:٢٠٩ – ٢١٠.

٣٢-ينظر : د.مجيد حميد الجبوري . مصدر سابق:٢٢.

٣٣-كاظم الحجاج . مصدر سابق:٢٢.

٣٤-د.محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث .القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع . ١٩٩٦ : ١٧١.

٣٥-المصدر نفسه: ١٧٢.

٣٦-المصدر نفسه: ١٨٣.

٣٧-ينظر: المصدر نفسه: ١٩٣ – ١٩٤ .

٣٨-ستيوارت كريفش . مصدر سابق . ص:٢٨.

٣٩-أدونيس . ديوان (المسرح والمرايا). بيروت: دار الآداب .١٩٨٨ :٨٣.

٤٠-المصدر نفسه: ٨٣.

٤١-المصدر نفسه: ٨٣.

٤٢-المصدر نفسه: ٩٣ – ٩٤ .

٤٣-المصدر نفسه: ١٧٣.

٤٤-المصدر نفسه: ٢٢٣.

الفصل الثاني

درامية السرد وسردية الدراما

من المفيد التذكير بأن هذا البحث هو محاولة لدراسة عناصر ونقاط التلاقي والتداخل بين ما هو مشترك ومتقارب بين الفنون والأجناس الأدبية التي يتعرض لها. وهو ليس دراسة لبنى ومضان ومواضعات تلك الفنون والأجناس . وعليه فأن التركيز فيه ينحصر على ما وجد فيه البحث تداخلا أو تقاربا أو اشتراكا.

أولاً:درامية السرد تأتي دراسة درامية السرد من خلال فحص المشتركات التي تؤشر علاقة السرد بالأصول الدرامية . إذ أن العلاقة تسجل لها ظهورا واضحا منذ حقب زمنية بعيدة. فقد كان ما هو سردي ملازما للأدب

الملحمي : ومن البديهي القول بأن الملاحم اعتمدت على السرد الطويل أو الممتد . كما أنه من نافل القول التنويه إلى أن النص المسرحي ولد من رحم الملاحم . ولا شك أنه أخذ منها سمة السردية : ومع أن مساحة السرد تقلصت فيه كثيرا : غير أنه لم يستغني عنها نهائيا : إذ وجد له مساحة وأهدافا داخل بنية النص المسرحي . وأول شواهد ذلك : هو السرد الذي كانت تضطلع به الجوقة اليونانية القديمة.

على أن السرد نهض وأصبح له كيانه الخاص وذلك بمولد الرواية الذي يرجعه بعض الباحثين إلى القرون الوسطى ((حين أقتصر في بداية الأمر على صيغة مباشرة لسرد أخبار يُشترط فيها أن تكون حقيقية وحديثة الوقوع . وفي نفس الوقت (كذا!) عن شخصيات مهمة ومثيرة الاهتمام))(١) لذا عدت الروايات في تلك الحقبة التاريخية هي أشبه بذلك السرد الذي يعمد إلى تدوين الوثائق التاريخية : نظرا لالتزامها بتدوين الحقائق الواقعة فعلا . واهتمامها بالشخصيات الحقيقية .

أما المرحلة التي اكتسبت فيه الرواية استقلالية تامة . فهي تلك الفترة التي اكتست فيها الرواية حلة درامية والتي تعد في الوقت عينه مولدا للرواية بمفهومها الحديث . ففي هذه المرحلة تخلت الرواية ((عن سرد الحقائق التي وقعت بالفعل . وتحولت إلى تشكيل فني يعتمد على خيال الروائي بالدرجة الأولى . ولذلك تعد رواية "دون كيشوت" للكاتب الأسباني سيرفانتس أول نموذج للراوية الحديثة))(٢) . وابتداءً من تلك اللحظة التاريخية أصبح السرد في الرواية يبحث عن جماليات تمنحه التأثير على المتلقي وتلفت انتباهه وتشده بقوة إلى السرد المقدم إليه . وقد كانت الدراما هي أولى الجماليات التي أثرت الرواية الاستعانة بها . فبدأ السرد يسعى إلى دعم الحدث الروائي بتلك الأجواء الانفعالية أو النفسية الساخنة التي تثير التوتر وتصدم المتلقي بسحر خيال الروائي : الذي وجد في قوة البناء الدرامي وأجواء الدراما تأثيرا أكبر وتفاعلا أكثر من المتلقي .

يمكن القول أن أهم استعارة للسرد من الدراما كانت "الحبكة" التي هي نسيج الدراما وقماشتها الأولى . وبحسب "أرسطو" فأنها روح الدراما وجوهرها (٣) . لذا حاولت الرواية الإفادة من الحبكة الدرامية لتجاوز آلية السرد وجموده . واجدة فيها الأسلوب الفني الحيوي الذي يبث فيها روح الإبداع وسعة الخيال اللذان يمنحان الرواية مزيدا من المبررات والمقترحات الفنية والجمالية . وعليه فأن الرواية اعتمدت على الحبكة الدرامية ضمن مستويات مختلفة . ولعل أبرز ما يمكن تسجيله ظهور أربعة أنواع من الحبكة يمكن تسميتها على الوجه الأتي:

١- الحبكة البانورامية .
٢- الحبكة التشكيلية .
٣- الحبكة الانتقائية.
٤- الحبكة العضوية.

والنوع الأول بحسب ما يرى(أدوين موير) هي حبكة هزيلة مفككة لا تستقر على نظام أو وضع ما . فغالبا ما تأتي أحداثها بفعل المصادفة وتدخلات الروائي بعيدا عن طبيعة الشخصيات ورغباتها ودوافعها النفسية وحدود قدراتها . لذا تأتي الرواية – بوجود حبكة من هذا النوع مفتعلة عاجزة عن وضع خاتمة مبررة لأحداثها . وغالبا ما يضطر الروائي إلى قطعها كيفما أتفق . وهو ما يلحظ ظهوره في تلك الروايات التي تطلق عليها تسمية (روايات تيار الوعي) . أما النوع الثاني (الحبكة التشكيلية) : فأن هذا النوع قادر على تركيز الانتباه على خط سردي واضح . والتزام بالتسلسل المنطقي للأحداث . إذ تتضمن هذه الحبكة كشفا واضحا عن طبائع وسلوك الشخصيات وتفكيرها وردود أفعالها : وأي تغيير لتلك الطبائع أو السلوك أو التفكير لا يأتي إلا بما يحقق نتائج مبررة ومقنعة للسمة الدرامية في الرواية : وذلك للاحتكاك الفعلي والمواجهات الحاسمة التي تحدث بين الشخصيات

وتعبيرها عن مواقفها. ولا يحدث ذلك التغيير بتدخلات الروائي ومزاجه الشخصي(٤) . وانما بما تمليه مجريات الأحداث وطبيعة الشخصيات وهو ما يمكن ملاحظته بوضوح في الروايات الرومانسية والواقعية.

أما النوع الثالث من الحبكة فهو (الحبكة الانتقائية) التي غالبا ما تبتعد في سبك أحداثها عن الارتباط بالواقع فلا يكون لها أي علاقة منتظمة بالواقع . فالمهيمن في بناءها السردي هو حركة الشخصية التي تكون المحور الرابط بين عناصر السرد المتفرقة . وهو ما يلاحظ ظهوره في قصص المغامرات . وعلى عكس هذه الحبكة :فأن النوع الرابع الذي تطلق عليه تسمية (الحبكة العضوية) فأنه يتأسس على وفق مبدأ الترابط العضوي المتماسك الذي تنتظم فيه حركة الشخصيات وتطور الأحداث بشكل مبرر ومنطقي يؤدي إلى نهايات مقنعة ومنطقية.(٥) وبحسب ما يرى البحث فأن هذا النوع هو صورة مقاربة أو مماثلة للنوع الثاني الذي حمل تسمية (الحبكة التشكيلية).

ومع أن وجود الفعل في الدراما يشكل جوهرا أساسيا فيها : غير أن السرد لا يمكنه أن يستغني عن وجوده في كل الأحوال : حتى وان جاء محكيا أو مرويا . على أن الفعل في الدراما يكون أكثر تركيزا وانتقائية وأكثر اقتصادا وتكثيفا : في حين أن الفعل في السرد وبخاصة في الرواية يكون أكثر سعة وعمومية وأكثر شمولية وتفرعات . وهذا ما جعل الفعل يحتل مكانة مهمة في الرواية وأعطاها كثيرا من الحيوية والحركة والنشاط . لتستوعب أحداثا كثيرة . والفرق بين الحبكتين يعود إلى طبيعة الاثنتين (الدراما والرواية) . إذ تميل الأولى إلى التكثيف والاختزال . في حين تميل الثانية إلى التوسع والامتداد . فأحدى ميزات الدراما الأساسية أنها تنتقي أفعالها وتركز على أشدها دلالة . وبذلك فهي تحصر نفسها في دائرة ما هو مهم بل ضروري من الأفعال . ما يجعلها تميل إلى البناء المغلق .ولعل ذلك يرجع إلى تأكيدات (أرسطو) التي أشارت إلى ضرورة كيفية تطور الفعل وسيرورته . لا كيفية وجوده . في حين يميل السرد – بعامة – إلى البناء المفتوح : إذ إن السرد يأتي بالأفعال مرصوفة جنبا إلى جنب . لأنه يركز على كيفية وجود الفعل وعلاقته بغيره من الأفعال : فالرواية مثلا تستثمر كيفية الوجود: إذ تصور الناس وكيفية معيشتهم وتسرد قصصهم مشيرة إلى أفعالهم اليومية البسيطة مثل المأكل والملبس والعمل . وعليه فأنها تحرص على ترتيب الأفعال تباعا للوصول إلى النهاية . ومن هنا يأتي التمييز الأبرز بين الفعل في الدراما والفعل في السرد. فالكاتب المسرحي يكون ((على عجل – لا يملك أن يضيع من وقته القصير شيئا . لأنه ملزم أن يفرغ مما يريد تمثيله وتصويره في ساعتين أو ثلاث . فليس في مقدوره أن يقدم إليك الفعل بكل حذافيره وأجزائه ولابد له أن يتخير من الحوادث الكثيرة التي ترتبط بالفعل عدداً قليلاً يراه أكثر من غيره دلالة ومغزى))(٦) . ويبين الناقد (تشارلتن) طبيعة التباين بين الفعلين السردي والدرامي . معطيا مثالا تقريبيا يكشف فيه عن حرية الكاتب الروائي في اجتزاء أفعال أو حوادث روايته . إذ أن طبيعة السرد تتيح له بسط الأفعال وذكر تفاصيلها من سوابق ولواحق وأجزاء . فالروائي والمسرحي أذا أرادا أن يصورا (أناسا يتحلقون حول مائدة طعام) مثلا . فأنهما يختلفان في كيفية تناول هذا الفعل وعرضه . فـ(شكسبير) في مسرحية (كما تهواه) يعرض جماعة يأكلون في الغابة دون أن يعرف المتلقي ما يأكلون ولا الكيفية التي أعد بها الطعام :لن ذلك ليس مهما له . وكذا الحال في مسرحية (مكبث) إذ تبدأ حفلة العشاء في قصر (مكبث) . لكن (شكسبير) سرعان ما يسوق أحداثا تنقل المتلقي من جو حفلة العشاء إلى أجواء مختلفة أخرى : لأن (شكسبير) وكذلك متلقي المسرحية لا يهتمان كثيرا بالمائدة ولا بالاكلين . قدر اهتمامهم بسيرورة الفعل وجريانه وتطوره ومتغيراته . في المقابل فأن روائيا مثل (ميردث) بإمكانه أن يقدم ثلاث فصول من روايته يسرد فيها طبيعة المائدة وطبيعة المأكولات التي رصفت عليها. وكيف أعدت أصناف الطعام، وأوصاف المطبخ وأوصاف الطباخين . والمكان الذي نصبت فيه المائدة وغيرها من التفاصيل الكثيرة . بل يمكنه توسيعها بشاربين يحتسون الخمر.(٧)

وبعد : فأن من العناصر الدرامية التي تهتم بها الرواية هي الشخصية وتكوينها الدرامي . ففي الوقت الذي تقدم فيه الدراما شخصيات فاعلة وحيوية وأخرى أقل فاعلية وحيوية : فأن السرد هو الأخر يستعين بالشخصيات التي تتميز في الغالب بسمات درامية ونفسية تجعلها تمتلك من الحيوية والفاعلية الكثير : غير أن السارد أو الروائي يصيب حينا ويخفق حينا . ويتوقف ذلك على الكيفية التي يبني فيها ذلك السارد أو الروائي شخصياته : فيمكن القول أن هناك صنفان من بناء الشخصيات في السرد : الأول يعتمد في آليات بناءه على تقديم ((الشخصية الجاهزة . أو المسطحة . وهي الشخصية المكتملة التي تظهر في القصة – حيث تظهر – دون أن يحدث في تكوينها أي تغير . وإنما يحدث التغير في علاقاتها بالشخصيات الأخرى فحسب . أما تصرفاتها فلها طابع واحد . والنوع الثاني الذي يقوم على "الشخصية النامية" وهي الشخصية التي يتم تكوينها بتمام القصة . فتتطور من موقف إلى أخر. ويظهر لها في كل موقف تصرف جديد))(٨) والنوع الثاني هو الأقرب إلى الشخصية الدرامية الفاعلة .

على أن المؤلف في السرد سواء في الرواية أو القصة – بعامة – يبدو ظاهرا في شخصية الراوي . إذ يفرد السرد مساحة واسعة لشخصية الراوي . يستشعر المتلقي وجودها دائما خلف كلماته وذلك لما تقتضيه عملية السرد بحسب ورودها على لسان المؤلف نفسه أو من ينوب عنه . فهو في كل الأحوال بادٍ في السرد سواء جاء سرده بصيغة المتكلم أو بصيغة الغائب . أو جاء بصيغة الراوي العليم أو الراوي الضمني .وغيرها من صيغ الرواية . أما الكاتب المسرحي فأنه مختف وراء شخصياته – فيما عدا صيغة المسرح الملحمي الذي يولي فيه الكاتب المسرحي بعض شخصياته مهمة السرد– إذ غالبا ما ينسى متلقي المسرحية الكاتب ويتفاعل مع شخصياته البادية للعيان . ومع أن بعضا من كتاب المسرح يدونون معاناتهم الشخصية في مسرحياتهم : غير أن آلية الحوار – التي تحتمل وجود أكثر من شخص – تبدد الشخصانية: لذلك تبدو مهمة كاتب الرواية أكثر تعقيدا في مسألة استبعاد ذاتيته وفصل أرائه الشخصية عن تصرفات وسلوكيات شخصياته : وتقديمها في عالمها المستقل الذي يجعل من صوته الظاهر في السرد منسيا تماما : لأن علاقة ((الروائي ببطله ليست مجرد تعاطف : وهذا ما يؤكده كل من جين أوستن وهنري جيمس . فالحياة أعرض وأشمل من حدود الشخصيات التي يربط الروائي نفسه بها . ويجب أن يقوم بهمزة وصل بينها وبين الحياة وإلا انقطعت الصلة نهائيا وتحولت الشخصيات إلى دمى متحركة بأصابع الروائي))(٩) .

غير أن تعامل المؤلف مع الشخصية في الرواية المعاصرة غدا أكثر موضوعية . وذلك بعد أن أستطاع تغييب ذاتيته . وهذا التمركز للشخصية أفاض عليها طاقة درامية مضاعفة بخاصة وأن الروائي بدأ يهتم كثيرا بإبراز ((انطباعات الشخصية وإحساساتها الداخلية وما عرف بعد ذلك بتيار الشعور . بحيث تبدو الشخصية حية من الخارج والداخل في أن واحد))(١٠). ولم يعد كاتب الرواية يهتم بمشاعره أو انطباعاته أو أرائه هو قدر اهتمامه بتجسيد مشاعر وانطباعات وأراء الشخصية نفسها . وبذلك فأن تقاربا بين الشخصية الروائية والدرامية حدث لصالح الأخيرة : الأمر الذي أفادت منه الدراما في جانب أخر . وبدت هذه الإفادة واضحة في الدراما التعبيرية ودراما العبث واللامعقول . إذ ركزت كلا منها على أبراز الدواخل النفسية فتحولت البطولة من الإرادة وعواملها الخارجية وصراعها مع الظروف : إلى دواخل النفس الإنسانية ورغباتها المسكوت عنها :بغض النظر عن حاملها.

وفي سياق بيان الروائي المعاصر للكشوفات النفسية عن شخصياته فأنه لم يجعل شخصياته عائمة في الفراغ . بل أن مقدار الطاقة النفسية التي تحملها شخصياته أخذ يشتد ويتضاعف بحكم ارتباطها بعنصري المكان والزمان : وبذلك فأن هذين العنصرين أصبحا من العناصر الفاعلة في السرد :كما هما من العناصر الفاعلة في الدراما ولهما أشد التأثير في تأسيس علائق مستمرة تدعم الأجواء النفسية التي تتحرك داخلها الشخصيات .

((فكل حادثة تقع في مكان وزمان بذاته . وهي لذلك ترتبط بظروف وعادات ومبادئ خاصة بالزمان والمكان اللذين وقعت فيهما . والارتباط بكل ذلك ضروري لحيوية القصة : لأنه يمثل البطانة النفسية للقصة))(١١). وبما أن الارتباط بين الشخصية وعنصري المكان والزمان يعد من الضرورات الدرامية المهمة . فأن ذلك يؤشر – بوضوح – ذلك التداخل الذي حدث بين الدراما والسرد المعاصر.

درامية السرد في رواية (المسخ) لـ(فرانز كافكا):

ترتكز رواية (المسخ) لـ (كافكا) في بنائها الحبكي على صياغة تتطابق إلى حد كبير مع بناء الحبكة الدرامية التقليدية : التي تحفل بتحقيق التصاعد في حركة الفعل . وهي الحبكة التي أطلق عليها (أدوين موير) تسمية (الحبكة التشكيلية) والتي تركز على ما هو منطقي ومسبب . وتقدم متابعة تسير بخط واحد دون تشعب أو تفرعات . ملتزمة بالتسلسل المنطقي للأحداث. وبكشف واضح عن طبائع الشخصيات وسلوكياتها التي تتغير مع تغير الظروف عبر الاحتكاك الفعلي والحاسم بين الشخصيات . وتطور مواقفها . وكل ذلك يحدث دون أن يكون هناك أي تدخل واضح للمؤلف . على أن أبرز السمات الدرامية التي حفلت بها هذه الرواية هي ما يأتي:

١-الاستهلال المثير : إذ يعتمد مؤلف الرواية استهلالا يثير منذ بدايته شعورا بالترقب والإثارة ويذكّر بتلك الأستهلالات المثيرة لمسرحيات (وليم شكسبير) . على غرار الافتتاح الشهير لمسرحية (روميو وجولييت) الذي تمثل بالقتال بين شبان من عائلة (كابوليت) وبين أقران لهم من عائلة (مونتاغو)(١٢). أو الاستهلال المثير الذي يأتي في مسرحية (هاملت) متمثلا بالظهور المخيف لشبح الملك المغدور(١٣) . أو ذلك الافتتاح المرعب الذي تقوده الساحرات الثلاث في مسرحية (ماكبث)(١٤) . فكذا فعل (كافكا) في استهلال روايته عندما أختار لها أن تبدأ بحدث مثير فريد من نوعه . فلا أشد أثارة من وضع إنسان يستيقظ من النوم ليجد نفسه قد تحول إلى حشرة ضخمة . وليجد نفسه محاصرا بعشرات الأسئلة التي تصعب الإجابة عليها : إذ كيف سيخرج من غرفة نومه؟ . وكيف يواري نفسه عن عيون أسرته؟ وكيف يسدد ديونها : بعدما أجبره وضعه الجديد على ترك العمل المصدر الوحيد لمعيشته ومعيشة أسرته؟(١٥) . وكل تلك الأسئلة وغيرها تشير إلى عمق المحنة التي وقع فيها .

إن الإثارة التي حفل بها هذا الاستهلال تذكر بالوضعيات الأساسية المعقدة التي تحفل بها المسرحيات المثيرة.

٢-بناء الحبكة : يلاحظ أن البناء الحبكي لهذه الرواية – القصيرة نوعا ما والمكثفة جدا– جاء على وفق مبدأ التصاعد المتدرج ليمر عبر أزمات للتصعيد والتعقيد والذروة : ثم الفاجعة المؤلمة التي تتمثل بقتل (غريغور) الإنسان المعذب الذي مُسخ حشرة.

٣-الصراع الدرامي: تتجلى صورة الصراع في أشدها توترا وتأثيرا في هذه الرواية . إذ قدمت الرواية عالمين متضادين يختصمان مع بعضهما هما : عالم الإنسان الضعيف الحنون والشفاف . ويقابله على الطرف المضاد عالم الوحش الذي تمكن بقسوته من قمع صوت ذلك الأنسان – مسلوب الإرادة – فضلا عن سجن حقيقته وتغييبها عن الآخرين : لدرجة أنهم يتوهمون بأن هذا الإنسان – الذي مُسخ بغير إرادته – هو خصمهم وسبب بلاءهم العظيم . ليختتم هذا الصراع العنيف بقتل الأب لأبنه (غريغور) ظنا منه بأنه وحش خطير يهدد مستقبل العائلة . إنها حتمية قدرية تذكر بالمآسي الكلاسيكية القديمة : حيث لا فرار من القدر المفروض على الإنسان.

٤-الأفعال الدرامية: يلاحظ أن الأفعال في هذه الرواية . لم تأت سردا . بل جاءت بحركة حيوية دائرة بسيرورة استمرت حتى استنفاذها لأقصى طاقاتها . وهي سمة تؤكد درامية تلك الأفعال . إذ جاءت حركة الأفعال مثيرة للرعب والقلق وتفجير ما هو كامن . وتوالت تصاعدا . فكل فعل يأتي أشد تأثيرا وأكثر توترا من سابقه . ومع

وجود بعض الأفعال الثانوية التي ترتبط بتناول الطعام وأفعال الاستيقاظ من النوم وعزف الموسيقى وممارسة الألعاب البدنية : غير أن تلك الأفعال لم تخفف من ضغوط التوتر التي أثارتها الأفعال الرئيسية .

من جانب أخر عمد (كافكا) إلى التركيز الشديد على الضحية (غريغور) وجعله يرتبط بتلك الأفعال وما نجم عنها من ردود فعل نفسية : ارتباطا وثيقا . وبذلك فأنه منح حركة الأفعال حضورا مؤثرا ومميزا : جاعلا إياها تتنافس مع الشخصية على أولوية العناصر الفاعلة في هذه الرواية.

٥-التشويق وإثارة الاهتمام : إن الدراما المثيرة هي تلك التي تطرح الألغاز والأسئلة المحيرة . وتهيء الأزمات المتوالية. وهذا ما فعله (كافكا) في هذه الرواية . إذ لم يترك للمتلقي متنفسا لمغادرة أو مفارقة عوالم روايته فالأسئلة تتلوها أزمات . والأزمات تطرح أسئلة جديدة تتلوها أزمات . وبذلك ضمن المؤلف لروايته فاعلية التشويق وإثارة الاهتمام حتى النهاية.

٦-التطهير: أن التضخيم المأساوي التي حفلت به الرواية وحتمية القدر المفروض على الشخصية الرئيسة - التي ظهرت مسلوبة الإرادة - وغياب أي حل منطقي أو معقول. جعل الفاجعة المأساوية (القتل) هي الحل الأمثل لنهاية هذه الرواية الدرامية . فقد كان في هذا الحل إراحة للشخصية وللعائلة التي ينتمي إليها . وللمتلقي الذي أضطره المؤلف ليكون شريكا في معاناة بطل الرواية . وبذلك تمكن (كافكا) من إحداث التطهير الذي جاء بفعل أثارة مشاعر الخوف والشفقة على بطل الرواية . ويعد ذلك تميزا لهذه الرواية التي ظهرت فيها عناصر اللامعقول والسريالية في أكثر من موضع . لكنها عند النهاية أحدثت تطهيرا كلاسيكيا يندر ظهوره في رواية أو مسرحية معاصرة.

ثانيا : سردية الدراما :

يقوم السرد – من حيث المبدأ – على سرد الأحداث . بينما تقوم الدراما على تتابع الأحداث التي تقدم نفسها بنفسها . وبتطور الدراما أخذ بعض المؤلفين الدراميين يفيد من السرد أسلوبا لتقديم أفعال مسرحياته . أو التعليق عليها أو دعما لها أو تدخلا فيها : إلا أن الملفت للانتباه أن المؤلفين الذين اعتمدوا هذا النهج وفي مقدمتهم الألماني (برتولد بريخت) جعلوا السرد متداخلا مع الدراما بانسجام تام . فشكل السرد لديهم عنصرا أساسيا في البنية الدرامية . ليقدم – في الوقت نفسه – تأثيران بدلا من تأثير واحد : يتبدلان الأدوار ويعطيان صورة للدراما مغايرة للصورة التقليدية . ويبدو أن الدراميين الذين توجهوا نحو ذلك : أدركوا بأن كلا من الدراما والسرد يهتمان كثيرا بمواقف الشخصيات ويجعلان ما يتعلق بالشخصيات من مظهر خارجي وسواه أمرا أقل أهمية – باستثناءات محدودة جدا – . فالسرد والدراما يوصفان على أنهما من وسائل الاتصال التي تعمد إلى عرض تتابع أحداث مرت بها الشخصيات أو خلقتها الظروف المحيطة(١٦).

وللسرد – بخاصة – وسائل مختلفة يخلق فيها خطابا متعدد المستويات . لذلك فأنه أنشغل كثيرا بالتركيز على صوت الراوي الذي يثير الأسئلة ويجيب عليها . ومن هنا انطلقت محاولات عديدة في وضع آليات للكشف عن طبيعة السارد . منها :

أ – تحديد العلامات التعبيرية التي يُدرك – من خلالها – السمات التي تشير إلى سعة ثقافة السارد ووعيه ومعتقداته وقيمه وتوجهاته الفكرية والاجتماعية ومواقفه من حركة الناس والأحداث والعصر .

ب – تحديد العلامات التداولية التي تشير إلى حضور المتلقي في ذهن السارد ودرجة توجهه إليه . لذا يلحظ أن اغلب الأنواع السردية تستحضر المتلقي – دائما – بضمير المخاطب "أنت"(١٧) .

ولعل سردية الدراما تتجلى عندما يجري عليها تطبيقات لنظرية السرد. ومن أوضح الأمثلة على ذلك: فأن (نظرية التجلي والإخفاء) التي نادى بها (جاتمان) عام ١٩٧٨.يمكن أن تكون حاضرة في صميم الخطاب الدرامي عند

محاولة تمييز صوت السارد في الدراما . إذ يمكن التمييز بين سارد ظاهر يروي الأحداث . وبين سارد مختفٍ يبقى متواريا خلف الشخصيات . على أن الساردين يظهرون ويختفون بدرجات متفاوتة فالجوقة في مسرحية (أنتيجونا) لسوفوكليس على سبيل المثال تأخذ دور السارد الظاهر في كل مراحل المسرحية . أما (أنتيجونا) فأنها تارة تأخذ دور السارد المختفي أو المتواري عندما تخوض الفعل بنفسها . لكنها تكون ساردا ظاهرا عندما تتكلم عن المصائب والأهوال التي مرت بها (١٨). وميزة السارد المتواري بحسب (جاتمان) تتجلى بوصفه غير واضح . ويسعى ليبقى في الخلفية وربما يموه نفسه أو يلوذ بالفرار . وهو بذلك لا يلفت الانتباه إليه . إذ يتجنب الحديث عن نفسه . كما يتجنب العلامات التداولية أو التعبيرية التي مر ذكرها(١٩) . على أن السرد يمكن أن يعطي خيارين آخرين لنوعية السارد غير ما ذكر آنفا فهو ((إما يعرض بصفته سرد الشخص الأول أو سرد الشخص الثالث))(٢٠). وربما توجد بعض الأمثلة التطبيقية على سرد الشخص الأول الذي يتكلم بصيغة الـ(أنا) الحاضرة في الدراما وذلك ما يلحظ وجوده في مسرحيات (بريخت) عندما تقدم الشخصيات نفسها تقديما صريحا وتسرد الأحداث كما تراها(٢١) . غير أن وجود سرد الشخص الثالث الذي يتكلم بصيغة الـ(هو) في الدراما – بحسب ما يرى البحث – يبدو قليلا : ذلك لأن الدراما تتطلب حضورا عيانيا وآنيا للأحداث والشخصيات . في حين أن السرد بصيغة الـ(هو) يعد أزاء الحضور العياني ضعيف المصداقية.

والنظرية السردية الثانية التي يمكن أن تجد لها طريقا في المنجز الدرامي : هي التي جاء بها (جيرار جينيت) والتي سعت للتمييز بين نوعين من السرد هو ما يسمى (سرد عالم الحكي الداخلي) Homodigetic narrative:إذ يمكن أن ((تحكى القصة بواسطة سارد عالم الحكي الداخلي : الذي هو أيضا أحد شخصيات القصة الفاعلة . وتشير (Homo) في بداية الكلمة إلى حقيقة أن الفرد الذي يفعل فعل السرد هو أيضا شخصية في مستوى الحدث "سرد متجانس الحكي))(٢٢) فالكهل والمرأة والرجلان الآخران في مسرحية (حكاية صديقين) لـ (محي الدين زنكنه) يمهدون في أول مواجهتهم للجمهور بأنهم الشخصيات التي ستسرد قصة الصديقين (٢٣) . ولا شك أن هذا النوع من السرد يتطابق مع دور الجوقة في مسرحية (مأساة بائع الدبس الفقير) لـ(سعد الله ونوس) كعنصر متجانس يمثل الشخصيات الظاهرة التي تشكل جزءً من عالم الشخصيات المرتبطة بما يجري من أحداث في المسرحية المذكورة.(٢٤)

أما النوع الثاني بحسب نظرية (جينيت) فهو (سرد عالم الحكي الخارجي)Heterodiegetic narrative الذي يختص بقصة تحكى ((بواسطة سارد عالم الحكي الخارجي والذي لا يحضر بوصفه شخصية في القصة . وتلمح "herero" إلى الطبيعة المختلفة للسارد مقارنة بأي شخصيات القصة " سرد غير متجانس الحكي"))(٢٥) ومثال ذلك ما يمكن ملاحظته في وظيفة الراوي في مسرحيتي (الإنسان الطيب في ستسوان) لـ (بريخت) . و(رأس المملوك جابر) لـ (سعد الله ونوس) : إذ يلاحظ أن السارد (الراوي) في هاتين المسرحيتين يكون منفصلا تماما عن عالم الشخصيات التي يقدمها . وبذلك يكون هناك عالمان : عالم الحكي وعالم الشخصيات التي تُحدث الحكاية .

أما (مانفريد) فهو يقدم تمييزا مغايرا بين السرد المتجانس المستند على ضمير المتكلم والسرد غير المتجانس المستند على ضمير الشخص الثالث . إذ يرى أن النوع الأول يقدمه سارد ((يحكي قصة تجربة شخصية . في حين أن السارد غير المتجانس أو سارد الحكي الخارجي يحكي تجربة أشخاص آخرين)).(٢٦) وعلى وفق هذا التمييز يمكن وصف السرد المتجانس على أنه سرد حضور . ووصف السرد غير المتجانس هو سرد غياب . أي حضور السارد في الحكاية أو غيابه عنها.(٢٧) ويمكن تمثل النوع الأول بخاصة في ذلك الحضور المهيمن لصوت المتكلم في مسرحيات (المونودراما) . مثل مسرحية (الصوت الإنساني) لـ (موريس شاتيلان) . أما النوع الثاني

فيمكن تمثله في سرد الشخصيات لأحداث تجري خارج المسرح ويكثر ظهور ذلك في أغلب المسرحيات الإغريقية ومسرحيات الكلاسيكية الحديثة.

ومن مظاهر السرد التي تجد لها صدى في الدراما أيضا : هو ما يسمى (التبئير) الذي يبين وجهة نظر السارد وتعليقاته على الحدث أو موقفه من الشخصيات . ويرى (جينيت) أن هناك ثلاثة أنواع من التبئير :هي التبئير الصفري و التبئير الخارجي و التبئير الداخلي(٢٨) . الأول هو الذي لا يقدم فيه السرد أو السارد أي وجهات نظر تذكر: وأن ما يعرض هو سلوك الشخصيات وجريان الأحداث فقط . وبعبارة أدق أنه يعرض الشخصيات وهي في حالة الفعل . وفي هذه الحالة فأن التبئير الصفري ينطبق تماما على مجريات الدراما: لأنها لا تقدم سردا بل تقدم فعلا . أما التبئير الداخلي فهو بحسب (مانفريد) ((تقنية عرض شيء من وجهة نظر شخصية داخلية في القصة ...أما الشخصية التي تعرض الأحداث من خلال رؤيتها . فتسمى المؤبر الداخلي .. ويفضل بعض المنظرين أن يطلق عليه العاكس))(٢٩). الذي يوصف على أنه السارد الضمني أو الداخلي الذي يملك وعيا مركزيا أو يكون مصدرا للمعلومات التي لا تمتلكها الشخصيات الأخرى . ومثل هذا المؤبر الداخلي يمكن ملاحظته بخاصة في المسرحيات الرمزية ؛ إذ يلاحظ وجود شخصية من الشخصيات تمتلك وعيا بالمشكلة التي تطرحها الشخصيات أو التي تدور عليها أحداث المسرحية . مثال ذلك شخصية (الأعمى العجوز) في مسرحية (العميان) لـ(ميترلنك) الذي يوجه العميان الآخرين . وشخصية (المخبر) الذي يكون مصدر المعلومات المركزي الناقل لأخبار البلاد وأحوال الساسة والعباد في مسرحية (بائع الدبس الفقير) لـ (سعد الله ونوس) . أو شخصية (نوار) الذي يوجه مسار (حيرة وحيران) في مسرحية (المفتاح) لـ (يوسف العاني)(٣٠) . أما التبئير الخارجي فهو السرد الذي يقوم به سارد خارجي يكون خارج عالم السرد . ويقدم وجهات نظر حيادية دون أن يكون متأثرا بما يجري من أحداث أو مواقف . ويطلق عليه كل من (بال) و (ريمون كينان) تسمية (المؤبر – السارد)(٣١) . ويمكن ملاحظة وجود مثل هذا المؤبر في الجوقة الكلاسيكية .

ويوسع (مانفريد) أنواع التبئير ليجعلها أربعة بدلا من ثلاثة . إذ يراها على الوجه الآتي:

١-التبئير الثابت: وهو الذي يكون فيه عرض الأحداث والحقائق السردية من وجهة نظر ثابتة.

٢-التبئير المغاير: وهو التبئير الذي يتصل بعرض حوادث عرضية مختلفة في القصة من خلال عدة مؤبرين.

٣-التبئير المتعدد: وهو تبئير يركز على تكرار عرض الحدث أو الموقف . ولكن من خلال رؤية مؤبر داخلي مختلف في كل مرة . عارضا ميل الشخصيات المتعددة على أدراك وتأويل الحدث أو الموقف بحسب وجهات نظرها الخاصة.

٤-التبئير الجمعي: وهو تبئير يأتي من خلال مجموعة مؤبرين أو ساردين .(٣٢)

ولفحص ظهور الأنواع الأربعة أعلاه من التبئير في الدراما . يمكن ملاحظة اشتغال التبئير الأول في السرد الذي يقوم به الراوي في مسرحية (الإنسان الطيب في ستسوان) لـ (بريخت) . أو السرد الذي يقوم به (المخرج) في مسرحية (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) لـ (سعد الله ونوس)(٣٣) . إذ يقدم الراوي فيها سردا بصوت واحد يمثل وجهة نظر واحدة . أما النوع الثاني فيمكن التدليل عليه في الشخصيات التي تروي استهلال مسرحية (حكاية صديقين) لـ(محي الدين زنكنه) الذين مر ذكرهم آنفاً . ويمكن رصد وجود النوع الثالث من التبئير في وجهات النظر المتعددة في المسرحيات الواقعية وبخاصة في مسرحيات(هنريك أبسن) مثل (بيت الدمية) و (البطة البرية) حيث تعرض الشخصيات المتعددة وجهات نظرها من قضية واحدة .وهو ما يمكن ملاحظته أيضا : وبوضوح جدا في وجهات نظر الناس المختلفة من قضية الفيل في مسرحية (الفيل يا ملك الزمان) لـ(سعد الله

ونوس)(٣٤). أو تلك الآراء الطريفة حول الصخرة : لجبران (منتظر رحمة الله) في مسرحية (الصخرة) لـ (فؤاد التكرلي)(٣٥). أما النوع الرابع : فلا شك من ملاحظته ممثلا بالجوقة بمختلف أنواعها والعصور التي ظهرت فيها.

وفي مجال المواقف السردية . فأن (ستانزل) يطرح ثلاثة مواقف سردية نموذجية هي: الموقف السردي للمؤلف : ويكون موقفاً ظاهراً غير متجانس مع سياق السرد . والموقف السردي للشخص الأول الذي يتولى مهمة الراوي الخارجي . والموقف السردي الصوري الذي يكون سارده متوارٍ ويتولى مهمة التبئير الداخلي(٣٦): وهذا الموقف الأخير ينطبق في الدراما على المؤلف المسرحي الذي يتوارى عن عالم السرد . وذلك لأن السرد في هذا النوع ((يعرض أحداث قصة بعين شخص ثالث هو مؤبر داخلي ... السارد في هذا السرد متواري . وغير متجانس الحكي . يمثل وعي المؤبر الداخلي خصوصا إدراكه الحسي وأفكاره ... وبالمصادفة فأن الحيلة الفيلمية (لقطة وجهة النظر pov shot) هي معادل لتقنية التبئير الداخلي الموصوف هنا))(٣٧) . إذ يعمد الروائي – على وفق السرد الصوري – الإشارة ((إلى جميع الشخصيات بصيغة الشخص الثالث. ويمكن أن تتضمن هذه الفئة سردا بواسطة المؤلف. ولكنها تشير عموما إلى سرد لا إشارة فيه إلى"الأنا" الذي يكتب))(٣٨) والصيغة الأخيرة من السرد الصوري تنطبق تماما على المؤلفين المسرحيين : لأن موقف السارد – هنا – يتوارى بل يتماهى مع مواقف الشخصيات. وهذا ينطبق على جميع الاتجاهات والمذاهب المسرحية: عدا المسرحيات الملحمية وما كتب بصيغة المسرح التسجيلي.

وإذا كان (ستانزل) قد تحدث عن مواقف السرد :فأن (باختين) أولى أهمية قصوى للتأثيرات السردية : إذ يدرج تأثير صوتين سرديين : يمكن من خلالهما تمييز نوع النص السردي . وهو يطلق على التأثير الأول تسمية (الحوارية الأحادية monologist) ويعني لديه ((التأثير الذي يُخلق عندما تبدو كل الأصوات متشابهة مما ينتج نصا حواريا))(٣٩) . أما التأثير الثاني فأنه يطلق عليه تسمية (المبدأ الحواري) ويعني لديه ((التأثير الذي يُخلق عندما يحتوي النص على تنوع من أصوات السارد والمؤلف والشخصية مما يخلق تناقضات وتوترات دلالية فتكون النتيجة نصا حواريا أو نصا متعدد الأصوات))(٤٠). وصدى هذين التأثيرين يمكن ملاحظته من خلال مسرحيات المونودراما بالنسبة للتأثير الأول . والحوار بين الشخصيات بالنسبة للتأثير الثاني.

وأحيانا يأخذ السرد شكل منحنيات غير متوقعة يطلق عليها (جينيت) تسمية (انتهاك المخططات المعيارية) : إذ تحدث في مسار السرد جملة خروقات تنتهك شفرات النص: يشير إليها (جينيت) على وفق الآتي:

١-التبدل: ويقصد به تحول مؤقت إلى صيغة عرض لا تعمل على وفق التوقعات المعيارية : كما يحصل في سياق القطعة الموسيقية عندما يحدث نشاز في عزفها في لحظة ما(٤١) . ويمكن أن يشير ذلك في الدراما إلى الأفعال الثانوية أو الحبكات الثانوية. كما يمكن أن يشير إلى الصدف والمفاجآت التي تحفل بها المسرحيات الرومانسية والميلودرامية.

٢-الاستفاضة: وهو ما يتعلق بالامتدادات الخارجية والإسهاب والإفاضة . ويكثر في مجال الوصف الذي يتخلل الراوية أو القصة(٤٢). وفي الدراما يمكن ملاحظته في تداعيات الشخصيات والحوارات الجانبية والمناجيات الفردية التي يكثر ورودها في المسرحيات التعبيرية.

٣-الإيجاز: وهو ما يتعلق بالتكثيف والاختزال والاقتصاد . ويشمل حذف المعلومات أو تجاوزها أو القفز عليها(٤٣). وهو من المنحنيات التي تشكل الميزة الأكثر هيمنة في الدراما وهي ميزة الاختزال والتكثيف.

سردية الدراما في مسرحيات (رأس المملوك جابر) و(بائع الدبس الفقير) و (الحر الرياحي) تفتتح مسرحية (رأس المملوك جابر) للسوري (سعد الله ونوس) بسردية درامية تستعين بأسلوبي (التجلي والإخفاء) اللذين يعدان من أساليب السرد المهيمنة في هذه المسرحية : ففي الملاحظات الأولى التي تأتي في تقديم المؤلف لمسرحيته . تراه يدخل

مباشرة في تجلٍ واضح مفصحا عن حضور لافت . بقوله ((نحن في مقهى شعبي))(٤٤):غير أنه بعد هذه اللمحة الحضورية: سرعان ما يعمد إلى إخفاء نفسه . متواريا خلف شخصياته وأحداث مسرحيته ((ثمة عدد من الزبائن يتفرقون على المقاعد المبعثرة في أرجاء المقهى .. معظمهم يدخنون النرجيلة ويشربون الشاي.. وبينهم يروح ويجيء الخادم حاملا صواني الشاي أو القهوة ..))(٤٥). غير أن هذا التواري لا يدوم طويلا : إذ سرعان ما يعقبه ظهور وتجلٍ لشخصية المؤلف كاشفا عن حضور طاغٍ للذات الساردة التي توارت فترة وجيزة ((وكما قلت في الملاحظات السابقة.. ليست هناك ساعة معينة للبدء . فالأغاني التي تذاع يمكن أن تطول فترتها . أو تقصر حسب تقدير العاملين في المسرحية))(٤٦) ومع فسحة الحرية التي يعطيها المؤلف هنا لمؤدي العرض :إلا أنه وبوصفه المؤلف/السارد : يفرض هيمنته ليس على قارئ النص فحسب : وإنما يفرضها حتى على مؤدي العرض (المخرج والممثلين و مصممي الصوت والإضاءة) . وهذا التجلي الطاغي يعد عودة وانتقالا من عالم الحكي/عالم الشخصيات في المسرحية إلى عالم الكاتب الواقعي الذي يعنى بالمستلزمات الفنية التي تدخل منظومة العرض.

وهكذا تتناوب عمليتي التجلي والاختفاء على مدار النص . ضمن ممارسات سردية منها ايضاحات المؤلف التي تدعم حوار الشخصيات. إذ يحدث فيها انتقال متواتر بين صوت المؤلف الذي يتوارى عندما تشرع شخصيات المسرحية بالحركة والحوار. ثم ما أن يجد فرصة سانحة. حتى تراه يتدخل إما لتعميق الأحداث أو التعليق على سلوك الشخصيات وردود أفعالها . من ذلك:

((زبون١: (يصفق) يا أبو محمد

الخادم : نعم

زبون١: فنجان شاي تقيل ونارة (كذا!)

الخادم: حاضر.

تنتهي الأغنية. وتبدأ أغنية أخرى...الضوضاء تنتشر في المقهى . كلام وأحاديث جانبية وقرقرة نراجيل وسعلات جافة .. وأحيانا نسمع بعض الحوارات الجانبية التي تعلو فوق الأغنية))(٤٧) . ويلاحظ أن المؤلف في الجزء الأخير من تعليقه يجعل حتى المتلقين مشاركين له في سرد التجلي(وأحيانا نسمع ..).

وتتيح مسرحية (رأس المملوك جابر) اشتغالا حتى لأنواع السرد التي ذكرها (جينيت) مميزا بين السرد المتجانس وغير المتجانس . فالأول الذي يمثل (سرد عالم الحكي الداخلي) يتجسد بالسرد الذي تقدمه شخصية (الحكواتي) عندما تكون جزءً من عالم الحكي الداخلي للمسرحية /عالم الشخصيات أحيانا : وبخاصة عندما يتفاعل مع سردها زبائن المقهى مقاطعين سردها بالتعليقات والاعتراضات . ومثال ذلك:

((الحكواتي: وشاعت في الأروقة أخبار وحكايات . وكان الجميع يتمنون لو تظل الأحداث بعيدة عنهم . فلا تقربهم أو تصيبهم . لكن جابر سمع خبرا أسال لعابه . فجأة رأى الأبواب مفتوحة أمامه . فأندفع وراء أحلامه

زبون : المملوك جابر نفسه؟

زبون٢: لابد أنه خبر هام حتى يهتم له جابر

زبون١: هات يا عم مؤنس . ما الخبر؟))(٤٨)

كما أن شخصية (الحكواتي) تتولى مهمة سرد عالم الحكي الخارجي غير المتجانس في أحيان أخرى : وذلك عندما تتوارى لتقدم سردا عن حكاية هي ليست من شخوصها مثل (حكاية المملوك جابر) : على أن السياق العام لحركة المسرحية لم يقلل من أهمية الصورة المثلى لعالم الحكي الخارجي الذي تولى مهمة السرد فيه مؤلف المسرحية (سعد الله ونوس) . فهو يظهر ويتوارى بالتناوب مع شخصية (الحكواتي) في هذه المسرحية. وهكذا فأن سرد عالم الحكي الداخلي والخارجي (المتجانس وغير المتجانس) يرتبطان في هذه المسرحية بثلاث مستويات من

السرد . يتضح الأول عندما يرتبط السرد بضمير المتكلم "أنا" أي عندما تتحدث الشخصية عن تجربتها الذاتية. إذ يكون السرد في هذه الحالة متجانسا. كما في حالة (الرجل الثالث) الذي غالبا ما يبدأ حديثه مع الآخرين بعبارة (عشت عمرا طويلا..) ثم ينصرف لسرد انطباعاته الشخصية عن أحوال العصر وموقفه منها(٤٩).

ويتضح المستوى الثاني عندما تحكي الشخصية عن تجربة الآخرين وهو سرد خارجي غير متجانس ويمثل هذا المستوى السرد الذي يقوم به (الحكواتي) عندما يسرد حكاية (المملوك جابر) . في حين أن المستوى الثالث يمثله مؤلف المسرحية الذي يتولى مهمة السارد الخارجي غير المتجانس مع عالم الحكي.

وبالانتقال إلى مسرحية (بائع الدبس الفقير) للكاتب نفسه . يمكن أن يجد البحث تطبيقات مناسبة لوسيلتي (التبئير الداخلي) التي تستخدم لتمييز السرد المتجانس بحسب نظرية (جينيت) عن السرد :إذ لا تكون مهمة الشخصية فيهما تقتصر على سرد الوقائع فحسب : بل تتجاوز ذلك إلى تقديم وجهة نظر السرد عن تلك الوقائع : تمثل صورة نفسية توضح مدى ترابط الشخصية الساردة /المؤبر بالشخصيات التي ترتبط معها بمصير واحد : فالجوقة في هذه المسرحية لا تكتفي في سردها بتقديم الوقائع . بل تبين وجهة نظرها وردود فعلها النفسية عن الأحداث التي تشكل عالم الحكي :

((الجوقة : في ساحة عامة تدور الحكاية. ساحة تحددها أعمدة الناس. الناس الذين كانوا. والذين ليسوا الآن. لا تطلبوا التفاصيل الكثيرة. فنحن مثلكم الخوف يلجمنا . والريبة منهجنا. يقال: ما ينفع الحذر عند القدر . لكن من يتعلم الارتياب تشق عليه الصراحة. حين كنا نغني في مآسي الإغريق . كان القدر مختلفا إلى حد بعيد . كان أكثر منطقية وأقل تفاهة . أما الآن .. آه .. بائسة مدن الأقدار التافهة!))(٥٠).

وبمراجعة هذا المقطع : يلاحظ أن الجوقة تبدأ بسرد عام ثم توجه خطابها إلى المتلقين . بل أنها تشركهم في عذاباتها : كما أنها تقدم صورة نفسية لموقفها من مجرى الأحداث : فالجوقة هنا تقوم بمهمة المؤبر (العاكس) التي أشار إليها (جيمس) . وهي تأخذ من جهة أخرى دور (الراوي العليم) الذي يعرف كل شيء ويتنبأ بما هو قادم ويستشعر ما يأتي من أخطار وشرور : لذلك فأنها تمتلك وعيا مركزيا وتكون مصدرا للمعلومات . ويجري تأكيد مهمة المؤبر العاكس للجوقة في ختام المسرحية . وعلى الوجه الآتي:

((الجوقة : وفي ضمير الساحة ما تزال هناك حكايات لم ترو . حكايات عن بائع البرتقال.. عن بائع البصل... عن موظف مصلحة المياه ... عن طالب المدرسة... عن حارس مصنع الكونسرة ..عن السكرتيرة الجميلة .. وطفل الحضانة لم تحمه الحداثة))(٥١). ولا مشاحة في أن التبئير الذي تنهض به الجوقة يمكن أن ينضم – أيضا – إلى ما أطلق عليه (مانفريد) تسمية (التبئير الجمعي) الذي يتحقق عبر مجموعة ساردين يشكلون صوتا واحدا .

ولمزيد من تطبيق نظريات السرد على الدراما . يمكن استحضار مسرحية (الحر الرياحي) للشاعر العراقي (عبد الرزاق عبد الواحد) : إذ يمكن ملاحظة حضور لافت للسرد الصوري الذي أشار إليه (ستانزل) عندما يكون السارد متواريا وغير متجانس الحكي . ويتحدث بضمير الشخص الثالث عارضا وجهة نظر مؤبر داخلي . من ذلك:

((الهاجس : إنها لحظة الصمت / فلتختصر كلماتك أنفسها / تتراجع؟ أم تقتل الآن؟ أي طريقيك أوضح؟ / عقرب تضرب الليل بين ضلوعك مأكولة الظهر / إن تنتشر / تفتقد خيلك الآن حتى حوافرها / السيوف / لا تفلسف في رهج الموت أفعالها))(٥٢).

وبالتأكيد فأن سرد الهاجس – هنا – يشكل ترجمة للأفكار والأحاسيس التي تدور في سريرة ونفس (الحر) وصراعه النفسي الداخلي . وهذا ما يرسم صورة واضحة عما يسمى السرد الصوري .

فضلا عما تقدم، فأن هذا النص المسرحي يتيح إمكانية تطبيق التأثيرين الذي نادى بهما (باختين) في السرد . وهما (الحوارية الأحادية) و (المبدأ الحواري) . فالتأثير الأول الذي يُخلق عندما تبدو الأصوات متشابهة منتجة نصا حواريا . يتمثل في المقطع الآتي:

((الحر: هبوني حملت بسيفي هذا ورمحي هذا على صبية / يهرعون أمامي وينكفئون /فتحملهم أمهاتهمو حاسرات من الرعب / يركضن في كل متجه / ثم قلت: أغيروا عليهم معي .

.. تفعلون؟

زياد : أتفعله أنت يا حر

الهاجس : تفعله أنت يا حر؟ / تفعله أنت ؟؟))(٥٣)

أما التأثير الثاني (المبدأ الحواري) الذي يعني احتواء النص على تنوع في أصوات السارد والمؤلف والشخصية . ما يُحدث تناقضات وتوترات دلالية كثيرة . فيمكن تمثيله في ذلك التعدد في الأصوات .التي تتجاور مع تفعيل الدلالات وتلوين السرد بطائفة من التناقضات عبر أصوات : الأطفال . النساء . الهاجس . صوت الفرات . أصوات مجهولة . وأصوات الشخصيات(٥٤).

هوامش الفصل الثاني

١-د.نبيل راغب . فنون الأدب العالمي. القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان . ط١ .١٩٩٦: ١٧٢.

٢-المصدر نفسه :١٧٣.

٣-ينظر: أرسطو . فن الشعر. ترجمة : د. عبد الرحمن بدوي. مصدر سابق: ٢١ (نص أرسطو).

٤-ينظر:د.نبيل راغب . مصدر سابق:١٨٤ – ١٨٥.

٥-ينظر: د.عز الدين إسماعيل .الأدب وفنونه . القاهرة: دار الفكر العربي . ط٩ . ٢٠٠٧: ١٠٤.

٦-هـ.ب. تشارلتن . فنون الأدب . ترجمة:د.زكي نجيب محمود . تقديم:د.إمام عبد الفتاح إمام . القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب . ٢٠١١ : ١٠٦.

٧-ينظر المصدر نفسه : ١٠٧.

٨-المصدر نفسه: ١٠٨.

٩-د.نبيل راغب . مصدر سابق: ١٧٩.

١٠-المصدر نفسه: ١٧٩.

١١-د.عز الدين إسماعيل . مصدر سابق: ١٠٨.

١٢-ينظر: وليم شكسبير . مسرحية (روميو وجولييت) . تعريب: رياض عبود . بيروت : دار مارون عبود. ط١ .١٩٧٩ : ٧ – ١١.

١٣-ينظر: وليم شكسبير . مسرحية (هاملت) . ترجمة وتقديم: جبرا إبراهيم جبرا. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر . ط٥ .١٩٧٩: ٢٨ – ٣٤ .

١٤-ينظر: وليم شكسبير . مسرحية (مكبث) . تحقيق وتدقيق : كينيث ميوار. ترجمة : جبرا إبراهيم جبرا . الكويت : وزارة الإعلام .١٩٨٠: ٥٧ – ٥٨.

١٥-ينظر: فرانز كافكا . المسخ . ترجمة: منير بعلبكي . بغداد:منشورات مكتبة النهضة . ١٩٨٣: ٥ – ٢٠.

١٦-ينظر: يان مانفريد . علم السرد: مدخل إلى نظرية السرد. ترجمة: أماني أبو رحمة. مراجعة: دريد سعيد. الموصل: مكتبة الجيل العربي . ٢٠٠٩ : ١١

١٧-ينظر: المصدر نفسه: ١٤ – ١٥ .

١٨-ينظر: سوفوكليس. مسرحية (أنتيجونا) . ضمن كتاب (من الأدب التمثيلي اليوناني) . ترجمة:طه حسين . بيروت: دار العلم للملايين .ط٢. ١٩٧٨: ١٣٥ – ١٣٦ .

١٩-ينظر: يان مانفريد. مصدر سابق: ٢٠ – ٢١ .

٢٠-المصدر نفسه: ٢١.

٢١-ينظر: برتولد بريشت . مسرحية (الإنسان الطيب في ستسوان) . ضمن كتاب (مسرحيات بريشت) . ترجمة: عبد الرحمن بدوي . القاهرة: مكتبة النهضة المصرية . ١٩٦٥ : ١٤٥ – ١٤٦ .

٢٢-يان مانفريد . مصدر سابق: ٢٢.

٢٣-ينظر: محيي الدين زنكه نه. مسرحية (حكاية صديقين) . ضمن كتاب (عشرة نصوص مسرحية) . بغداد : دار الشؤون الثقافية . ٢٠٠٤ : ٣٠١ – ٣٠٣.

٢٤-ينظر : سعد الله ونوس. مسرحية (مأساة بائع الدبس الفقير) .ضمن كتاب (مأساة بائع الدبس الفقير ومسرحيات أولى) . بيروت : دار الآداب . ط١ . ١٩٧٨ : ٥ – ١٦.

٢٥-يان مانفريد . مصدر سابق: ٢٢.

٢٦-المصدر نفسه: ٢٦.

٢٧-ينظر: المصدر نفسه: ٣١.

٢٨-ينظر: د. بيداء محيي الدين الدوسكي . سردية النص المسرحي العربي . بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة . ٢٠٠٦: ٣٤.

٢٩-يان مانفريد. مصدر سابق: ٣٥ – ٣٦ .

٣٠-ينظر:يوسف العاني.مسرحية (المفتاح). ضمن كتاب (عشر مسرحيات من يوسف العاني) . بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر . ط١. ١٩٨١: ٣٢٧ وما بعدها.

٣١-ينظر: يان مانفريد . مصدر سابق: ١٠٠.

٣٢-ينظر: المصدر نفسه: ١٠١ – ١٠٢.

٣٣-ينظر: سعد الله ونوس . مسرحية (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) . بيروت: دار الآداب. ب:ت :٧ – ١٠.

٣٤-ينظر: سعد الله ونوس . مسرحية (الفيل يا ملك الزمان) . ضمن كتاب (الفيل يا ملك الزمان و مغامرة رأس المملوك جابر) . بيروت: دار الآداب. ط٢. ١٩٧٧: ٣٣ – ٣٨ .

٣٥-ينظر : فؤاد التكرلي .مسرحية (الصخرة) . ضمن كتاب (الأعمال الكاملة –ج٤/المسرحيات) . دمشق : دار المدى . ط١. ٢٠٠٢: ٦٢ وما بعدها.

٣٦-ينظر: المصدر نفسه: ٣٨.

٣٧-المصدر نفسه : ٣٧ – ٣٨.

٣٨-ولاس مارتن . نظريات السرد الحديثة . ترجمة : د. حياة جاسم محمد . القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة . ١٩٨٨ : ١٧٨ – ١٧٩.

٣٩-يان مانفريد . مصدر سابق : ٩٦.

٤٠-المصدر نفسه: ٩٧.

٤١. ٤٢. ٤٣ – المصدر نفسه: ١٢٧.

٤٤- سعد الله ونوس . مسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر). مصدر سابق:.٤٦

٤٥-المصدر نفسه:.٤٦

٤٥-المصدر نفسه: ٤٧.

٤٦-المصدر نفسه: ٤٧.

٤٧-المصدر نفسه:.٨٦

٤٨-المصدر نفسه: ٧٢ – ٨٠.

٤٩-سعد الله ونوس .مسرحية (مأساة بائع الدبس الفقير) .مصدر سابق: ٥.

٥٠-المصدر نفسه: ٤٢.

٥١-عبد الرزاق عبد الواحد . الحر الرياحي : مسرحية شعرية في ثلاثة فصول . تقديم: جبرا إبراهيم جبرا . بيروت: الدار العربية للموسوعات . ب:ت : ٢٣.

٥٢-المصدر نفسه: ٢٧.

٥٣-ينظر: المصدر نفسه :٢٣ وما بعدها.

الفصل الثالث

دراسة التشكيل وتشكيلية الدراما

أولا : دراسة التشكيل

لا غرو أن الصلات بين الفنون إذا فُحصت بتمعن : فأنها تفصح عن تداخلات وثيقة تشير إلى ما يمكن تسميته (تكامل الفنون) . ووجود مثل هذا التكامل يجعل من الدراسات التي تفصل بين الفنون ضربا من الدراسات غير الدقيقة . فالفحص المتأمل للصلات التي تربط بين الفنون الدرامية والفنون التشكيلية : سواء في الرسم أو النحت . يمكن أن يشير إلى وجود عناصر درامية تشتغل في الفنون التشكيلية . وأول ما يستوقف الباحث تلك المقاربات التي توحي بوجود نظام حبكي قائم في الفن التشكيلي . ومع أن هذا النظام يطلق عليه في الفن التشكيلي تسمية (التكوين) غير أن لا تمايز في الوظيفة بينهما . بخاصة إذا ما تكشف للبحث أن (التكوين) في اللوحة التشكيلية هو ((ترتيب مجموعة من العناصر والأشكال في اللوحة بطريقة متناسقة وخاصة . تتلاءم مع ميول وأحاسيس وخبرات الفنان الجمالية من أجل تحقيق عمل فني مبتكر وجديد . ويحمل صفات جديدة وإيحاءات وجدانية تخدم الموضوع المراد التعبير عنه)).(١)

من هنا يتضح بأن التكوين يحمل جانبا تنسيقيا مهمته تحقيق التواشج بين العناصر الفنية المكونة للوحة .مما يكشف عن الجوانب الفكرية والوجدانية والتعبيرية فيها: وعلى وفق ذلك فأن التكوين إذا فُهم بهذه الكيفية فانه لا يبتعد أدنى خطوة عن مفهوم الحبكة الدرامية : التي بدورها تعمل على ضبط حركة العناصر الدرامية مانحة إياها ترتيبا قادرا على خلق فكرة ما مشفوعة بألوان من التعبير والإرهاصات الإنسانية : ويتضح التطابق في الوظيفة بين الحبكة الدرامية والتكوين في اللوحة التشكيلية من خلال تأكيدات (ف.كوستين) و (ف.يوماتوف) في كتابهما الموسوم (لغة الفن التشكيلي) اللذان يُحلان فيه الحبكة بديلا عن التكوين : إذ يريان بأن الحبكة هي ((واحدة من الوسائل الفنية العديدة والمتشابكة في الفن التشكيلي – لكن يجب الانتباه إلى أن الكثير من المشاهدين يجدون فيها المنبع الرئيسي لأكتناه المضمون . لذلك .. يمكن القول أن الوسائل الفنية مترابطة فيما بينها . وأن الحبكة لها مكانة متميزة بين هذه الوسائل))(٢) . وفي موضع أخر فأن الباحثان أعلاه يذكران ما يكشف عن الدور المركزي للحبكة في تحقيق هندسة تنظيمية للوحة التشكيلية : يترتب عليها التعريف بالموضوع والطابع النفسي للشخصيات عبر خطوط حركة أفعالها إذ يصرحان على ((أن الحبكة هي أهم وسيلة أساسية لعرض (الموضوع) . إلا أنها تتجسد في الحاضر..... فمن خلال الحبكة تتجسد الأحداث . الأعمال . الحالات . الطبائع . الظروف التي تتكشف في الأفعال . إن الحبكة مرتبطة بالموضوع بشكل جدلي . فهذه أو تلك من الأحداث الحياتية التي تقلق الفنان . تستقر كأساس للحبكة التي يتم إدراكها بلقطة عامة في هيئة موضوع))(٣).

إن مثل هذا الفهم لدور ووظيفة الحبكة في اللوحة التشكيلية يعطي انطباعا واضحا على اشتمال (الحبكة التشكيلية /التكوين) على العناصر ذاتها التي تقوم عليها الحبكة الدرامية إلى الدرجة التي يمكن القول بأن بالإمكان إعادة إنتاج الحبكة الدرامية عبر وسائل اللوحة التشكيلية ويتضح ذلك ((حينما صارت الكثير من المؤلفات الأدبية مصدرا للحبكة . مثلا لوحة (داني فرجيل) للفنان ديلاكروا التي أستمدها من (الكوميديا الألهية) لدانتي . وقد نجد أنه كثيرا ما ينعكس الموضوع أو الحبكة في أسم اللوحة أو النصب))(٤). على أن كل هذا التداخل والتقارب لا يجعل الذهن ينصرف لإحلال مسميات العناصر الدرامية بديلا عن مسميات العناصر الفنية للوحة التشكيلية . فعلى سبيل المثال : تُعد الكلمة وسيلة الدراما المكتوبة . في حين أن الخطوط والألوان هي وسائل الفن التشكيلي . على أن الخطوط والألوان يمكنها أن تنتج أشخاصا وأفعالا وصراعات وإيحاءات نفسية تنتظم ضمن علاقات معينة

تتحدد عناصر التكوين في اللوحة التشكيلية بسبع عناصر هي : النقطة (Point) . الخط (Line) . الكتلة (Bloc) . الفضاء ((Space. اللون (Color) . الضوء والظل (Light & Shadow) . النسيج (5)(Weaving). ولكي تتفاعل هذه العناصر في أشتغالاتها لصنع لوحة تشكيلية مميزة فأن هناك ثماني وسائل تؤثر في انتظام التكوين . هي: الإيقاع . التماثل . التدرج . التنوع . الصراع والسيادة . تناسب الأشكال والأرضية . التضاد والتوافق . الاتزان (٦) . وأي مراجعة لهذه الوسائل واسترجاعا للوسائل التي تسهم في انتظام الحبكة الدرامية : فأنهما سيفضيان إلى إدراك التداخل بين الحبكة والتكوين.

تعد النقطة في الفن التشكيلي أساسا لانطلاق الخطوط والكتل والأحجام . وهي بذلك تقابل وتماثل من حيث الوظيفة نقطة الانطلاق في الحبكة الدرامية : التي يترتب عليها فيما بعد تراتب الأحداث والمواقف . على أن للعنصرين الأولين في الفن التشكيلي (النقطة والخط) علاقة وطيدة هي علاقة المولد والمتولد عنه . وهي بذلك تتقارب بشكل كبير مع العلاقة التي تجمع بين نقطة الإنطلاق وخطوط حركة الحبكة . فلولا وجود نقطة إنطلاق معينة في الحبكة الدرامية فلا وجود لخطوط حركة تتفاعل في تلك الحبكة (٧).

ويمكن تلمس أهمية العلاقة بين النقطة والخط في الفن التشكيلي: من خلال بيان معنى كلٍ منهما . فالنقطة ((هي أبسط عناصر التكوين التي نراها دائما في النظام الكوني من حولنا بأشكال وتكوينات عديدة مثل قطرات الندى– ذرات الرمال ....بالرغم من بساطتها إلا أنها من العناصر الهامة التي يقوم عليها التصميم فهي تحمل حلولا وتنويعات))(٨) . وتتضح أهمية النقطة كعنصر أساسي في التكوين عندما تتبين أهميتها بالنسبة لتكوين الخط الذي يُعرّف على أنه ((مسار نقطة أو امتداد مجموعة من النقاط الملتحمة والمتجاوزة في اتجاه محدد))(٩). ما يجعل الصورة أقرب لإيجاد مقاربة مجدية بين نقطة إنطلاق الفعل وخط حركة الفعل في الدراما . فالعلاقة بين العنصرين التشكيلين (النقطة . والخط) في اللوحات التشكيلية يمكن أن تعد مرتكزاً أساسياً في التعبير : فلأمتداد الخط لابد من معنى ما . بينما يكون لانحداره معنى مغايرا . ولانكساره معنىً مغايراً أخر . فالخط الرأسي مثلا : يمثل في دلالات الفن التشكيلي القوى النامية المعبرة عن السمو والشموخ والعظمة والوقار : في حين يعبر الخط الأفقي عن الراحة والهدوء والاستقرار . وهو غالبا ما يشكل قاعدة تستند عليها بقية الخطوط . وهو يعطي إحساسا بالمتنفس من خلال إيحاءه بالأتساع والتمدد . أما بالنسبة للخط المائل فأنه يوحي بعدم الاستقرار ما يثير جوا من الترقب والتوتر بفعل الإحساس بالانحدار أو السقوط . في حين يعطي الخط المنكسر إيحاءً بالارتباك والقلق والإيقاع المتوتر.(١٠).

وبفعل تلك التعبيرات الانفعالية التي تثيرها الخطوط التشكيلية تتجلى محمولاتها الدرامية . لتمثل جوهر الأفعال في اللوحة التشكيلية . ولإثبات البواعث الدرامية ومدى الترابط بينها وبين حركة خطوط الدراما يسوق البحث مثالا ذكره (لايوس آجري) في كتابه (فن كتابة المسرحية) في حديثه عن أصناف الصراع الدرامي : إذ يصنف الصراع في الدراما إلى أربعة أصناف أولها ما يسميه (الصراع الساكن) الذي ينسب إليه الصراع الوارد في مسرحيات (تشيخوف) مشيرا إلى أن هذا الصراع يماثل الخط الأفقي في الفن التشكيلي : ذاكرا أن هذا النوع من الصراع . يعتمد على الأفعال البسيطة التي لا تولد تصادمات مباشرة : لذا فأن خط الصراع يبقى محافظا على مستواه وطبيعته الأفقية . أما الصنف الثاني من الصراع الذي يشير إليه (آجري) فهو ما يسميه(الصراع الواثب) الذي من أبرز خصائصه تلك التغيرات المفاجئة التي تطرأ على خطوط حركة الأفعال . ما يجعلها تتحول من خطوط أفقية أو عمودية إلى خطوط منكسرة أو العكس . وهو ما يكثر ظهوره في المسرحيات الرومانسية : لذا فأن هذا النوع من الصراع يكون مماثلا للخط المنكسر في الفن التشكيلي . ما يوحي في الحالين (الدرامي والتشكيلي) على صور من الارتباك والتقلب . أما النوع الثالث وهو ما يسمى (الصراع المتدرج أو الصاعد) فهو

الذي يلاحظ ظهوره في المسرحيات الكلاسيكية القديمة والحديثة . وهذا الصنف من الصراع يماثل الخط العمودي الذي يتنامى عموديا في اللوحة التشكيلية موحيا بالعظمة والشموخ والوقار . وأخيرا فأن الصنف الرابع الذي يطلق عليه (آجري) تسمية (الصراع المرهص) الذي تشير طبيعته إلى كثرة المزالق والمنحدرات ما يجعل الأجواء ممتلئة بالتوتر والترقب . وهو ما يكثر ملاحظته في المسرحيات التعبيرية . فأنه يماثل ما تؤسسه الخطوط المائلة في الفن التشكيلي التي تشير إلى المنحدرات والى الفخاخ ما يشيع فضاءً من التوتر والترقب على سطح اللوحة التشكيلية .(١١)

وبالإمكان تتبع درامية النقطة والخط فيما أطلق عليه الشاعر الفرنسي (جيوم أبولينير) تسمية (التكعيبية الأورفية) Orphic cubism نسبة إلى شاعر وموسيقي يرد أسمه في الميثولوجيا الإغريقية يدعي (أروفيوس) . وأراد (أبولينير) بهذا المصطلح إكساب التكعيبية في الرسم طاقة شعرية . ويرى أن تلك الطاقة تنتج من عناصر لا يمكن ملاحظتها في دائرة ما تراه العين . وإنما تنتج عن إيحاءات أبتكرها الفنان من خلال تركيب النقاط والخطوط: بشكل يمنحها قدرا من الحقيقة المقنعة للرائي . وقد تأثر رسامون بما يسمى (التكعيبية الأورفية) ومن أوائلهم السويسري (كلي) ١٨٧٩ – ١٩٤٠ : فعمد إلى تقديم لوحات تهيمن في فضاءاتها أشكال المربعات والمثلثات بخطوط تعكس أسساً للخطوط الرأسية والأفقية . فالخطوط في لوحاته لا تُدرك من خلال مهارة الفنان وحسن تفكيره فحسب :بل أن إدراكها يتم عبر محمولاتها المتدفقة الحرة التي توحي بإحساسات متنوعة . فعلى الرغم من تجريدية مثل تلك الأشكال . غير أنها توحي بانطباعات وكأنها تتنفس أو تتحرك : ما يعطيها حيوية تجعلها وكأنها تبدو حية أو حقيقية (١٢) . بل أن (ماركس ارنست) في تفسيره لأحدى لوحات (كلي) رأى أن (خط الحركة الأول) في اللوحة ينطلق من نقطة . ثم يتوقف بشكل مفاجئ . ثم ينقلب بخط (حركة مضادة) : يليه خط (حركة متموجة) .وتعقب ذلك سلسلة أقواس : تليها (حركات لولبية) . ثم تأكيد على حركة (خط منكسر) . ليصل إلى نتيجة مفادها أن الخطوط في لوحة (كلي) تتنفس وتعيش وتقوم بجملة أفعال كتلك التي يؤديها الإنسان عندما ينفعل أو يتصارع أو يرقص (١٣) .لأن كل خط في اللوحة يؤدي حركة ووظيفة مختلفة عن حركة الخط الآخر . وليس بعيدا عن ذلك ما أنتجته المدرسة التكعيبية بكل أنماطها على يد الفنان (بابلو بيكاسو) وسواه من رواد هذه المدرسة . التي أدخلت الأشكال الهندسية ذات الزوايا الحادة لتجعلها تملأ فضاء اللوحة . وقد وجدت هذه المدرسة صدى لها في الدراما من خلال مسرحيات (بيراندبلو) التي رأى بعض النقاد أن شخصياتها هي شخصيات تكعيبية (١٤).

إن الخطوط في اللوحة التشكيلية تؤدي أدوارا درامية عديدة . فهي لا تقتصر عند حدود خلق الأشكال وملأ فضاء اللوحة فحسب . بل تتعدى أهميتها ذلك لـ ((تعني محور الموضوع المنجز . جذره . تناسبه . خط أفقه . انحناءاته . التواءاته . خط بناء هيكلته وحجمه ومداد . لأنه فقط بعدما يضع الفنان أساس الشكل من خلال الخطوط بالكامل . يبدأ بإعطاء الموضوع جسداً . لحماً ودماً . ومن هنا فأن الخطوط كمادة بنائية لا تختفي . إنها تبقى موجودة . لكنها غير منظورة . تمسك ببناء العمل الفني المعقد))(١٥) .

أما بالنسبة للعنصر الثالث من عناصر التكوين وهو (الكتلة Bloc) : فأن الدرامية تتضح فيه من خلال العلائق الرابطة والجاذبة بين المواد المنظورة في مساحة اللوحة . فالكتلة يمكن تمثلها في كل الأشكال التي ينشئها الرسام في لوحته أبتداءً من العناصر البشرية ومرورا بالعناصر الحيوانية والنباتية وعناصر الطبيعة الصامتة من قطع زجاجية أو أثاث أو فواكه أو خضروات وغيرها . وانتهاءً بالكتل الكبيرة كالجبال والمباني والأعمدة وسواها . ومع أن كل مفردة من تلك المفردات تشكل كتلة لوحدها. غير أنها أذا تلاحمت أو تقاربت داخل اللوحة فأنها تشكل بمجموعها كتلة أيضا.(١٦) وعلى وفق ما تقدم من ماهية : فأن الكتلة في الفن التشكيلي تشتمل على

ما هو جامع للثابت والمتحرك والصامت والناطق . فهي إذن تجمع الشخوص وموجودات بيئتها المحيطة المشتملة على صور وأشكال متنوعة . وعليه فأنها تقابل مجتمع المسرحية بما يشتمل عليه ذلك المجتمع من طبيعة ومسكن وملبس. وبما تظهر عليه الشخصيات من هيئة ومظهر خارجي : وهي عوامل يمكن – من خلالها – التعرف على الطبيعة البيولوجية والاجتماعية والنفسية للشخصيات . وما يحف بها من موجودات مادية وحيوانية ونباتية أو موجودات كالمباني والأدوات والإكسسوارات ..وغيرها . وهي تتكشف في الدراما بشكل متوالٍ ضمن أزمان مختلفة : إذ يتم التعرف عليها بشكل تدريجي . مشكلة علائق رابطة مع بعضها . ومفصحة عن الصورة النهائية لمجتمع المسرحية . وكذا الحال بالنسبة للوحة التشكيلية التي تنهض دراميتها بوجود العلاقات الجامعة بين الكتل المعبرة عن المعنى الأساسي للفكرة التي يرغب الفنان التشكيلي إيصالها ضمن حدود لوحته .

وفي الوقت الذي تسعى الدراما فيه نحو خاتمة تكشف فيها الأقطاب المتوافقة والمتضادة عن تكامل الفكرة التي من أجلها قام الصراع : فأن الكتل في اللوحة التشكيلية تسعى لتصوير الفعل في ذروته الأخيرة لتقدم للإثارة فاعلية . وللفكرة تكاملا وقوة .وهي بذلك تقدم صورة من صور الدراما ، وهذا ما يؤكده نقاد الفن التشكيلي عند حديثهم عن درامية اللوحة . مشيرين إلى تلك اللقطة المتكاملة التي تشكل ذروة درامية مثيرة غنية بالحركة والتعبير . ومثال ذلك ما يمكن ملاحظته في ((لوحة (القيصر ديناري) للفنان تيتزيان : ففيها نجد تصويرا لرأس وبقية جسد ويدين . لكنها تملأ اللوحة . مجسدة صداما بين شخصيتين مختلفتين . أنف معقوف . عيون صغيرة . وجه أسمر . يقابله وجه جميل يتألق في الأضواء والألوان المشرقة ..ويمكن أن نجد مثالا رائعا على ذلك عند الفنان ب.روبنز ولوحته (اغتصاب بنات ليكيبيس)* . حيث نجد أنه أستطاع ببراعة فائقة أن يجسد فارسين على جواديهما وهما يخطفان امرأتين يبدو أنهما قد انتهتا لتوهما من الاستحمام))(١٧). وجميع تلك الكتل قدمها الفنان وسط فضاء يتسع ليستوعب السماء والتلال . في توزيع يمنح للشخصيات والموجودات الأخرى نوعا من الفخامة والقوة.

أما العنصر الرابع في التكوين فهو (الفضاء Space) أو ما يدعى (الفراغ) . وهو في حقيقته ليس فراغا . بل يمثل مساحة اللوحة التي لا تحتوي كتلا أو مفردات . مشكلة خلفية للموجودات الظاهرة في اللوحة . فالفراغ إذن يرتبط بالمواضع التي لم تملأ . ويشير إلى الجو المحيط بالأشكال ((أو هو الهواء الذي يعطي تنفسا مريحا في التصميم . كي لا تكون الأشكال مكدسة في العمل الفني مما يكون له دور في إلغاء عمق الصورة))(١٨). إن هذا الفهم يبرر مقاربة توحي بدرامية اللوحة : ذلك لأن الاسترخاء والمتنفس اللذان يتيحهما الفراغ في اللوحة يحمل مشابهة للحظات التهيئة التي تسبق كل فعل في الدراما . إذ أن من المعلوم وجود ثلاث مراحل للفعل : أولاها هي مرحلة التهيئة أو الأعداد للفعل وثانيها هي وقوع الفعل والثالثة هي رد الفعل(١٩) . وعليه فأن وجود فضاء فارغ بين الأشكال والمفردات داخل اللوحة يهيأ الذهن لاستقبال صور الأشكال والكتل . ولو قورن ذلك بما يجري في مراحل التهيئة للفعل لتبين أن اللحظات التي تجري فيها هذه التهيئة : تعمل على تأسيس فواصل تنخفض فيها حدة التوتر الدرامي . وتتيح للمتلقي التقاط أنفاسه قليلا استعدادا لجولة أخرى من تصاعد التوتر ويلاحظ ذلك في غالبية الفصول الرابعة من المسرحيات الشكسبيرية . فوجود محطات الاستراحة هذه يحفظ للأفعال تميزها جماليا . مبينا خصوصياتها وحدود فعاليتها . وهو يقابل ما يسعى الفراغ لتحقيقه في اللوحة التشكيلية . إذ يعمل على بيان فعالية الأشكال وإبراز خصوصياتها الجمالية . فالفراغ لا يعمل بمعزل عن المكونات الأخرى الموجودة في اللوحة : بل أن له علاقة وثيقة بتلك المكونات . لأن طغيان الفراغ يؤدي إلى ضعف الأشكال وافراغها من الحضور والتأثير . وعدم وجوده يؤدي إلى تكدس الأشكال والموجودات : وبالتالي فأنه يعمل على اختناق اللوحة إلى درجة لا تتيح للمتلقي فسحة التأمل التي تتطلبها عملية أدراك اللوحة أو حتى فهمها . وعليه فلا بد

عند تصميم اللوحة من إحداث نوع من التآلف بين الأشكال والفراغ . ولا بد من إيجاد تناسب بين الحجوم والكتل من جهة والفراغ من جهة أخرى داخل اللوحة الواحدة (١٩).

من جانب أخر فأن فضاء اللوحات التي تركز على ما يسمى الطبيعة الصامتة يتطلب فراغا أكثر سكونية من تلك الأشكال الجامدة التي تشتمل عليها اللوحة . وهو في هذه الحالة يؤدي وظيفة فنية مهمة هي أعطاء الأولوية للأشكال الجامدة . لأن السيادة هنا ستكون لما هو ساكن . وهذا النمط من السكون يمكن مقابلته بما يسمى (الدراما الساكنة) المتمثلة بالمسرحيات الرمزية وبخاصة مسرحيات (موريس ميترلنك) التي تهيمن فيها الشخصيات غير الفاعلة . التي لا تؤدي أي نشاط ظاهر ولا تقوم بأي حركة ملموسة . كما أن مجرى الأفعال في هذا النمط من المسرحيات يكون ساكنا هو الأخر . لأن التركيز هنا لا يتم على حيوية الشخصيات أو حركة الأفعال . بل يذهب إلى مشاغلة الذهن بالمحمولات الرمزية التي تشتمل عليها تلك المسرحيات. (٢٠)

ويحتل العنصر الخامس من عناصر التكوين – وهو(اللون) – مكانة مميزة في اللوحة التشكيلية : فهو الذي يتحكم بالجو النفسي العام . وهو الموجه المهيمن الذي يقود العين نحو مضان اللوحة الأساسية . فضلا عن مهمته الجمالية التي يرتفع بها شأن التصميم العام للوحة.(٢١) وإذا ما تم الكشف عن الخصائص اللونية في اللوحة بعين فاحصة متأملة : فان ذلك سيقود إلى الكشف عن قيمها الدرامية الكامنة : التي تتمظهر في تلك الطبائع المحسوسة التي يتفرد بها كل لون عن غيره .الذي يختلف ((في أصله بين الساخن والبارد في درجاته المتعددة . كما يختلف أيضا في قيمته بين الفاتح والغامق..وفي شدته ونقائه أي " تشبعه" .. أو بمعنى آخر نصوعه وبُعد درجة تكوينه عن اللون الرمادي))(٢٢) . وبتنوع الخصائص المتعلقة بكل لون من الألوان تتنوع الإحالات الدرامية عبر تمايز بين الساخن والبارد . فالأشكال والشخصيات والكتل التي تكتسي ألوانا ساخنة؛ تراها تشيع روحا من الديناميكية والحركة . وتكون مدعاة لإنطلاق فعل ما . في حين أنها تميل إلى الفتور والخمول في حالة اكتسائها ألوانا باردة . على أن درامية اللون الفاتح والغامق ترتبط بالخصائص النفسية التي تتمظهر فيها الشخصيات والأشكال في اللوحات . إذ ترتبط درجات اللون الفاتح بالسلام النفسي والوضوح والبساطة وتكون بعيدة عن التعقيد . أما درجات اللون الغامق فأنها تحيل إلى التعقيدات النفسية والغموض . من جانب أخر فأن مقارنة بين درجات الألوان المشرقة أو الناصعة . ودرجات الألوان الرمادية المنطفئة: تحيل دراميا إلى الأفعال الإنسانية النبيلة في الحالة الأولى والى الأفعال الشريرة بالنسبة للحالة الثانية . ويضع (فيليب مكماهون) مقياسا للإحساس بالألوان تصلح تطبيقاته على درامية الألوان . إذ يقول ((حتى تفهم الإحساس باللون عندما تواجه عملا فنيا . فعليك أن تسأل نفسك ... ما اختلاف الجلاء اللوني هنا؟ ما الاختلافات في التدرج اللوني؟ ما الاختلافات في الكثافة اللونية؟))(٢٣).

إن تلك الخصائص اللونية تتعلق بما توحيه من ردود أفعال نفسية أو شعورية : فهي وليدة الأحاسيس المختلفة.((فقد أتفق المتخصصون بالفنون أن اللون إحساس وليس رؤية))(٢٤). وهذا ما يجعل مقاربتها دراميا ممكنا : ذلك لأن الأحاسيس وردود الأفعال النفسية تعد من المرتكزات الأساسية للدراما. ولو أستعرض البحث الدلالات العامة التي تشير ألبها الألوان الرئيسية : لتبين حجم الكثافة الدرامية التي تحملها تلك الألوان . فاللون (الأبيض) يدل على النقاء والروحانية والأجواء الرقيقة والملائكية . وهو يدل على الطهارة والكمال والبراءة والنورانية. وهو رمز السلام والمحبة . ليأتي اللون (الأسود) على الطرف النقيض . إذ يدل على الغموض والخوف والحزن والكآبة والموت والشر . ولربما يدل أحيانا على الصرامة والحزم والشدة والوقار . في حين يبدو اللون (الأحمر) لونا جريئا وساخنا يشد الانتباه ويثير التوتر . ويحمل دلالات الغضب والخطر والاحتراق والنار . فضلا عما يحمله من دلالات القتل والتعطش للدماء. على أن اللون (الأزرق) يذهب إلى محمولات مغايرة تتعلق بالأتساع

والامتداد والصفاء والهدوء: فضلا عن ارتباطه بالدلالات النبيلة والسامية وارتباطه بألوان السماء والبحر والمياه . وعلى مسافة قريبة منه يأتي اللون (الأخضر) الذي يحمل دلالات السكينة والصدق والخصوبة والنماء. وباعثا على الراحة النفسية والتأمل . على أن الدلالات التي يشير إليها اللون (الأصفر) تتأرجح بين ما هو سلبي وما هو ايجابي . فالبعض يرى فيه دلالات الغيرة والشك والعدوانية . في حين يذهب آخرون إلى جعله لونا يدل على الإشراق والتفاؤل والصراحة . بل أن أهل الطب يجعلونه علامة المرض. مع أن بعض الأطباء النفسيين يستخدمونه لإثارة البهجة عند المرضى وبخاصة المصابين منهم بالاكتئاب .(٢٥)

ويحتل كل من (الضوء والظل) العنصر السادس من عناصر التكوين في العمل التشكيلي . وتتجلى أهميته من ذلك التضاد الذي يمنح اللوحة عوامل التوتر والإثارة فيه . وتتجلى دراميته في ذلك الصراع الذي يحدث بين مناطق الضوء وظلالها . كما يتجلى في إضفاء علامات الإظهار والإخفاء أو علامات الحضور والغياب في اللوحة . فقد أثارت مسألة توزيع الضوء والظل في الفن التشكيلي الكثير من المناقشات والتفسيرات والرؤى والتساؤلات . ومن أشهر الأمثلة على ذلك ما أثارته لوحة (دافنشي) الشهيرة الموسومة (العشاء الأخير)** من تساؤلات وتفسيرات عديدة حول الشخصية الخامسة على يسار اللوحة . التي رسمت بالظل مع أنها تجلس في الأمام . في حين تظهر خلفها شخصية ملتحية مضاءة بشكل واضح . وتم تفسير ذلك على أن الشخصية التي علاها الظل مع أنها تجلس في الأمام تشير إلى شخصية (يهوذا) المتآمر . في حين فسرت الشخصية التي تظهر خلفها وقد أضيئت تماما على أنها تمثل شخصية القديس (بطرس) المخلص : الذي يحمل سكينا تظهر خلف ظهر (يهوذا) ورسمت هي الأخرى في الظل متجهة إلى جهة مغايرة للجهة التي يجلس فيه السيد المسيح . في أشارة من الرسام إلى استعداد القديس (بطرس) - الذي يظهر غاضبا - للدفاع عن السيد المسيح ضد كل من يضمر له شرا. وهناك تساؤلات أخرى أثيرت حول وجود أو عدم وجود (الكأس المقدسة) . حيث ظهر بعد التحري والتدقيق . أن (دافنشي) لم ينسها – كما زعم البعض – بل هي مرسومة على العمود الموجود في أقصى اليسار خلف رأس القديس (برثولماوس) ولكنها تبدو لغير المتمعن مختفية بسبب وجودها في الظل أيضا (٢٦). وبحسب رواية (شفرة دافنشي) فأن كاتب الرواية يزعم أن النسخة الأصلية لهذه اللوحة تحتوي على شخصية زائدة تقبع في الظل : هي غير الحواريين الأثني عشر منوها إلى أن شفرة (دافنشي) في هذه اللوحة يمكن أن تحل : لو عرفت هذه الشخصية (٢٧) . والمتمعن في هذه اللوحة – إضافة إلى ما تقدم – فأنه سيجد الضوء منتشرا عبر النوافذ الثلاث التي تقع في خلفية اللوحة . وهناك الكثير الذي يمكن أن يقال في هذا عن تفسير وجود هذا الضوء الذي يشير إلى فضاء مفتوح يفصح عن معالم مدينة متكاملة . كل هذه الملامح وغيرها يمكن ملاحظتها في لوحات (دافنشي) وسواه . تكشف عن ملامح درامية يمكن مقابلتها بالشخصيات التي تضيئها الدراما عندما تزيد من ظهورها على ساحة الأحداث بالضد من الشخصيات التي تقبع في الظل وتقل أهميتها في السياق الدرامي عن الشخصيات المضيئة – إن صح التعبير – . فكل الشخصيات التي تمنح كمية ضوئية كبيرة في أي مشهد من مشاهد المسرحية تكون هي المهيمنة وصاحبة المبادرة في ذلك المشهد . حتى أن هذه الميزة غدت تختص بها الشخصيات التي تتسم بالبطولة أو تكون من الشخصيات الرئيسية في الدراما . أما الشخصيات القابعة في الظل فهي أما أن يكون ظهورها قليلا في مساحة الأحداث : أو يكون دورها ثانويا في تلك الأحداث .والفن التشكيلي من حيث أشتغالات الضوء والظل يعمل بالصيغة ذاتها من حيث الكشف والإخفاء : فيعمل على تعيين ما هو مركزي ويكشف عن تدرج في سلم الأهميات المتعلقة بالأشكال الظاهرة في اللوحة . فإذا منح شكلا ما إضاءة قوية مميزة : فأنه يشير إلى أهمية ومركزية ذلك الشكل . ولبلورة هذا الأمر وتأكيده فأن الفنان التشكيلي يحاول أن يجعل

الأشكال والموجودات المحيطة بالمركز المضيء تكتسي بالظلال أو العتمة : حتى يصعب أحيانا تبين ملامح ما هو موجود في الظل .

ومن ناحية أخرى فأن حجوم الأشكال والكتل تلعب دورا في تغير ملامح و دور كل من الضوء والظل داخل اللوحة : فعلى سبيل يمكن أن يقلب الشكل المعتم الكبير أو الكتلة المعتمة الكبيرة التي تهيمن في لوحة ما : المعادلة ليصبح الظل أكثر أهمية وبروزا : إذا ما جاوره أو قابله شكل صغير لامع أو مضاء بشكل كبير(٢٨).

أما العنصر السابع والمهم من عناصر بنية اللوحة التشكيلية فهو (النسيج) الذي يمثل في اللوحة ((الملمس أو الإيحاء البصري بخامات الأشياء المرسومة ويتحقق عادة بأشكال الأضاءات الملقاة على هذه الأشياء . فشكل الضوء الساقط على قطعة من الحرير يختلف تماما عن شكله الساقط على قطعة من الأقطان . أو على آنية زجاجية... يدخل في أطار نسيج الصورة سمك الألوان فوق السطح المنفذ عليه العمل الفني وشكل حركة الفرشاة عليه والتآلف بين البقع اللونية المتجاورة في لمساتها ..عنيفة كانت أو هادئة . رقيقة ..أو مشبعة بحالة انفعالية ينتج عنها نسيج ديناميكي سريع))(٢٩) . وبما أن هذا النسيج يمثل الأرضية التي تظهر عليها مؤثرات الإضاءة . والأشكال والسطوح. لذا فأن النسيج على وفق المنطق الدرامي يمكن أن يماثل في طبيعته البيئة والجو النفسي العام للدراما . ويعطي أشارات إلى المذهب أو الصنف الدرامي الذي تنتمي إليه المسرحية.

على أن عناصر الحبكة التشكيلية تنظمها وسائل تعمل على ضبط عملها وتمنحها فاعلية التأثير والتعالق فيما بينها . وأولى تلك الوسائل تتمثل بـ(الإيقاع) الذي يسهم في شحن اللوحة بالطاقة الدرامية التي ينتجها ذلك الانطباع المتكرر ((لحركة أو شكل بصورة منتظمة تجمع بين الوحدة والتغير والتنوع))(٣٠) . على أن هذا الإيقاع يزداد تأثيرا وأهمية من خلال وسائل فنية أخرى منها (التدرج) الذي يعد الوسيلة الثانية التي تتمثل بصور مختلفة منها التدرج اللوني بين لونين مختلفين أو التدرج باللون نفسه . وذلك عندما تتراوح الكثافات اللونية بين المساحات الفاتحة والغامقة أو التدرج بين الأحجام والأشكال أو الخطوط ومسافاتها أو التدرج في العلاقة بين الكتلة والفراغ . وتنهض في تعزيز ذلك الوسيلة الثالثة التي هي وسيلة (التماثل) والتي ينبغي تحققها داخل عناصر اللوحة . فـ(التماثل) في رسم الشخصية الإنسانية – على سبيل المثال – يفترض – في أغلب المدارس التشكيلية – وجود تماثل في رسم جسد الإنسان يظهر في تطابق رسم الجانبين الأيمن والأيسر أو في رسم الوجه الذي يفترض وجود تماثل بين منحنياته وخطوطه المتماثلة : الذي يظهر في التآلف المتحقق في حركة العينين . وحركة الرأس سواء كانت إلى الجوانب أو إلى الأعلى أو الأسفل وغيرها(٣١)) . على أن وسيلة التماثل تتبادل الأهمية مع الوسيلة الرابعة التي لابد أن يكون فعلها المؤثر موازيا للوسيلة الثالثة : وتلك هي وسيلة (التنوع) التي تعمل على ضمان تنوع واختلاف الأشكال والألوان والكتل والحجوم داخل العمل الفني . ما يكفل له مشاهدة حيوية تكسر حالة الانطباعات المتكررة المتشابهة للصورة المرتسمة على عين المشاهد . ولغرض تفعيل المشاهدة الحيوية وزيادة تأثيرها الانطباعي على عين المشاهد تظهر الحاجة إلى تفعيل وسيلة خامسة هي وسيلة (الصراع أو السيادة) . والصراع في المنجز التشكيلي يتجلى في التقاطعات والتداخلات بين الخطوط والأشكال والحجوم والكتل: ما يقيم بينها حوارا دراميا ينتج صراعا بين تلك العناصر في محاولة لكل منها احتلال الدور المهيمن في اللوحة: بما يضمن له نوعا من السيادة على المكونات الأخرى . ففي عمل ما تكون السيادة للألوان .وفي عمل أخر تكون السيادة للكتل . وفي أخر تكون السيادة للحجوم ..وهكذا. وترتبط بوسيلة (الصراع أو السيادة) : وسيلة سادسة ساندة لها : تلك هي وسيلة (التضاد والتوافق) . إذ يمثل التضاد الفروق الواضحة بين حركة العناصر . في حين يمثل التوافق تلك المسافة التي توجد بين الأشياء المتضادة . و(التوافق) لا يمكن ضمانته إلا بوسيلة سابعة: وهي وسيلة (الاتزان) التي تعمل على ترتيب العناصر في التكوين بصورة تجعل كل منها يكمل الأخر من خلال تنظيم

يضمن للوحة نوعا من الانطباع النفسي المميز: بمختلف أنواعه ودرجاته . وأخيرا فأن كل ما تقدم يتحقق بفاعلية وسيلة ثامنة أخيرة هي (تناسب الأشكال مع الأرضية) التي تضمن للشكل بروزا واضحا بجعله أمام أرضية تتوارى خلفه .(٣٢)

درامية التشكيل في لوحة (استشهاد القديس سيباستيان) للرسام الإيطالي (أنطونيو بولايولو)*** ١٤٢٩ - ١٤٩٨:

إن الموضوع الماثل في اللوحة الموسومة (استشهاد القديس سيباستيان) . هو تنفيذ حكم أعدام مهندس يدعى (سيباستيان) بواسطة السهام . أمر به أحد أباطرة الرومان وذلك لأعتناق المهندس المسيحية . وقد عمد الرسام الى إظهار القديس وقد تم وضعه على قمة خازوق مرتفع : وقد سددت نحوه السهام التي أنغرس بعض منها في جسده وبعضها يبدو في وضع انطلاق. وبعضها الأخر قد أحكم وضعها في أقواس الرماة . وبحسب ما تظهره اللوحة فأن كتلة القديس التي وضعت في مكان تبدو فيه وهي تعلو الشخصيات والخلفية الواسعة التي تظهر وراءه . وقد برز شكلها ليأخذ طابع الهيمنة والسيادة في اللوحة ممثلا في الوقت نفسه الكتلة المركزية في اللوحة . التي تتجه نحوها كل خطوط اللوحة . وبملاحظة طبيعة الشخصية المحورية وحركتها يتبين أنها تتميز بتعبيرات الألم بجسدها العاري إلا من مئزر صغير يستر أسفل سرته . ومن خلال التكوين العام للوحة يلاحظ علاقة حركة عناصر اللوحة التي تتآزر فيما بينها في نسيج متماسك. يحقق علاقات ذات دلالات تؤشر الفعل العنيف الذي يأخذ طابع الهيمنة هو الأخر . وذلك الفعل هو رمي السهام الذي يوحي بالاستمرارية : من خلال تنوع حركة السهام سواء التي أنغرست أو التي أنطلقت في الهواء بأتجاه الجسد. أو تلك التي هي في وضع الأستعداد للأنطلاق أو التي يتم تثبيتها في الأقواس تمهيدا لوضع الأنطلاق . إن هذه الحركية الحيوية تعطي للوحة طاقة درامية عالية لارتكازها على إيقاع متدفق يتمثل بأستمرارية حركة الفعل وديمومته أبتداءً من شخصيات الرماة الستة ووضعياتهم المتنوعة: أثنان منهما الى جانبي الشخصية المحورية . وأثنان منهما في مواجهة الشخصية . وأثنان أخران يكملان استمرارية حركة الفعل من خلال أنحنائهما لتثبيت السهام في أقواسها . مروراً بحركة رأس القديس المرتفعة في الفضاء الفسيح للوحة . وحركة عينيه المتجهتان الى السماء. واللتان تبدوان مائلتين الى أحد الجوانب موحيتان بشموخ ذلك الألم ورفعته . وأنتهاء بحركة جسد القديس العامة التي تبدو قلقة غير مستقرة . وهي حركة جاءت منسجمة مع الأستمرارية الحركية لمجمل عناصر وكتل اللوحة البارزة. وكل هذا يمنح اللوحة تدفقا دراميا يميز مشهدية هذه اللوحة.

إن طبيعة الأفعال التي تمارسها شخصيات اللوحة تمنح الراني تركيزا دراميا على توافقيتها ومسعاها الأساس لتحقيق الهدف الجامع لها . وتعزز ذلك : تلك الطبائع التي أظهرها الرسام مرتسمة على وجوه شخصيات الرماة والتي تميزت بقسوة وهي تنظر الى هدفها المشترك . وعلى الجانب المضاد لها فقد أظهر الرسام صورة الألم المرتسمة على وجه القديس متفردة بتعبيرها وسط جو عام مشحون بالقسوة : إن جميع تلك الأوضاع والمواقف الدرامية جمعتها حبكة درامية أرتبطت حركة عناصرها أرتباطا وثيقا للتعبير عن موضوع اللوحة بشكل جدلي.

وعلى صعيد دراسة الشخصيات . فأن المتمعن في مشاهدة اللوحة يمكن أن يلحظ درامية فائقة تبرهن عليها تلك الطاقة الجسدية التي حرص الرسام على إبرازها عبر أهتمامه برسم تقاطيع عضلات الشخصيات القوية . والكشف عن حركتها اللانهائية مما يوحي بأن هؤلاء الرماة هم خصوم أقوياء في مقابل ذلك الكائن الضعيف ذو البنية النحيلة الذي يتلقى سهامهم من كل حدب وصوب . فضلا عن تلك الأغلال التي قيدت بها يديه وقدميه . وحركة جسده المتلاشية الموحية بعذابات الجسد والنفس التي جعلها الرسام تبدو قوية من خلال تعبيرات الشخصية الجسدية والأيمائية التي تترجم بشكل صريح نهايته المأساوية المفجعة .

ولو تمت دراسة لقطة المشهد الدرامية النهائية لكشفت اللوحة عن الآلام التي يعاني منها القديس والتي توضحت بأنكسار رقبته التي تبدو وكأنها ساقطة في فراغ . فليس هنالك ما يسندها . على خلاف النصف الأسفل من الجسد المتمثل بالأطراف السفلى التي تم ربطها بالخازوق كما توحي بذلك الحبال المعقودة على أطراف الأرجل من الأسفل : في الوقت الذي يبدو فيه النصف العلوي من الجسد سائبا . ولعل هذا ما يزيد من كثافة الدلالات الدرامية التي تزيد من أنطباعات حدوث الفاجعة . وتزيد من قسوة وقع تلك اللحظة على الشخصية .

أن الرسام في هذه اللوحة يقدم حبكة درامية تكشف عن تنفيذ لعملية أعدام فريدة من نوعها . لها بداية واضحة . لكنها مستمرة بلا نهاية . وهو يوحي – أضافة الى ما تقدم – بفكرة التمثيل بالجسد . وهو بهذا يضيف دلالة درامية أخرى : فالمتمعن في اللوحة يرى أن هنالك أربعة سهام غرست في جسد القديس . لكن حركة الشخصيات الست . وتهيئة سهامها المثبتة بالأقواس ينذر بعملية تمثيل لانهائية . وهذا ما يزيد من مأساوية هذه اللوحة ودراميتها.(٣٣)

إن ما تقدم من تحليل يمكن أن يجد صداه وفعاليته فيما لو تم تطبيق ما يماثله من أفكار على أي لوحة تشكيلية عالمية كانت أم عربية أم محلية . فالمتلقي اللبيب الذي يمتلك ذائقة تشكيلية متفحصة يمكن أن يتلمس الكثير من الانفعالات النفسية المحتدمة في خطوط حركة مكونات لوحة (خيول عربية تتعارك) للرسام الفرنسي (أوجين ديلاكروا)**** . وفي توزيع ألوانها ومساحات الضوء والظل فيها.

ثانيا : تشكيلية الدراما:

إن قراءة أي نص مسرحي قراءة تشكيلية : لن تمكن للقارئ رؤية الشخصيات . بقدر ما تمكنه من إدراك كثافتها اللونية . أو جلاءها اللوني . أو تدرجاتها اللونية حسيا . إذ يبقى اللون في كل الأحوال مثاراً للجانب الحسي مستهدفاً الواقع النفسي . ذلك لأن كل خاصية لونية بإمكانها أن تمنح انطباعا نفسيا ما . وعلى وفق هذا الفهم يمكن من خلال الدراما استشعار أن ثمة مناطق درامية تتسم بجلاء لوني خلافاً لغيرها : فهروب (أوديب) من مدينة ربيبه . يفصح عن ردة فعل عنيفة تجعل من الموقف الدرامي متسما بالوضوح والجلاء اللوني . في حين أن حل (أوديب) للغز وانتصاره على الوحش . متفوقا في ذلك حتى على الحكيم (تريسياس) نفسه . وهو الذي كشف سراً هو أكثر تعقيدا من لغز الوحش . ذلك هو الرجس الذي دنس (ثيبة) . وهو الرجس المرتبط بفعلة (أوديب) الشنيعة المتمثلة بقتله لأبيه وزواجه من أمه . وهذا الأمر يجعل الغموض منبعثا بشدة من الموقف الدرامي : بل يجعله رماديا ويضفي عليه ظلالا معتمة . فإذا كان (تريساس) قادرا على كشف ما عجز (أوديب) عن كشفه . فكيف لم يتسنَ له حل لغز الوحش: الذي يبدو بسيطا لعقلية حكمية كعقليته ؟ أما كان به جديرا حل اللغز وإنقاذ مدينه؟؟(٣٤) وعليه فأن الكثافة اللونية وجلاءها أو غموضها ترتبط بالدرامية من ناحية نقطة الالتقاء المركزية التي هي (الفكرة) والتي تشكل محورا أساسياً . تدور في فلكه كل العناصر سواء كان ذلك في الدراما أو في التشكيل . لأن كل العناصر تأتي تحركاتها ضمن مسار واحد ملتقية في مركز هذا المحور بوصفه نقطة التكثيف أو التركيز . فنقطة التكثيف في مسرحية (هاملت) مثلا : هي مقتل الأب . وقد أوضحت نفسها في بؤرة لونية مكثفة متمثلة بظهور (الطيف) . وازدادت هذه البؤرة كثافة بفعل ما تبعها من حركات وخطوط متوالية انبعثت منها وتوزعت لتلقي بظلالها على جميع شخصيات المسرحية (٣٥). ومن هنا لابد من الالتفات الى الوقع الدرامي الكامن في الإيحاءات الناتجة عن الألوان: التي يمكن من خلالها أستشعار أن الدراما باستطاعتها أن تستوعب طيفا من الألوان التي تنتج مجموعة دلالات وسمات تتمتع بها كل شخصية درامية وتتميز بها عن غيرها . ومن خلال ما تقدم يجد البحث بإن تشكيلية الدراما تتجلى من خلال ما يمكن مقاربته من عناصر تشكيلية تجد لها صدى ضمن البناء الدرامي . وفي مقدمة تلك المقاربات هو (التكوين) : الذي أشار البحث سلفا الى أنه يعد

بمثابة الحبكة التشكيلية بالنسبة اللوحة : التي تقابل الحبكة الدرامية في المسرحية وذلك لتماثل وظيفتهما في الدراما وفي الفنون التشكيلية . بل يذهب البحث الى الأعتقاد الى أن هناك أنظمة جمالية يخضع لها البناء التشكيلي يتردد صداها بقوة في البناء الدرامي مثل عناصر الاتزان والإيقاع والتدرج والتنوع والسيادة وغيرها(٣٦). فالاتزان مثلا يتحقق ((من خلال وضع العناصر في مقابل بعضها في العمل الفني سواء كانت عبارة عن مجموعة من الكتل أو البقع اللونية . أو خطوطا وفراغات))(٣٧) . وبما أن الكتل تشمل الموجودات سواء كانت حية أو غير حية . فأن هذا الاتزان في الدراما يتحقق من خلال فاعلية التوازن بين الكتل البشرية في الدراما . فعلى سبيل المثال تشكل شخصية (أياغو) ككتلة بشرية: أتزانا مع شخصية (عطيل) ككتلة بشرية مقابلة . وشخصية (هاملت) تشكل هي الأخرى أتزانا مع شخصية (كلوديوس) ومن هم معها مجتمعين . وربما وضع التوازن هذا يفسر خاتمة المسرحية التي تشهد مقتل جميع الشخصيات المتقابلة . ولعل سمة الاتزان هذه لا تتحقق عندما تتساوى قوة الكتل البشرية وفعاليتها في الدراما فقط . بل أن هناك مسرحيات عديدة تكشف عن شخصيات ضعيفة القوة تتزن مع شخصيات تفوقها أضعافا مضاعفة في القوة . من ذلك مسرحيات (مأساة بائع الدبس الفقير) و(يوم من زماننا) لـ(سعد الله ونوس) و(الصخرة) لـ(فؤاد التكرلي) و(الحسين شهيدا) و (الحسين ثائرا) لـ(عبد الرحمن الشرقاوي) وغيرها. وخاصية الاتزان تتعدى فعاليتها الدرامية الشخصيات : لتشمل القيم والمعاني والدلالات. مثال ذلك وضع قيم الأرض في مقابل قيم السماء كما في المسرحيات الكلاسيكية القديمة. والقيم الذاتية والعاطفية في مقاب قيم الجماعة والواجب كما في المسرحيات الكلاسيكية الحديثة وسواها .

والى جانب (الاتزان) : فأن (الإيقاع) يعد من العناصر الجمالية المنظمة لعمل الحبكة تشكيليا ودراميا . فهو يعد من الأسس الهامة في إسباغ الحيوية لخطوط الحركة سواء في اللوحة أو المسرحية . إذ تقاس قيمة الإيقاع بمقدار حركة العناصر وفاعليتها . ومن خلال طاقته المنبعثة تتجدد الحياة وتبرز فاعليتها. في حين يكون لـ(التماثل) في الفن التشكيلي بوصفه عنصرا جماليا . دور مهم في إثراء الدراما بمواضعات عديدة : فمثلا هناك تماثل يأتي عبر الأفكار مميزاً الشخصيات المجتمعة على فكرة الخير عن الشخصيات المؤتلفة على فكرة الشر مثلا . وهذا التماثل يتيح مقدارا من الكشف عن أبعاد الخصوم من خلال تمييز موقع كل طرف مؤتلف عن غيره المخالف له في نوع ائتلافه . فضلا على أن في (التماثل) ما يعلي في الدراما من شحنة الصراع الدافقة بين قطبي الصراع . والدراما الفاعلة هي التي تجمع في بنائها عددا من التماثلات . من ذلك الصراع الذي جمع نقيضين هما (هاملت و كلوديوس) اللذين يتماثلان في سعيهما للخلاص من بعضهما . ولا ينفكان عن إثارة أفعال متوالية تتماثل في سعيها الى الهدف المتماثل الأنف.(٣٨)

أما (التدرج) فأنه يعد في الفن ال تشكيلي عنصرا جماليا ضروريا بين عناصر التنظيم الجمالي للحبكة التشكيلية . ويمكن عدّه من العناصر الجمالية الهامة في الدراما أيضا . ويتبين أثره واضحا في خاصية الدراما التي تميل الى تأجيل الكشف عن أسرارها أو الإجابة عن الأسئلة التي تثيرها دفعة واحدة . بل تعمل على كشف تلك الأسرار والإجابة على الأسئلة المثارة تدرجا . وذلك لإثارة الاهتمام وبث المزيد من التشويق لدى المتلقي . فالنبوءات الثلاث التي تستهل بها مسرحية (مكبث) تثير أسئلة وألغازا محيرة في البداية . لكن الكشف عن تلك الألغاز والإجابة عن تلك الأسئلة يأتي تدرجا .ولا يكتمل الكشف ولا الإجابة إلا في المشهد الأخير من المسرحية . ويأتي ذلك بعد طول انتظار وتشوق من المتلقي ليفسر في النهاية ما أستغلق فهمه منذ بداية المسرحية (٣٩). ومثال الكشف التدرجي ما يمكن ملاحظته في مسرحية (بيت الدمية) لـ(أبسن) المتعلق بسر الدين الذي تتكتم عليه (نورا) : ليأتي

الكشف عنه مصداقا على فاعلية عنصر (التدرج) في الدراما(٤٠) . فهذا العنصر يثري جوانب القوة والتأثير والتأمل وشحذ الاهتمام لمتابعة المتلقي الدراما بحرص وشغف كبيرين.

وتحتل خاصية (التنوع) مكانة كبيرة في الإحياء الجمالي للحبكة التشكيلية . وهي خاصية متلازمة الحضور مع الحبكة الدرامية . فهناك تنوع يسعى الكاتب المسرحي لإظهاره في مستويات متعددة مثل مستوى التنوع في الشخصيات . ومستوى التنوع في الأفكار . ومستوى التنوع في الأفعال والتصرفات والعلاقات. فعلى صعيد التنوع على مستوى الشخصيات يحرص الكاتب المسرحي على عدم تكرار سمات وخصائص الشخصيات . ويحاول الابتعاد عن تكرارها : إلا بما تفتضيه الضرورات الدرامية . لذا تظهر صفات وطبائع ونفسيات الشخصيات متنوعة وعلى صعيد الأفكار يحرص الكاتب على جعل المحمولات الفكرية لشخصياته متنوعة . حتى تتيح له المجال واسعا في إذكاء الصراع بين شخصياته . وكذا الحال يقال على التنوع في مستويات الأفعال و العلاقات وغيرها . ومن هذا المنطلق يتم إثراء وتعزيز الغايات الدرامية التي تستهدفها المسرحية . ويتم الإسهام في إخراج المواقف الدرامية من دائرة الرتابة أو الملل من خلال فضاءات متنوعة تستنهض أفعالا ومواقف مغايرة بشكل مستمر.

على أن تشكيلية الدراما يمكن أن تنهض من عنصر جمالي أساسي أخر في الفن التشكيلي هو ما يطلق عليه (الصراع والسيادة) : إذ تتمثل السيادة في اللوحة في ذلك الشكل المتفرد بألوانه وإضاءته وموقعه في اللوحة . وعنصر (السيادة) هذا يجد أشتغالاته الجمالية والفنية في الدراما من خلال عناية المؤلف بإضفاء صفات الهيمنة والسيادة لشخصية من الشخصيات أو لفعل من الأفعال أو لفكرة من الأفكار أو لموقف من المواقف مشكلا قطبا أساسيا تدور في فلكه الأقطاب الأخرى . وتكون له الكلمة الفصل في حسم الصراع .

ومن الأشتغالات التشكيلية التي تجد لها تأثيرا مميزا في الدراما : تبرز أهمية استثمار (اللون) ضمن اهتمامات الخطاب الدرامي من خلال قدرة هذا العنصر على تعميق الدلالات التي يبثها ذلك الخطاب . فاللون الأسود في مسرحية (عطيل) يلعب دورا بارزا ويكون ممتلئا بالمعطيات الدلالية المفسرة لسلوكية الشخصية ونفسيتها التي تبدو بيضاء اللون . وهو اللون ذاته الذي تتسم به بشرة (دزدمونة) وتصرفاتها ويؤكد براءتها وصدقها . في مقابل ذلك اللون (الرمادي) الذي تتلون به شخصية (أياغو) التي تتحرك في الظل ما يجعلها تبدو شخصية غامضة تظهر غير ما تبطن . ومن جهة أخرى : فأن اللون (الأصفر) يمكن أن يعطي بعدا توضيحيا للحالة النفسية .

تشكيلية الدراما في مسرحية (انتيجونا) لـ(جان أنوي):

لدراسة تشكيلية الدراما في مسرحية (انتيجونا) لـ(جان أنوي) . لابد من معرفة أن أحداث هذه المسرحية تتحرك بتأثير نقطة أساسية تكون منطلقا لتشكل نقاط تأتي بعدها مولدة خطوط حركة المسرحية كلها . وهذه النقطة المولدة هي النقطة التي يثبتها (كريون) بإصداره حكما غير قابل للنقض أو الاعتراض : يقضي بعدم دفن (بولينيكس) وتركه طعاما للطيور الكاسرة والكلاب . وعدم ندبه من أي أنسان . محروما من كل الشعائر . ومن أي شاهد يدل على قبره . ومن يفعل أي أمر من ذلك ستكون عقوبته الإعدام . وهذه النقطة / المركز هي التي تولد الخطوط الدرامية وتنميها. إذ تأخذ تلك الخطوط أتجاها رأسيا : يعلي من شأن الشخصيات ويقوي من الفعل الدرامي . ويعد هذا الاتجاه في دلالات الفن التشكيلي تعبيرا عن القوى النامية التي تنشد السمو والشموخ والعظمة والوقار . ولعل ما يجعل الخط الدرامي في تصاعد ونمو بشكله الرأسي هو تلك الطاقة الماثلة بإصرار الخصمين على موقفهما المتضادين : موقف (انتيجونا) المصرة على مواراة جثة أخيها حتى وأن كلفها ذلك حياتها . وإصرار (كريون) على تنفيذ أمره غير مكترث بالقيم السماوية والكرامة الإنسانية . فها هو (كريون) يبرر إصراره

قائلا: ((كريون: ..إنه عمل غبي . غبي . على نحو وحشي . لكن على شعب طيبة لن يفرك أنفه به مدة أطول . يا آلهي ! لو أقتصر الأمر علي . لطلبت منهم أن يدفنوا أخاك منذ مدة طويلة كإجراء صحي عام فقط . أنا أقر بأن ما أقوم به هو عمل طفولي . لكن لو فهم الغوغاء طائشو العقول الذين أحكمهم حقيقة الأمر . لكان على تلك النتانة أن تملأ المدينة مدة شهرا!))(٤١)

وعلى مستوى توزيع الكتل . يلاحظ بروز كتلتي (كريون) و (انتيجونا) اللتان تأخذان حيزا وحجما كبيرين . وهما يتخذان موقع السيادة في اللوحة الدرامية . كما أن تركيز الدراما على هاتين الشخصيتين يجعلهما في بؤرة مركزية وقد سلطت عليهما الأضواء بشدة : مبرزة إياهما ككتلتين متضادتين تبثان الحركة في باقي الكتل الصغيرة أو الثانوية أو التابعة (أتباع كريون من جهة . والمناصرين لأنتيجونا من جهة ثانية) . ومن ناحية ثالثة فأن جثة (بولينيكس) تشكل كتلة محورية أخرى في اللوحة: بوصفها تعد تمثيلا لانبعاثات الألم وأثاره المأساوية. ومدعاة للتحدي الذي اتخذت منه (انتيجونا) طريقا لا رجعة فيه :

((كريون : (الى انتيجونا) وهل كنت أنت التي غطيت الجثة في المرة الأولى ؟ في الليل؟

انتيجونا : نعم . كنت أنا ....

الحارس الأول: كانت تحفر ببراثنها كحيوان مفترس...))(٤٢)

أما على مستوى الفراغ الذي يساهم في بيان تشكيلة الدراما في نص هذه المسرحية . فأنه فراغ يوحي بالمتنفس تارة ويميل الى الانغلاق تارة أخرى. ويتمظهر ذلك عبر المهادنات التي يحاول فيها (كريون) استمالة (انتيجونا) الى صفه . إذ يستشعر من خلال تلك المهادنات بروز فراغات عديدة : لكنها سرعان ما تغلق بردود (انتيجونا) الحاسمة . التي تكشف ثبات موقفها . وتعمل على تصعيد التوتر الدرامي باتجاه الخاتمة المميتة . قاطعة الطريق على كل محاولات الأغراء التي يقدمها (كريون) للتنازل عن قضيتها . ويرى الباحث أن الفراغ لا يمكن أن يكون مهيمنا – غالبا – في الدراما . لأن ذلك يقودها نحو السكون ويعطل من خطوط حركتها وتصاعدها الدرامي . ففي التراجيديا غالبا ما تكون الفراغات مجرد محاولات عاجزة على ثني الفعل من مساره. فما تقره (التراجيديا) هو انعدام الأمل بالحياد عن الطريق الذي أختطه البطل ((والسبب هو أن الأمل. ذلك الأمر الشاذ عن القواعد والخادع . ليس له دور في التراجيديا))(٤٣). ويستثنى من ذلك دراما العبث واللامعقول والدراما الرمزية . التي تهيمن فيها الفراغات بسبب لحظات السكون والرتابة التي تسود فيها.

ومن ناحية اللون . فأن هناك إمكانية للتميز بين سخونة الألوان وبرودتها ودلالة كل منها . والتميز – هنا – يرتهن بمواقف الشخصية وفعاليتها . ففي حالة فتور هذين الجانبين تميل الشخصية الى الألوان الباردة . وفي حالة نشاطهما فأن الشخصية تميل الى الألوان الساخنة . وتأسيسا على ذلك فأن (انتيجونا) ترتقي أعلى السلم من ناحية تميزها بالألوان الساخنة . وتأتي بالدرجة التي تليها من سخونة الألوان شخصية (كريون) .في حين تكون شخصية (أسمينا) على الطرف النقيض فهي تتميز بالألوان الباردة وذلك لسكوتها وصمتها ومهادناتها . وابتعادها عن المواجهات وقبولها بالظلم وتمسكها الشديد بالحياة :

((انتيجونا : بالعمق تفكيرك بالموضوع كله.

أسمينا : لقد فكرت فيه طيلة الليل . ألم تفكري فيه أنت؟

انتيجونا : أوه . نعم.

أسمينا : انا جبانة رعديدة يا انتيجونا))(٤٤)

على أن الالوان الفاتحة والغامقة في الدراما – وحتى في التشكيل – ترتبط دائما بدلالاتها الموحية بالتكشفات النفسية للشخصيات . فالشخصيات التي لا تكتنفها أزمات نفسية . والمتحررة من العقد النفسية فأنها تميل

نحو الألوان الفاتحة . أما الألوان الغامقة فإنها ترتبط بالشخصيات التي تكتنفها الأزمات النفسية أو التي تعاني من العقد النفسية . وعليه فأن شخصيتي (انتيجونا) و(كريون) اللتين تحملان عبء هذه المأساة بكل ما فيها من أزمات نفسية. فانهما تتميزان بألوان غامقة . في حين تتدرج بقية الشخصيات بين الألوان الغامقة والفاتحة بقدر قربها أو بعدها من محور الصراع.

أما ما يتعلق بـ(الاتزان) بوصفه عاملا أساسيا من عوامل ضبط التكوين في اللوحة التشكيلية . فأنه يلعب دورا مهما في هذه المسرحية . ويتضح من خلال عملية التوزيع المتعادلة بين قطبي المسرحية الرئيسيين مجسدا بوضع الخطوط مقابل الخطوط . أو الكتل مقابل الكتل . او الفراغ مقابل الفراغ . وعمليا يمكن تمثيل ذلك دراميا : من خلال تتبع خطوط الحركة التي ترسمها الأفعال . كفعل (انتيجونا) الذي يتفاقم نشاطه وتزداد طاقته لتحقيق هدف الدفن . في مقابل الخطوط الأخرى التي تصدر عن أدوات التنفيذ العاملة تحت إمرة (كريون) . والتي تعمل على إيجاد توازن بين الأفعال . ويتضح الاتزان – في هذه المسرحية – أيضا . حتى في لحظات حدوث (الفراغ) التي تتولد نتيجة تهدئة الفعل ومناقشة عمليات امتداده . كما يتضح من خلال الجدل الذي يحدث بين (كريون) و (انتيجونا) حين يقدم لها المغريات محاولا اجتذابها أو يبث المخاوف في نفسها من خلال تهديدها بالعواقب التي تنتظرها . فضلا عن ذلك الاتزان الذي يتضح بين الشخصيتين أعلاه على مستوى القدرة على أنجاز القرارات المصيرية . فعلى الرغم من وصف بنية (انتيجونا) الجسدية بالنحول . غير إنها كانت قادرة على شن حرب على ملك يحكم بقوة وله سلطان نافذ على شعبه . وله أتباع مخلصين ينفذون أوامره بطاعة تامة . وبذلك فأن (انتيجونا) استطاعت بتحديها وخروجها عن طاعته أن تُحدث أتزانا جليا كان يتطلبه الموقف الإنساني الذي انحازت إليه.

وعلى مستوى (الإيقاع) فأن المسرحية شهدت حركة خطوط بوتيرة متصاعدة . لا يمكن تهدئتها بأي حال من الأحوال . كما شهدت المسرحية تناغما متواصلا بين كل الأطراف المنضوية تحت القطب الواحد . فشبكة الخطوط والألوان والكتل والحجوم تبدو في هذه المسرحية متداخلة مع بعضها . وأي تأثير يتبدى لطرف ما : لابد أن ينتج تأثيرا على الأطراف الأخرى : بسبب الحتمية القدرية التي تفرضها طبيعة الأحداث.

أما على مستوى (الصراع والسيادة) . فيمكن ملاحظة أن فعل (انتيجونا) هو الذي يعد المحرك الأساسي الذي ترتبت أزاءه جميع ردود الأفعال . وهو الذي نهض بكل ما أعقبه من تأثيرات ومتغيرات في السلوك والمواقف . ومن هنا فأنه أتخذ سمة (السيادة) التي هيمن بها على (الصراع) القائم بين كتل وأقطاب المسرحية . ومع أن نقطة الفعل الأولى تتأسس على إصدار (كريون) لقرار حرمان جثة (بولينيكس) من الدفن . غير أن ثورة (انتيجونا) وحركتها المستمرة . هي التي تشعل نيران الأفعال وتنشر فيها الألوان الساخنة . ما يجعلها تحتل مكانة (السيادة والصراع) في اللوحة المرسومة لهذه الدراما.

هوامش الفصل الثالث

(١) د. مروة عزت عبد الحميد . جماليات التكوين في فن التصوير . القاهرة : مكتبة مدبولي . ط١ .٢٠٠٨ :٥٣.

(٢) ف. كوستين .وف. يوماتوف . لغة الفن التشكيلي . ترجمة: برهان شاوي . الشارقة: منشورات دائرة الثقافة والأعلام . ط١ . ١٩٩٧: ٤٧.

(٣) المصدر نفسه : ٤٨.

(٤) المصدر نفسه : ٤٨.

(٥) د. مروة عزت عبد الحميد . جماليات التكوين في فن التصوير. مصدر سابق:٧٩.

(٦) ينظر: المصدر نفسه :٨٠.

(٧) ينظر: ستوارت كريفش . صنعة المسرحية . مصدر سابق: ١٧ – ١٩.

(٨) ينظر :د. مروة عزت عبد الحميد . مصدر سابق: ٨٠.

(٩) ينظر : المصدر نفسه : ٨٢.

(١٠) ينظر : المصدر نفسه: ٩٥ . ٩٧ . ٩٩.

(١١) ينظر : لايوس أجري . فن الكتابة المسرحية . ترجمة: دريني خشبة . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . مكتبة الأسرة . ب : ت : ٢٧٩ . ٢٨٣ . ٣٠١ . ٣١٤.

(١٢) ينظر : شبكة الأنترنيت . موقع : ويكيبيديا : الموسوعة الحرة . مادة الأورفية في الأدب .تاريخ السحب ٢٠١٤/٨/٥ : www.ar.wikipedia.org

(١٣) ينظر: جوهانز أيتين .التصميم والشكل . ترجمة وتقديم : صبري محمد عبد الغني . الشارقة: منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري . ب:ت : ١٣ – ١٧ .

(١٤) ينظر : د. نهاد صليحة . المسرح بين الفن والفكر . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٦٨: ١٤٤

(١٥) ف. كوستين .و ف. يوماتوف . لغة الفن التشكيلي . مصدر سابق : ٣٠.

(١٦) ينظر :د. مروة عزت عبد الحميد . مصدر سابق: ٨٤.

(١٧) ف. كوستين .و ف. يوماتوف . مصدر سابق : ٥٧ – ٥٨ .

(١٨) ينظر : د. مروة عزت عبد الحميد . مصدر سابق : ٨٤.

(١٩) ينظر : المصدر نفسه : ٨٥.

(٢٠) ينظر: موريس ميترلنك . مسرحية (الطائر الأزرق) . ترجمة: يحيى حقي . (سلسلة روائع المسرح العالمي :٧٢) القاهرة :الدار المصرية للتأليف والترجمة . ١٩٦٦: ٢٥ وما بعدها.

(٢١) ينظر : د. مروة عزت عبد الحميد . مصدر سابق : ٨٥.

(٢٢) ينظر : المصدر نفسه :٨٥.

(٢٣) فيليب مكماهون . فن الاستمتاع بالفن . ترجمة : أسامة الجوهري . القاهرة : المركز القومي للترجمة . ط١ . ٢٠١٠ : ٤٨.

(٢٤) د. مروة عزت عبد الحميد . مصدر سابق : ٩١.

(٢٥) ينظر : المصدر نفسه : ٩٢ – ٩٤.

(٢٦) تراجع : لوحة (العشاء الأخير) للرسام الإيطالي : ليوناردو دافنتي في الملحق (١)

(٢٧) ينظر : دان بروان . رواية (شفرة دافنتي) . ترجمة: سمة محمد عبد ربه . بيروت: الدار العربية للعلوم . ٢٠٠٤ : ١٣ . وما بعدها.

(٢٨) جوهانز أيتين . التصميم والشكل . مصدر سابق: ٩١.

(٢٩) د. مروة عزت عبد الحميد . مصدر سابق :٨٩.

(٣٠) المصدر نفسه : ١٠٨.

(٣١) ينظر : المصدر نفسه : ١١١.

(٣٢) ينظر : المصدر نفسه : ١١١ – ١١٧.

(٣٣) تراجع :لوحة (استشهاد القديس سيباستيان) للرسام الإيطالي : انطونيو بولايولو – الملحق رقم (٢)

(٣٤) ينظر : سوفوكليس . مسرحية (أوديبوس ملكا). ضمن كتاب (من الأدب التمثيلي اليوناني) . ترجمة: طه حسين . بيروت :دار العلم للملايين . ط٣. ١٩٧٨: ٢٠٢ – ٢١٠.

(٣٥) ينظر :وليم شكسبير . مسرحية (هاملت) . مصدر سابق:٨٥ – ٨٩.

(٣٦) ينظر : د. غادة مصطفى أحمد .لغة الفن : بين الذاتية والموضوعية .القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ط١ . ٢٠٠٨ : ١٤٢.

(٣٧) د. مروة عزت عبد الحميد . مصدر سابق : ١١٧.

(٣٨) ينظر : وليم شكسبير . مسرحية (هاملت) . مصدر سابق:

(٣٩) ينظر : وليم شكسبير . مسرحية (مكبث) . مصدر سابق:١٦٥ – ١٨٧.

(٤٠) ينظر : هنريك أبسن . مسرحية (بيت الدمية) . ترجمة :كامل يوسف. دمشق: دار المدى للثقافة والنشر . ٢٠٠٧ : ٢٦ – ٩٥.

(٤١) جان أنوي . مسرحية (انتيجونا) . ترجمة : سمير عزت نصار . عمان: دار النسر للنشر والتوزيع . ط١ . ١٩٩٥ : ٥١.

(٤٢) المصدر نفسه : ٤٢ – ٤٣.

(٤٣) المصدر نفسه : ٣٧.

(٤٤) المصدر نفسه : ٢٢.

مصادر البحث ومراجعه

١- أبسن (هنريك) . مسرحية (بيت الدمية) . ترجمة: كامل يوسف . دمشق: دار المدى للثقافة والنشر . ٢٠٠٧.

٢- أجري (لايوس) . فن كتابة المسرحية . ترجمة : دريني خشبة . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . مكتبة الاسرة . ب.ت.

٣- أحمد (غادة مصطفى) . لغة الفن بين الذاتية والموضوعية . القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية . ط١ . ٢٠٠٨.

٤- أدونيس . ديوان (المسرح والمرايا) . بيروت: دار الآداب . ١٩٨٨.

٥- أرسطو . فن الشعر . ترجمة: عبد الرحمن بدوي . بيروت: دار الثقافة . ط٢ . ١٩٧٣.

٦- أسماعيل (عز الدين) . الأدب وفنونه . القاهرة: دار الفكر العربي . ط٩ . ٢٠٠٧.

٧- أنوي (جان) . مسرحية (انتيجونا) . ترجمة : سمير عزت نصار . عمان: دار النسر للنشر والتوزيع . ط١ . ١٩٩٥.

٨- براون (دان) . رواية (شفرة دافنشي) . ترجمة: سمة محمد عبد ربه . بيروت: دار العربية للعلوم . ٢٠٠٢.

٩- بريخت (برتولد) . نظرية المسرح الملحمي . ترجمة : د. جميل نصيف . (سلسلة الكتب المترجمة :١٦) . بغداد: منشورات وزارة الأعلام . ١٩٧٣.

١٠- ---------- . مسرحية (الإنسان الطيب في ستسوان) ضمن كتاب (مسرحيات بريشت) . ترجمة: عبد الرحمن بدوي . القاهرة: مكتبة النهضة المصرية . ١٩٦٥.

١١- بورخيس (خورخي لويس) . صنعة الشعر : ست محاضرات . ترجمة : صلاح علماني . دمشق: دار المدى للثقافة والنشر .

١٢- تشارلتن (هـ . ب) . فنون الأدب . ترجمة: زكي نجيب محمود . تقديم : إمام عبد الفتاح إمام . القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب . ٢٠١١.

١٣- التكرلي (فؤاد) . مسرحية (الصخرة) ضمن كتاب (الأعمال الكاملة – المسرحيات) . دمشق: دار المدى . ط١ . ٢٠٠٢.

١٤- الجاحظ . الحيوان . تحقيق: عبد السلام هارون . القاهرة: مكتبة مصطفى البابي الحلبي . ١٩٣٩.

١٥- الجبوري (مجيد حميد) . دراسات في المسرح العراقي المعاصر . دمشق : دار تموز للطباعة والنشر . ٢٠١١.

١٦- الحجاج (كاظم) . ديوان (غزالة الصبا) . عمان : دار الينابيع للطباعة والنشر. ١٩٩٩.

١٧- الحطيئة . ديوان (الحطيئة) . تحقيق : نخبة من الأدباء . بيروت: دار الفكر العربي . ط٢ . ١٩٦٩.

١٨- الدوسكي (بيداء محيي الدين) . سردية النص المسرحي العربي . بغداد : دار الشؤون الثقافية . ٢٠٠٦.

١٩- راغب (نبيل) . فنون الأدب العالمي . القاهرة : الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان . ط١ . ١٩٩٦.

٢٠- ---------- . موسوعة النظريات الأدبية . القاهرة : الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان . ط١ . ٢٠٠٣.

٢١- الربيعي (علي) . مسرحية (الجهة المقابلة) ضمن كتاب (ما تبقى ليس هنا : ثلاث مسرحيات ذات الفصل الواحد) . بغداد : دار الشؤون الثقافية . ٢٠٠٨.

٢٢- ريد (هربرت) . حاضر الفن . ترجمة : سمير علي . بغداد : دار الشؤون الثقافية . دار الحرية للطباعة . ١٩٨٣.

٢٣- زنكه نه (محيي الدين). مسرحية (حكاية صديقين) ضمن كتاب (عشرة نصوص مسرحية) . بغداد : دار الشؤون الثقافية . ٢٠٠٤.

٢٤- سوفوكليس . مسرحية (انتيجونا) ضمن كتاب (من الأدب التمثيلي). ترجمة: طه حسين . بيروت: دار العلم للملايين . ط٢ . ١٩٨٧.

٢٥- ------. مسرحية (أوديبوس ملكا) ضمن كتاب (من الأدب التمثيلي). ترجمة : طه حسين . بيروت : دار العلم للملايين . ط٢ . ١٩٨٧.

٢٦- السياب (بدر شاكر) . ديوان (بدر شاكر السياب) . المجلد الأول . بيروت : دار العودة . ١٩٧١.

٢٧- شكسبير (وليم) . مسرحية (روميو وجوليت) . تعريب : رياض عبود . بيروت : دار مارون عبود . ١٩٧٩.

٢٨- ----------. مسرحية (هاملت) . ترجمة : جبرا إبراهيم جبرا . بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر . ط٥ . ١٩٧٩.

٢٩- ----------. مسرحية (مكبث) . تحقيق وتدقيق : كينيث ميوار . ترجمة : جبرا إبراهيم جبرا . الكويت وزارة الأعلام . ١٩٨٠.

٣٠- ---. مسرحية (عطيل) . ترجمة وتقديم : جبرا إبراهيم جبرا . بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر . ط٣ . ١٩٨٥.

٣١- صليحة (نهاد) . المسرح بين الفن والفكر . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٨٦.

٣٢- العاني (يوسف). مسرحية (المفتاح) ضمن كتاب(عشرة مسرحيات من يوسف العاني) . بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر . ط١ . ١٩٨١.

٣٣- عباس (إحسان) . فن الشعر . (سلسلة الفنون الأدبية:١٦) . بيروت: دار الثقافة . ط٣ . ١٩٥٩.

٣٤- عبد الحميد (مروة عزت) . جماليات التكوين في التصوير . القاهرة : مكتبة مدبولي . ط١ . ٢٠٠٨.

٣٥- عبد الواحد(عبد الرزاق). مسرحية (الحر الرياحي) : مسرحية شعرية في ثلاثة فصول . تقديم: جبرا إبراهيم جبرا . بيروت: الدار العربية للموسوعات، ب.ت.

٣٦- قطوس (بسام) . استراتيجيات القراءة : التأصيل والأجراء النقدي . أربد : دار الكندي للنشر والتوزيع . ١٩٩٨.

٣٧- كافكا (فرانز) . المسخ . ترجمة : منير بعلبكي . بغداد : منشورات مكتبة النهضة . ١٩٨٣.

٣٨- كريفش (ستوارت) . صنعة المسرحية . ترجمة : عبد الله معتصم الدباغ . بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر . ١٩٨٦.

٣٩- كوستين (ف .) . و ف. يومانوف . لغة الفن التشكيلي . ترجمة : برهان شاوي . الشارقة: منشورات دائرة الثقافة والأعلام . ط١ . ١٩٩٧.

٤٠- مانفريد (يان) . علم السرد : مدخل الى نظرية السرد . ترجمة : أماني أبو رحمة . مراجعة : دريد سعيد . الموصل : مكتبة الجيل العربي . ٢٠٠٩.

٤١- مارتن (ولاس) . نظريات السرد الحديثة . ترجمة : د. حياة جاسم محمد . القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة . ١٩٨٨.

٤٢- مكماهون (فيليب) . فن الاستمتاع بالفن . ترجمة: أسامة الجوهري . القاهرة : المركز القومي للترجمة . ط١ . ٢٠١٠.

٤٣- مندور (محمد) . في الأدب والنقد . القاهرة : لجنة التأليف والترجمة والنشر. ١٩٤٩ .

٤٤- ميترلنك (موريس). مسرحية (الطائر الأزرق) . ترجمة : يحيى حقي . (سلسلة روائع المسرح العالمي :٧٢) . القاهرة : الدار المصرية للتأليف والترجمة . ١٩٩٦.

٤٥- هلال (محمد غنيمي) . النقد الأدبي الحديث . القاهرة : نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع . ١٩٩٦.

٤٦- ونوس (سعد الله) . مسرحية (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) . بيروت : دار الآداب . ب.ت.

٤٧- ---------- . مسرحية (الفيل يا ملك الزمان) ضمن كتاب (الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر) . بيروت : دار الآداب . ١٩٧٧.

٤٨- ---------. مسرحية (مأساة بائع الدبس الفقير) ضمن كتاب (مأساة بائع الدبس الفقير ومسرحيات أولى) . بيروت: دار الآداب . ١٩٧٨.

الرسائل والأطاريح

١- حسين (مسلم حسب) . الشعرية في النقد العربي القديم : مستوياتها وخصائصها البنائية والجمالية . أطروحة دكتوراة بأشراف أ. د فالح كامل إسكندر . البصرة: جامعة البصرة ، ٢٠٠٦.

شبكة الأنترنيت

١-www.ar.wikipedia.org.

ملحق رقم (١) لوحة العشاء الأخير للرسام الإيطالي (ليوناردو دافنشي)

ملحق رقم (٢) لوحة (استشهاد القديس سيباستيان) للرسام الإيطالي (أنطونيو بولا يولو)

ملحق رقم (٣) اغتصاب بنات ليكيبيس للرسام البلجيكي (بيتر بول روبنز)

ملحق رقم (٤) لوحة (خيول عربية تتعارك) للرسام الفرنسي (أوجين ديلاكروا)