الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الدكتور مولاي الطاهر– سعيدة-

كلية الأدب واللغات والفنون

قسم اللغة العربية وآدابها

ميدان : الفنون

شعبة: فنون العرض المسرحي

تخصص : نقد العرض المسرحي

مذكرة لنيل شهادة الماستر ل .م . د

موسومة ب :

الإيقاع ولغة الحوار في العرض المسرحي

مسرحية أوديب في كولونا دراسة تطبيقية

من إعداد الطالب :

صويلحي زكرياء

تحت إشراف الأستاذة :

عزوز هني حيزية

الموسم الجامعي 2014-2015

إهداء

إلى منارة العلم و الامام المصطفى

الى الأمي الذي علم المتعلمين إلى سيد الخلق الى رسولنا الكريم سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم.

الى الينبوع الذي لا يمل العطاء.

إلى من حاكت سعادتي بخيوط منسوجة من قلبها إلى و الدتي العزيزة حفظها الله و أطال في عمرها.

إلى من سعى و شقى لأنعم بالراحة و الهناء الذي لم يبخل بشيء من أجل دفعي في طريق النجاح الذي علمني أن أتقي سلم الحياة بحكمة و صبر إلى و الدي العزيز محمد أطال الله في عمره.

إلى أقرب المخلوقات إلى قلبي الذين حملتهم أمي في بطنها إخوتي و أخواتي.

الى كل أعمامي و أبناء أعمامي و أخوالي و أبناء أخوالي و عماتي و أبناء عماتي، و خالاتي و أبناء خالاتي، و جدتي الغالية عائشة و إلى جدي الغالي أطال الله في عمرهما، و إلى كل عائلة صويلحي و ساقني.

و إلى كل سكان مدينة عين صالح و تمنراست.

معاً نحو النجاح و الابداع إلى من تكاتفنا يداً بيد و نحن نقطف زهرة التعلم إلى من سرنا سوياً و نحن نشق الطريق، أصدقائي و زملائي: الناصر، عبد الكريم، علي، جيلالي، أحمد، سنوسي، عيسى، محمد الأمين، جلال، عبد الكريم، العيد، مصطفى، محمد، عز الدين، عبد اللطيف، عبد الوهاب، عبد النور، الهواري.... إلى كل من أعرفهم دون إستثناء.

إلى إخوتي و أخواتي أعضاء جمعية العلماء المسلمين الجزائريين الذي عرفت معهم معنى المحبة في الله و الأخوة الصادقة.

إلى إخوتي و دفعتي من شدوا معي طريق المعرفة كل باسمه و إلى كل طلبة الفنون.

من درر و عبرات من أسمى و أجلى العبارات إلى من صاغوا لنا علمهم حروفاً، إلى من علمونا حروفاً من ذهب و كلمات في العلم من فكرهم منارة تنير لنا سيرة العلم و النجاح إلى أساتذتنا الكرام.

أهدي ثمرة ما هداني الله تعالى إليه في هذا العمل المتواضع إلى أرواح شهدائنا الأبرار.

زكرياء

شكر و عرفان

الحمد لله نحمده و نستعينه و نشكره و نهتدي به من يهده الله فهو المهتدي ومن يضلل فلن تجد له ولياً مرشداً.

ها نحن نضع اللمسات الأخيرة على عملنا المتواضع الذي تم بعون الله و توفيقه، ولولا هدي الله لنا ما كنا لنهتدي و ما كنا لنتم هذا العمل لولا فضله عز وجل.

بعد شكر الله و حمده نتقدم بكلمة شكر و عرفان إلى الأساتذة الكرام و طاقم قسم الفنون و إلى الأستاذة المشرفة التي لم تبخل علي بمساعدتها و خاصة بتوجيهاتها و إرشاداتها.

الأستاذة

عزوز هني حيزية

الفهرس:

بسملة

إهداء

تشكرات

مقدمة.....أ

الفصل الأول :الإيقاع ولغة الحوار في المسرح

المبحث الأول :الإيقاع.....01

المطلب الأول: مفهوم الإيقاع.....01

المطلب الثاني: الإيقاع المسرحي.....05

المبحث الثاني : لغة الحوار.....16

المطلب الأول: اللغة والحوار.....16

المطلب الثاني :الحوار والإيقاع في العرض المسرحي 26

الفصل الثاني: دراسة تطبيقية حول مسرحية أوديب في كولونا

المبحث : دراسة تطبيقية مسرحية أوديب في كولونا..... 36

المطلب الأول: دراسة المسرحية.....36

المطلب الثاني:عناصر الإيقاع في الحوار المسرحي في عرض مسرحية أوديب في كولونا.....39

مقـدمة

تكمل قيمة العرض المسرحي في العناصر الجمالية والعناصر الفنية التي تجعله يلقى قبولاً عند المتلقي ، والعرض قبل أن يكون كذلك كان نصًا ،وهذا الأخير لبدا وانه قد كتب ليعرض ، لذلك نجد الكاتب أو المؤلف يراعي فيه بعض العناصر المهمة لكي يكون نص معدً للاعب فوق خشبة المسرح ، ونجد الحوار من بين العناصر التي يراعيها الكاتب ويُبنا عليها النص والعرض المسرحي ، وكذلك نجد الإيقاع فهو أيضا احد العناصر التي تضفي جمالا على العرض المسرحي ، وسنحاول في دراستنا هذه التي عنونها بالإيقاع ولغة الحوار في العرض المسرحي أن نتطرق لهذا العنصر في العرض المسرحي .

وقد وقع اختيارنا على هذا العنصر لما وجدنا له من أهمية بالغة في صناعة العرض المسرحي ، ولندرة الدراسات التي تطرقت له ، و أيضاً انه قد شدني هذا العنصر فكثيراً ما يتداول في المناقشات وأنا لم يكن لدي المعلومات الكافية عنه .

وقد بادرتنا جملة من التساؤلات ونحن نتناول هذا الموضوع والتي من بينها ، متى يحقق الإيقاع ذلك التناغم الجمالي في العرض المسرحي ؟ وهل إيقاع اللغة يشكل اعتباطاً أم على أُسس مراحل في العرض المسرحي ؟ وكيف يمنح الإيقاع تلك الحياة للعرض المسرحي ؟

وقد اقتصر موضوعنا على خطة بحث تمثلت في فصلين وخاتمة ، أما الفصل الأول اشتمل على الإيقاع ولغة الحوار في المسرح ، تضمن مبحثين ، فالمبحث الأول تطرقت فيه إلى الإيقاع ، وأما المبحث الثاني تطرقت فيه إلى لغة الحوار ، فعرفت فيه اللغة وعرفت فيه الحوار وأنواعه و دوره ، أما الفصل الثاني فقد خصصناه لدراسة تطبيقية حول مسرحية أوديب في كلونا نموذجاً ، وفي الخاتمة حاولنا قد الإمكان الإجابة على التساؤلات و وتحصيل النتائج التي استُخلصت من هذا الموضوع .

واعتمدنا في دراستنا هذه على المنهج التحليلي النقدي الذي اتسم بالموضوعية في الطرح ،

ونجد بعض الدراسات التي تطرقت لهدا الموضوع كا كتاب الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي لدكتور أبو الحسن سلام .

وقد واجهتنا بعض الصعوبات والعراقيل التي كادت أن تزعزع عزيمتنا في طريق البحث حول هذا الموضوع والتي نذكر منها ، قلة المصادر والمراجع ، وقلة الدراسات التي تطرقت إلى نقد العرض ، وقلة الدراسات التي تطرقت لهذا الموضوع ، ولكن رغم كل هذا إلا أن روح البحث وحب التحدي موجود دوماً ونسعى دوماً إلى البحث عن الجديد في هذا المجال ، والحمد لله ونسال هان يوفقنا إلى ما نصبو إليه.

المبحث الأول: الإيقاع

المطلب الأول:مفهوم الإيقاع

تمهيد:

إن الدارس لأي موضوع في البداية لبدا أن يتطرق إلى التعاريف والمفاهيم ، وقد حاولنا في بداية دراستنا هاته التي عنوناها بالإيقاع ولغة الحوار في العرض المسرحي ، أن أتطرق إلى مفهوم الإيقاع ومفهوم اللغة والحوار وذلك من اجل الإيضاح وإسهال عملية الدراسة ، والخوض في أعماق هاته المصطلحات بطريقة ممنهجة ، تسمح لنا بالتوغل بثلاثة بين عناصرها .

الإيقاع لغة:

الإيقاع كلمة تستعمل كثيرا في مجال الموسيقى والشعر، ورد في لسان العرب «الإيقاع من إيقاع اللحن والغناء،وهو أن يوقع الألحان وبينما،وسمى الخليل رحمه الله كتابا من كتبه في ذلك المعنى،كتاب الإيقاع[1]».

ونجد أن ابن منظور قد عرف الإيقاع في اللغة وربط التعريف بالموسيقى واللحن .

الإيقاع اصطلاحا:

إلى جانب«أفلاطون الذي عرف الإيقاع بأنه«تحقيق الحركة في المسموع وفي المرئي[2]»

ونجد بان أفلاطون قد ربط الإيقاع الحركة وتحقيقها في كل ما هو مرئي وكل ما هو مسموع

[1]-ابن منظور،لسان العرب،ج1،ط1،دار الكتب العلمية1413ه/1993م.بيروت،لبنان،ص303.
[2]-أبو الحسن سلام،الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2004، ص 27.

هناك أرسطو الذي يتكلم في طبعة التنوع الإيقاعي،فيقول: «إن الإيقاعات ليست اقل تنوعا من الأنغام.إذ أن بعضها يبعث الهدوء في الروح والبعض الآخر يقبلها رأسا على عقب[1]».

أي أن أرسطو يشبه الإيقاع بالأنغام فكما نعلم أن الأنغام لها تلك الميزة والخاصية فهي تأتي متوازنة ومتناغمة مع بعضها البعض وهذا التوازن والتناغم يبعث على روح الهدوء. والأنغام التي لا تكون متوازنة أو متناغمة فهي تبعث على عكس ذلك.

ونجد كذلك هيرافيلبس «الذي أشاد إلى أن الإيقاع يشكل أكثر الجوانب الحركية المميزة للكون[2]».ولما ن

ولما نراه من تنظيم وتناسق في الكون فان هيرافليس هنا يقول بان الإيقاع كأحد العوامل التي تميز الكون وهذا من باب التوازن والاتساق والانسجام إن صح التعبير.

ونلاحظ أن فلاسفة الغرب قد انصبت تعريفاتهم للإيقاع حول الحركة بشكل أو بأخر.

أما الفلاسفة العرب فقد عرفوه تعريفات انصبت على المسموع ونجد ابن سيناء يعرفه بقوله: «الإيقاع تقدير ما للزمن،النقرات،فان اتفق إن كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحنيا،وإذا اتفق إن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريا[3]».

أما الفارابي فيقول"الإيقاع هو النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنسب....[4]»

ونلاحظ من هذا التعريف انه على علاقة بالموسيقى بحيث «يتولى هو النقلة ولكن هذه الجملة قد تنطبق على صوت البشر فالصوت البشري أيضا ينقل على نغمة في أزمنة محدودة المقادير والنسب من خلال نبرات الصوت أيضا ليس صوته بل حتى جسمه.

[1]-م س، ص 27.
[2]-م ن، ص 28.
[3] . ابن سيناء- الشفاء –تحقيق د.عبدالرحمن بدوي،ج 2.القاهرة :الدار المصرية للتأليف.
[4]ا بو نصر الفارابي-الموسيقى الكبير-تحقيق غطاس عبدالمالك خشبة القاهرة،ط 1.دار العربي،ص183

الإيقاع عند علماء الجمال:

يعرف جيرورستولينتز على انه «ترتيب العناصر بحيث يكمل كل منها الآخر أو يعوضه ويمكن استخدام لفظ التماثلSymmety للتعبير عن توازن العناصر المتشابهة[1]».

الإيقاع عند المحدثين:

هناك تعريف أخر للإيقاع لا يرتبط بالشعر والموسيقى بل يرتبط بسائر الفنون لاشتراكها في صفة المتعة والجمالية."سوريو":«الإيقاع تنظيم متوال لعناصر متغيرة كيفيا في خط واحد بصرف النظر عن اختلافها الصوتي[2]».

أي أن الإيقاع هو الذي ينظم ذلك الاختلاف القائم بين العناصر المكونة لشيء ما سواء كان عملا فني أو أدبي أو غير ذلك.

الإيقاع هو العامل الذي يرتب وينظم تلك العناصر مع اختلافها.ويعرفه الدكتور عبدالرحمن تيبرماسين"على انه انسجام الصورة مع الصوت الذي يحدث في النفس اهتزاز وشعور بالمتعة،هذا لانسجام تحدثه العلاقة المتعدية بين الصوت والصورة،فالجذب من قبل النظر للصورة يقابله الواقع في السمع من قبل الكلمة ونقطة التقاطع بينهما هي إحداث الأثر في النفس والإحساس بحركة الجمال التي يحدثها الإيقاع فتحدث المتعة التي تمزج بين الصورة والسمع ويصيران كلا واحدا»[3].

[1] .-- جيرور ستوليتنز-النقد الأدبي-ت.فؤاد زكرياء.ط 1دار الهيئة المصرية العامة للكتاب،ص352

[2]-هنري سوريو، الإيقاع والنغمة في الموسيقى ،ت احمد كلثوم ، المكتبة الأسرية ،الإسكندرية ، 105.

[3]-عبدالرحمان تيبرماسين،البنية الإيقاعية القصيدة المعاصرة في الجزائر:دار الكتاب العربي،للطباعة والنشر،ط 1،القاهرة2003.ص94.

فهنا الدكتور تيبرماسين يعرف لنا الإيقاع من ناحية الأثر الجمالي الذي يحدثه من خلال تحكمه في الكلمة والصورة أو نقول الصوت والصورة المطبقة له،فذلك الانسجام الذي نجده بين المسمى وبين مسماه وذلك الأثر والشعور الذي يتركه فينا هو من خلال الإيقاع الذي يتحكم فيهما أي الصورة والصوت.

ويعرفه محمد المسعدي انه «صيغة معينة من النظم يسوغها صانع الإيقاع بعملية أساسها هيكلة وهندسة تتألف وفق عناصره المادية في هيئة متماسكة تتعلق أجزائها بعضها ببعض وبعضها بالكل».[1]

ويقول محمد العباشي"في الإيقاع انه «وأما الإيقاع فهو ما توحي به حركة الفرس في سيره وعدوه وخطوة الناقة وما شاكل ذلك،لخضوع تلك الحركة في سيرها إلى مبادئ لا تفريط فيها:النسبة في الكميات،والتناسب في الكيفيات والنظام والمعاودة الدورية وتلك هي لوزام الإيقاع.[2]

[1]-محمود المسعدي،الإيقاع في السجع العربي،النشر عبدالكريم بن عبدالله تونس 1996.ص65.
[2]-محمد العياشي نظرية إيقاع الشعر العربي،المطبعة العصرية تونس،د ط1967،ص42.

المطلب الثاني:الإيقاع المسرحي

الإيقاع المسرحي:

« تبعا لما تقدم فان الإيقاع المسرحي هو ما تلمسه العين والأذن في آن واحد لمسا مباشرا وتحيله إلى تركيز مباشر على النسب المرئية والصوتية المنسقة والمدركة والمرسلة بادراك في نظام زمني ومكاني حسب ما يمليه الموقف الإنساني والعاطفة العاملة المعروضة على المنصة تدفقا أو فتورا بطيئا أو مسرعة قوة أو ضعفا في الصوت وفي الحركة مع رؤيتها في اتحاد وتزامن يكفلان التعبير عن الموقف المنشود في حال من التنوع على المستويين البسيط والمركب مفردين أو مجتمعين حيث يتفاعل هذا النمط الإيقاعي المجسد على المنصة تفاعلا حاضرا مع مثيله(النمط الإيقاعي الكامن)المتمثل في استجابة الجمهور والمتفرجين في القاعة فيحصل التوحد بين النمط الإيقاعي المجسد المرسل وبين النمط الإيقاعي الكامن المستقبل فيتحقق الهدف بالتأثر- مشاركة-حيث ينتج الأول الثاني فور وقوعه[1] »

وهذا موضوع بحثنا في العرض المسرحي وهو أمر يقتضي أن نركز على الحاسة الجمالية في الصورة الدرامية وفي الصورة المسرحية كما يقتضي منا التركيز على الحاسة الجمالية في الصورة الصوتية التعبيرية في العرض.

وعلى هذا فالإيقاع نوعان: الإيقاع المرئي الإيقاع السمعي

1-**الإيقاع المرئي:** وهو ما تلمسه العين من نسب غير المنسقة وغير المنظمة والمتعاقدة في حيز مكاني،أو هو الصورة في حركة غير منسقة وغير منتظمة في تناسب من الحيز المكاني الذي يحويها على حالتها من الكبر أو الصغر والإسراع والإبطاء حسب التدفق الأدائي الذي يشف ويرق أو يكون على عكس ذلك».[2]

[1]-الايقاع أبو الحسن سلام،م س ،ص09.
[2]-م ن،ص09

وهذا الإيقاع يتحول إلى إيقاع فني عندما ينظمه الفنان وينسقه سواء كان في لوحة فنية أو عرض مسرحي.

2-**الإيقاع السمعي** :«وهو ما تلمسه الأذن وكل الأصوات غير المنسقة،وغير المنظمة المتعاقبة في حيز زماني يطول أو يقصر ينخفض أو يعلوا يرق أو يغلظ حسب العاطفة ودرجة الانفعال والتدفق[1].»

وهذا الإيقاع أيضا ينظمه الفنان حسب متطلبات العمل الفني بأمثال العرض المسرحي أي حسب الحالات النفسية التي يتطلبها الدور في المسرحية،أما انفعالا أو عدم الانفعال ويدخل في هذا العاطفة عاطفة الممثل حسب ما يمليه الدور أو النص إذ يخدم العرض المسرحي.

وبما أن المسرح نفن الحركة والصوت فقد ضم كلا الإيقاعين فيه إيقاع مرئي وإيقاع سمعي في الأداء والاستقبال في آن واحد معا.

التوافق الإيقاعي:

هو التشكل في الزمان الذي ترتاح لسماعه الأذن وهو ما كان من صوتين صادرين في وقت واحد يقول الفارابي" متى كانت نغمتا البعد إن سمعتا امتزجتا حتى تعتبران كنغمة واحدة في المسموع فان هاتين النغمتين تسميان متفقتين».[2]

وهو أيضا" كلمة تطلق على درجتين مختلفتين تحدثان صوتا واحدا وحركة تؤدى على مستويين مكانيين مختلفتين يحدثان صورة حركية واحدة».[3]

أي أن التشكيل في المكان الذي ترتاح لرؤيته العين وهو ما كان من لونين مجتمعين أو حركتين مجتمعتين أو منظور إليهما في مساحة مكانية واحدة.

[1]-الايقاع أبو الحسن سلام، ،ص09.
[2]-ابو ناصر الفارابي،الموسيقى الكبير،تحقيق غطاس عبدالمالك،خشبة القاهرة،ط1كدار العربي ،ص883.
[3]-احمد بيومي،قواعد الموسيقى ونظرياتها ط1،ص41.

ومثاله ما نجد في مشهد(مأساة الحلاج)الافتتاح حيث يتصرف الحرفيون الفقراء بعد بكاءهم تحت أقدام(الحسين بن منصور الحلاج)المصلوب في ساحة الكرخ البغداد بعد أن حرض العامة على الثورة ضد الحكم العباسي،وذلك على مشهد من التاجر الفلاح والواعظ وهم يدخلون إلى المشهد ينظمون صفوفا صفا صفا.

الأجمل صوتا والأطول.

وضعوه في الصف الأول.

ذو الصوت الخافت والمتواني.

وضعوه في الصف الثاني.

أعطوا كلا منا دينارا.

من ذهب قان....براقا.

لم تلمسه كف من قبل....

قالوا صيحوا:زنديق كافر.

صحنا:زنديق كافر، صيحوا فليقتل.

إنا نحمل دمه في رقبتنا"[1]

أنهم يعترفون بذنبهم إذا اسلموا قائدهم الثائر إلى السلطة وهم يتبادلون علبة في حضور نماذج طبقية آخر[التاجر(رأسمالي –الواعظ:مشفق.والفلاح]فالثائر الطليعي مصلوب،والطبقة العاملة تندبه بعد أن سلمته ونماذج

[1]-صلاح عبدالصبور،مأساة الحلاج،سلسلة إقراء،القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب.د أ ت.

الطبقات تتضاحك عليهم،وهي في حالة سكر بين،والجميع يحتويهم شكل واحد(مشهد)،فكان التوافق الشكلي بين نماذج طبقة متعارضة إنما هو توافق متضادات،وهو انعكاس للتوافق التلفيقي الطبقي.

ونجد التوافق الإيقاعي في المشهد ذاته ماثل في توازي حركة الواعظ مع حركة مجموعة الفقراء الحرفيين وهم ينصرفون مرددين:

"إنا نحمل دمه في رقبتنا"ويتداخل صوت الواعظ وحركته معهم وهو يردد"يا قوم ما القصة"فهم يرددون عبارتهم في حركة انصراف،وهو يردد عبارته في حركته انصراف تابع لهم،طلبا لإجابة لسؤاله.

فالإيقاع يشمل التشكيل في المكان والزمان الذي ترتاح لسماعه الأذن ولرؤيته العين في آن واحد،وهو ما كان صوت ولون كلاهما تعبيري.

إيقاع الصوت وإيقاع الحركة:

إن حديثنا في هذا السياق عن الإيقاع يجرنا بمنهجية عن الحديث عن إيقاع الصوت وإيقاع الحركة اللذان يتماشيان معا سواء في حضورهما معا أو في غياب احدهما فان وجد الصوت فلابد أن تتبعه حركة سواء كان هذا الظاهر للعيان أو كان باطنيا كما نجد عند الدكتور أبو الحسن سلام في كتابه الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي إذ يقول:لما كان الإيقاع هو المنظم لحركة الصوت في الفراغ الزماني،ولحركة الصورة في الفراغ المكاني،فانقطاع الصوت يأتي بنقضه الذي ينتظم في حركة إيقاعية أيضا لان انقطاع الشيء اتصال بنقضه[1].

ومعنى هذا أن الإيقاع هو الذي ينظم ذلك الفراغ المتواجد بين الصوت والحركة فتواجد ذلك الإيقاع لا نشعر بوجود قطيعة بين الصوت والحركة فهو الذي يكمل بينهما وينسق بينهما بطريقة جمالية.

[1]-م.س،ابو الحسن سلام،الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي،ص17.

"كذلك الأمر بالنسبة للصورة والحركة،فانقطاع الضوء عن الصورة لا يعني نفيها إلى العدم،أو لتصبح مجرد صورة ذهنية غائبة من الحاضر،حاضرة في لا إدراك من نظرها قبلا،لتحل في الفراغ المكاني المظلم[1]"

أي أن ذلك التناغم والتنسيق الذي يحدث الإيقاع الموجود بين الصورة والحركة حتى وان انقطاع الضوء في الصورة فان عقل الإنسان سوف يكمله بصورة المرسومة في ذهنه في اللاشعور لأنه اعتاد على ذلك التناغم الموجود بين الصورة والصوت فان غابت الصورة عن ناظره تبقى حاضرة في عقله في اللاوعي يكمله دون شعور وهذا ما ينتج عن الإيقاع الموجود بين الصوت والصورة.

«ولما كان الضوء والظلام ينتظمان في حركة زمنية تطول او تقصر فلا معنى للقول بان انقطاع الصورة في المكان عن العين،هو انقطاع للإيقاع فالايقاع هو الحاضر منتظما في العين او في الأذن،او فيهما معا».[2]

وهذا القول يدعم الكلام الذي قلناه مسبقا فان الزمان أو الفترة الزمنية التي ينتظم فيها الصوت والصورة او الظلام والضوء كانت سواء طويلة أم قصيرة فهذا لا يعني أن ينقطع الإيقاع إذا فقطعة الصورة في الصوت أولى تقطع الضوء،عن الصورة لان الإيقاع يبقى حاضرا ومنتظما في العين او في الأذن لان الصورة تبقى مرسومة في نفس الإنسان وصوت كذلك.

«والكلام عن الإيقاع كلام عن الصوت(لونه وزمنه)أي شحنة الاهتزازات الانفعالية العاطفية المنتظمة في مكان وزمان وإرسالهما واستقبالهما في آن معا.وهو كلام عن الصورة(لونها وزمانها.حركتها في حالة السرعة او التوسط او البطء نتيجة شحنة الإشعاعات الانفعالية العاطفية المنظمة في مكان إرسالها وزمانها واستقبالها في آن معا».[3]

[1]-م.س، ص17.
[2]-م.ن،ص18.
[3]م.ن،ص18.

أي أن الحديث في الإيقاع او أقول إيقاع الصوت هو الحديث عن تلك الاهتزازات الانفعالية العاطفية التي يرسلها الإنسان أو المرسل في مكان معين وفي زمن معين وعن استقبالهما سواء كل واحدة على حدا أي في زمان ومكان مختلف أو في زمان واحد ومكان واحد فالإيقاع هو المسؤول عن تنظيم تلك الاهتزازات في مكانها وفي زمانها.

والحديث عن الصورة هو الحديث عن سرعتها في زمان ومكان وعن توسطها او عن بطئها ويتحكم في ذلك الانفعالات العاطفية المنتظمة التي ينظمها الإيقاع ويساعد على استقبالها منتظمة في وقت واحد.

والكلام في الإيقاع هو كلام عن التوافق الصوتي اث و التوافق الصمتي،أو التوافق الصوتي و الصمتي معا في وقت واحد وكذلك عن التوافق الضوئي والتوافق الضوئي الظلامي في آن واحد معا ويدفعنا للحديث عن التوافق الإيقاعي بمشكل عام.

طبيعة الأصوات وعناصرها:

إن الكلام عن الأصوات لا يعني الأصوات المسموعة في حالات زمن الصمت فقط ولكن نعني بالأصوات سواء أكانت نغمات توافقية ذات خاصية زمنية موسيقية أم كانت نغمات غير توافقية ذات خاصية زمنية(أصوات غير موسيقية)أم كانت تشمل أي ترددات في أية نقطة من قياس متصل عشوائية اتفاقية بحتة بلا قيود جمالية ونقصد بذلك الضوضاء،وفي ذلك يقول د.سعد مصلوح «تتكون اللغة من جانبين:أولهما:الأصوات المنطوقة،المسموعة،وثانيهما:الأفكار والمشاعر وصور الأشياء المخزونة في المخ،او ما يمكن أن نسميه بالمعني،ويرتبط الجانبان بوساطة ما يسمى في علم النفس بعملية الاستدعاء ويتم الربط بينهما بحيث تستدعي مجموعة الأصوات المعنى المقابل لها،كما تستدعي الفكرة أو الصورة أو المعنى الأصوات المقابلة لها».[1]

[1]-د.سعد مصلوح،دراسة السمع والكلام،عالم الكتب،ص18.

أي أن اللغة كما يقول الدكتور سعد مصلوح تتكون من جانبين الأول: كل الأصوات المنطوقة المسموعة من كلام البشر وأصوات الحيوانات والموسيقى وكل ما هو مسموع من أصوات هذا الجانب الأول والجانب الثاني هو الأفكار و المشاعر فهو يعتبرها أيضا لغة أو جانب يكون لنا اللغة وأيضا الصور والأشياء المخزونة في المخ أي كل الموجودة في عقل الإنسان المسجلة والتي تحمل نعنى أي الدلالة تحمل الدلالة للأشياء الموجودة في الخارج خارج عقل الإنسان.

فهي شرعية تحيط بعملة الاستدعاء أي أن الإنسان لما يسمع صوت بإذنه فانه يستدعي في عقله الصورة المقابلة لذلك الشيء فترتبط الأصوات بما يقابلها حينما يتم استدعائها.

ويقول د.محمود فهمي حجازي«يقول الكثير من اللغويين أن الإنسان الواحد لا ينطق الصوت الواحد مرتين بنفس الخصائص تماما».[1] أي انه إذا نطقه في المرة الأولى فان له خصائص ودلالة وإذا نطقه في الثانية له خصائص ودلالة تختلف عن الأولى.

ونجد الدكتور مصلوح أيضا يقول «إن الملاحظة الصوتية الدقيقة للتفضيلات يمكن أن تؤدي إلى اكتشاف فروق،واختلافات في الجملة الواحدة بحيث ينطق بها متكلم واحد في زمنين مختلفين».[2]

أي أن الجملة الواحدة حينما ينطق بها المتكلم في زمنين مختلفين هي أيضا قد تعطينا معنا مختلف وتعطينا دلالة مختلفة برغم من أنها جملة واحد ويتحكم في ذلك إيقاع المتكلم بها فان نطقها في المرة الأولى بقوة تعطي معنى وان نطقها في المرة الثانية بضعف تعطي معنى آخر وكذلك السرعة والبطء فالإيقاع يتحكم في معنى الجملة الواحدة ومعنى الصوت الواحد كما نعلم «أن الأصوات تتكون من ذبذبات منغمة موفقة ومتدرجة ومتعددة وفردية ومتزامنة ويتفق في ذلك الصوت البشري الموسيقي

[1]-د.محمود فهمي حجازي،علم اللغة،المكتبة الثقافية649.المهنية المصرية العامة للكتاب،ص3.
[2]-م.س،ص179.

وغير الموسيقي وتنقسم الأصوات البشرية إلى أصوات حادة(نساء والأطفال) وأصوات غليظة (الرجال)على أن كل نغمة صوتية تتميز عن غيرها».[1]

أي أن ربما الكلمة الواحدة المنطقة من عند الرجل ومن عند المرأة حسب خصوصية الصوت تعطي معنى مختلف وان نطقه في نفس الزمان وفي نفس المكان فالإيقاع يختلف من صوت إلى أخر.

ويقول د.إبراهيم شريف: «وتتميز كل نغمة صوتية عن غيرها بخواص ثلاثة هي الدرجة Pitch والشدةLondness والنوع Qualité».[2]

أي أن النغمات الصوتية كل لها ميزة تنفرد بها عن الأخرى فواحدة تتميز بالدرجة قد تكون في درجة مترفعة وقد تكون في درجة منخفضة،والثانية تتميز بالشدة قد تكون نغمة فيها شدة قوية أو ضعيفة،والثالثة النوع أي نوع النغمة وهاته الخصائص تنعكس على الأصوات وعلى الكلمة وهي التي يبنى عليها الإيقاع إيقاع المتكلم فالأصوات تتنوع وتتعدد بطبيعتها وخصائصها وعلى حسب الناطق حسب الجنس ذكر أو أنثى وحسب العمر طفل او رجل.

فهاته الاختلافات في الأعمار و الأجناس يعطينا اختلاف في الأصوات المنطقة واختلاف في إيقاعاتها.

الإيقاع والبعد الحركي في النص وفي العرض المسرحي:

إن النص المسرحي في المكتوب او الحوارات التي يتكون منها هذا الأخير تتسم بسمة الجمود والصلابة ما لم تؤدى على خشبة المسرح من طرف الممثل الذي هو بمثابة الملقي لهاته الكلمات فبعد تأديتها وإرسالها تكتسب طراوة وليونة ويصبح لها قيمة جمالية وفنية اكبر من التي كانت عليها كنص مكتوب «ونحن إذا نظرنا إلى الكلمة المكتوبة

[1]-م،س،الايقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي،ص21.
[2]-د.ابراهيم شريف،خواص المادة والصوت.دار المعارف،ص173.

في النص المسرحي وجدنا انه لا قيمة لها دون أن يتحرك بها لسان الإفصاح لفظا مسموعا او بصيرة العين الناظرة إليها حين تترجمها إلى صور عن طريق الذهن».[1]

وذلك بحدث تغيير على الكلمة حيث يصبح لها وقع وتأثير على المتلقي لها بعد أن يكسبها الملقي او الممثل او المحرك لها لونا وشكلا من خلال مشاعره وعواطفه حسب الحالية التي هو فيها وحسب الظروف المطلوب حسب العرض وحسب الموقف"وهذا إلى جانب أن الكلمة تؤثر في السامع حينما تتحرك في وضعها في قالب الرسم المكتوب فتأخذ شكلا معنويا وشكلا شعوريا.حسب مزاج محركها مع طبيعة الموفق الذي استخدمت فيه».[2]

فالموقف هو الذي يملي على المؤدي لتلك الكلمات الشكل المعنوي والشكل الشعوري الذي يعطيه لها دون زيادة او نقصان وإلا فانه سوف يختل بالمعنى المنشود منها.

وهناك بعض المواقف المسرحية تصادفنا تحتاج إلى دقة فنية مسرحية لأنها ربما تتعارض مع الحتمية الحياتية كالوشوشة فوق الخشبة ففي الحياة العادية الوشوشة تكون في السر ولكن الحتمية الفنية او الضرورة المسرحية تحتم علينا أن نوصل المعلومة إلى المتفرج حينما تتعارض الحتميات الحياتية والفنية وفي هذا يقول ارنست بولجرام: «ليست وشوشة حقيقية على الإطلاق وإنما هو كلام عادي يمتاز بقلة العلو وزيادة النفس وهذا يعني أن حجم الهواء المستخدم في النطق عند الوشوشة المسرحية اكبر من إلغائه مما يعطي الأصوات صفة الوشوشة الزائفة او هو نوع من الحالة النفسية يستدعي إلى الذهن الوشوشة الحقيقية».[3]

إذن فهذه العملية الفنية تتطلب حذرا ووعيا وإدراكا حسي وجمالي وفني لأنها عملية نفعية نوعا ما حتى تحدث المطلوب او المنشود من توظيفها في هذا النص فان كانت في الكوميديات فيجب أن تحقق الضحك وان كانت في التراجيديات يجب أن تحقق الشك والريب والقلق.

[1]-ابو الحسن سلام،ص34.
[2]-م،ن،ص34.
[3]-ارنست بولجرام،في علم الأصوات الفيزيائي –مدخل إلى التصوير الطبيعي للكلام،ت،سعد مصلوح،القاهرة،دار مرجان للطباعة،ص. 21.

«ومن مشكلاتها أيضا أنها تحتاج إلى أداء حذر إذ يجب إلقاء ما باطمئنان وببرودة عظيمين وبثقة مع تظاهر بقيمة الممثلين بعدم سماعها كما انه يجب التحدث إلى المشاهد مباشرة مع بعض المحاولات الأمامية لحجز الحديث عن اذآن الأشخاص فوق المنصة».[1]

فيجب أيضا فيها مراعات المشاهد أيضا حتى يصله المعنى المنشود منها.

لان الكلمات تتفاوت وتختلف دلالتها حسب ما هو موجود او ما هو مخزون لدى المتلقي فقد تلامس شعوره وأحاسيسه فيترجمها حسب ما يمليه عليه الموقف الذي يضعه فيه تلك الكلمات.

«كما أن الكلمات تكشف دون شك من شخصية الناطق بها وعن دوافعه واتجاهاته،كما أنها في الوقت ذاته تشكل دافع حركة سامعها النابع من قيمتها عنده بغض النظر عن صدق تقييمه لمغزاها او عدم صدقه فلو نطق شخص ما لفظه(تفضل)مثلا فلابد أن ينطقها بلون صوتي يحدد معناها...لان المعنى المقصود مرتبط بطريقة أداء التعبير الصوتي كما انه مرتبط بطريقة استقبال هذا التعبير المؤدى»[2].

أي أن الكلام الذي ينطق به المتكلم أو الناطق يترجم شخصيته ودوافعها وانتمائها وميولها وتوجهها الفكري فمن خلال الحوار كما هو معلوم انه يعرف بالشخصية وأحوالها وحالتها الاجتماعية من خلال ما تقوله لان كل طبقة لها خصائص تميزها عن الآخر فان كان مثقف أو أمي أو غني أو فقيرا كل هذا من خلال الكلمات التي يعبر بها عن موقفه أو عن رأيه حسب النص،وفي الوقت ذاته تدفع المتلقي إلى استنتاج واستخلاص ما هي عليه الشخصية المكلمة بعيدا عن صدق تلك الشخصية او كذبها لان المتلقي يعتمد على ما يقدم له وليس على ما يريد أن يقوله الكاتب ويعتمد ذلك على قوة الناطق او المحرك لتلك الكلمات وعن أدائه وتعبيره الصوتي ومرتبط بالشخص الذي يتلقى الكلمة وعن ردة فعله اتجاهها لأنه كما هو في المثال إذا نطق الشخص كلمة تفضل فإذا لم يعطيها اللون

[1]-م،س،ابو الحسن سلام،الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي،ص34.
[2]-م،ن،ص35.

الحقيقي أو اللون المطلوب في الموقف المطلوب بتعبير مصاحب للموقف قد تحيز عن المعنى المنشود منها فربما تعني انصرف أو تعني ادخل ويعتمد أيضا كما قلنا سابقا على المتلقي للكلمة وردت فعله أو استجابته للكلمة.

وإلا يجب أن تصاحب الكلمة إشارة او إيماءة لتساعد المتلقي سواء من الممثلين على خشبة المسرح أو للجمهور المشاهد«على التعبير الصوتي عن كلمات الحوار في النص المسرحي لابد أن يكون عند اللزوم قرينا بإشارة أو بإيماءة أو حركة كاملة حتى لا يعمق على المتلقي سواء أكان شخصية أخرى في المشهد نفسه أم كان شاهدا مستمعا في مكان الجمهور».[1]

[1]-م س، ص 35.

المبحث الثاني:لغة الحوار

المطلب الأول : اللغة و الحوار

مفهوم اللغة ومفهوم الحوار :

1-اللغة:

اللغة بمفهومها العام هي الوسيلة الأساسية للتعبير والتخاطب سواء كانت شعرية أم نثرية،ولابد للغة من توافر جملة من الخصائص الهامة منها أن تكون محملة بشحنات عاطفية وفكرية،كما يجب أن تكون موحية للواقع وذات تأثير وقدرة على تصوير الحدث والتعبير في طبيعة الشخصية بوصفها واسطة لعملية نقل الأفكار».[1]

2-الحوار:

لغة:يعرفه ابن منظور في كتابه تهذيب لسان العرب قائلا «حور،الحور:الرجوع عن الشيء والى الشيء،حار إلى الشيء،رجع عنه حورا ومحاورة وحورا رجع عنه واليه،وكل تغير حال إلى حال».[2]

كما عرفه أيضا:«التحاور:التجاوب وتقول:كلمته فما أحار إلى جوابا وما رجع إلي،حويرا ولا حويرة ولا محورة ولا حوارا أي ما رد جوابا،و استجوبه:أي استنطقه يتحاورون يتراجعون الكلام،والمحاورة:مراجعة المنطق والكلام في المخاطبة،والحوار في المحاورة،مصدر كالمشورة من المشاورة،وما جاءتني عنه محورة:أي ما رجع إلي عنه بخير ».[3]

ومن الذين اهتموا بالحوار أيضا وعرفه نجد«محمد داوود»إذ يعرفه في كتابه الدلالة والكلام قائلا: «ترد مادة(حوار)في نصوص العربية المعاصرة بمعنى الكلام المتبادل بين شخصين أو أكثر،وهو نفس المحور الدلالي لمجال الدلالة الكلامية

[1]-ماري اليأس،وحنان قصاب المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض،ص425.
[2]-ابن منظور،تهذيب لسان العرب-بيروت لبنان:دار الكتب العلمية،1413ه-1993م،ج 1-ط 1،ص303.
[3]-ابن منظور،لسان العرب،بيروت ،دار صادر(1997 المجلد 2،ط 1،ص182-183.

التي دارت حول دلالات المادة في القديم ويتنوع الحوار في النصوص المعاصر حسب الملامح التي تكسبها من خلال السياق الذي تبرع فيه».[1]

الحوار اصطلاحا:

ويمكن تحديد المعنى الاصطلاحي للحوار كما يلي:

«والحوار هو حديث شفهي يجري تبادله بين أكثر من فرد،سواء في الشارع أم في الجامعة أم في أي مكان آخر....والحوار لا يتم في الفراغ وإنما يدور حول فكرة أو موضوع»[2]

ونجد من يعرف الحوار أيضا على انه:

«والحوار فن،فهو مضرب من الخطابة،يدور بين شخصين أو أكثر في العمل القصصي أو بين ممثلين أو أكثر في المسرح،فهو يعتمد أساس على ظهور أصوات أو صوتين على اقل تقدير لأشخاص مختلفين وهذا الكلام يصبح منسجم بطريقة تثير الاهتمام والإعجاب»[3]

إذن من خلال هذين الشعريين يتضح لنا أن الحوار هو الكلام الدائر أو المتبادل بين شخصين أو أكثر من شخصية ويكون من اجل إنتاج فكرة أو معنى منشود وهذا المعنى أو الفكرة هما اللذين بدور حولهما الحوار بين الشخوص سواء في المسرح أو في القصة.

[1]- محمد داود،الدلالة والكلام،دراسة تاصيلية لألفاظ الكلام في العربية المعاصرة في إطار المناهج الحديثة:دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع،2002،ص54.
[2]-عبدالقادر الشيخلي،أخلاقيات الحوار،عمان الأردن:دار الشروق والنشر،1993،ص12-13.
[3]-محمد عبيد الحمزازو،فن المناظرة في الأدبين الفارسي والعربي في العصر الحديث،تقديم محمد زكي عشماوي،مركز الامكنارسية للكتاب.

الحوار في المسرح:

يعتبر الحوار من العناصر الأساسية التي يبنى عليها المسرح فلا وجود للمسرح بدونه،فهو الركيزة الأساسية لنجاحه،سواء أكان حوار عاديا أم عبارة في مونولوج(حوار داخلي)ذلك لما يلعبه من دور بارز في أحياء المسرحية،وإضفاء جو من الحيوية والحركة عليها،الأمر الذي يجعله يحظى بعناية واسعة من قبل المهتمين به من كبار المؤلفين والأدباء وبهذا فان الحوار المسرحي هو فعل من الأفعال،به يزداد المدى النفسي عمقا،أو الحدث المسرحي تقدما إلى الأمام،فلا ركود في لغة الأمام ولا ركود في لغة المسرح».[1]

وللحوار شان خطير في المسرح لما يكشفه من أحداث وما يعرضه من مواقف ولما له من خصائص فهو قد يطول ويقصر ولكن يعطى مدلوله أو مصدره سواء كان قصيرا أو طويل.

«إن للحوار الشأن كله في المسرحية،فهو الوسيط الوحيد للتعبير سواء أجاز نثرا أم شعرا.والتركيز والإيجاز واللمحة الدالة التي تكشف عن الطبائع هي العناصر الأساسية للحوار الجيد،وليس المعنى من ذلك أن يكون الحوار قصيرا دائما فقد يطول فيبلغ على لسان إحدى الشخصيات صحيفة بأكملها،وقد يقصر فيكون كلمتين أو كلمة،والذي يحدد طوله أو قصر موافق القصة نفسها»[2]

أي أن الحوار يحدد طوله أو قصره حسب الحالة النفسية للشخصية التي تقول الحوار ويختلف حسب الدلالة العقلية للتكلم ومستوى الثقافي ولتجنب الحشو والكلام الزائد في حواراته والتركيز على المعني والبعد عن التكرار في الحوار.

ويظهر لنا الحرص في بناء الحوار الدرامي،ذلك لان الحوار هو الادعاءا ت الرئيسية التي يبرهن بما عن الشخصيات ويمضي بما في صراع «فالمؤلف يحرص على أن يجعل فكرته تحيط بالحوار أو يجعل الحوار يحيط بالفكرة،ففي الحالة

[1]-د.عنمي هلال،النقد الأدبي الحديث،بيروت لبنان،دار الثقافة، 1973،ص659.
[2]-د.منصور نعمان نجم الدليمي،إشكالية الحوار بين النص والعرض في المسرح اربد-الأردن،دار الكندي للنشر والتوزيع، 1998م،ص19.

الأولى تسيطر الفكرة على الحوار فتظهر بوضوح وتجهر بها الشخصيات،أما الحالة الثانية فيتم استشفاف الفكرة بعد تأمل الحوار أو الموقف الذي لا يجهر بالفكرة بجلاء».[1]

أي انه في الأولى نجد فكرة الكاتب تبرز في حوارات الشخصيات فهو يعبر عن فكرته من خلال تلك الحوارات ونجدها ظاهرة من خلال قراءتنا لتلك الحوارات،أما الثانية فلابد أن نتمعن في الحوارات ونتأملها جيدا ونحللها حتى يتسنى لنا استخلاص الفكرة التي يريد الكاتب إيصالها لنا «الحوار يكشف لنا من خصائص الحدث وطبائع الشخصيات ومواقفها،بل يوضح بجلاء إمكانية المؤلف في خلق تعددية صوت الفكرة من خلال الجدال الحواري الذي تستميت فيه الشخصيات لكي تثبت صحة أفكارها.

أفكارها من زاوية نظرتها إلى العالم والحياة فالحوار يكشف لنا بجلاء التناقضات الحادة في فكرة الشخصيات وعواطفها وهي تنغمس في الحدث وتتبوأ مكانة في توجيه دقة الحدث صوب حمايته التي يحتمها مجموع الأزمات المتعاقبة والمتلاحقة سببيا»[2]

أي كلما تقدم الحدث،تكشف الحوار الدرامي وضغط إلى أقصاه بعد إعطاء المعلومات والإيضاحات حول طبيعة المسرحية.

دور الحوار:يمكننا استخلاص الدور الذي يلعبه الحوار في المسرح من خلال ما أدرجه الأديب «قرب ميلين جير الدابديس بنتلي»في كتابه"فن المسرحية"

أولا:تطور الحبكة،فعلى الكاتب المسرحي بشكل عام أن ينتقل مع قصة من مشهد لأخر،وإلا فان التشويق والترقب اللذين حاول أن يثيرهما سيخمدان وسيقضي على اهتمام الجمهور قضاء مبرما»[3]

[1]-م.س.ص19.
[2]- م.ن،ص81.
[3]-فردب ميليت جير الدايديس بنتلي،فن المسرحية-ت:صديق حطاب مراجعة:محمد السمرة،بيروت،نشر الاشتراك مع مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر،ص383.

أي أن للحوار دورا في تسلسل الأحداث وترابطها،وإيرادهما في نسق منتظم دون إي اختلال مما يجعل عنصر التشويق حاضر وبالتالي تجاوب الجمهور مع أحداثها مم يحيل حتما إلى نجاح المسرحي،ولتطور الحبكة ينهج الحوار عدة طرق أهمها طريقتان:

1-«زاوية الفعل الذي يدور بعيدا عن خشبة المسرح.

2-رواية الفعل الذي يدور فوق خشبة المسرح[1]»

فالحوار دوما موجود سواء كانت الأحداث على الخشبة أم بعيدا عنها لأنه في كلتا الحالتين يؤدي وظيفته.

ثانيا:«رواية الفعل الذي تمثله فوق خشبة المسرح ويمكن أن نميز من هذه الأفعال فعلين مختلفين هما:الفعل الذي طبيعته تمهيدي،والفعل الذي يلزم لتطور حبكة بدأت فعلا لكن تمثيلها متعذر»[2]

فنظرا أهمية الأحداث الممهدة للمسرحية،إذ بدون ذكرها تكون هذه الأخيرة مهمة،فالحوار يأتي لتمثيلها وتوضيحها.

ثالثا:«رواية الفعل الضروري لتطوير الحبكة،فهي وظيفة اقل التصاقا من الوظيفة السابقة ولكنها لا تتناسب مع التمثيل فوق الخشبة،وقد يكون حوار السرد المسرحي،كما قد يكون حوار التمهيد متعبا أو مملا،وقد يكون في أحسن صورة مثيرا جدا».[3]

ولا تقتصر أهمية الحوار على الوظائف المذكورة فقط،بل قد يتعدى ذلك إلى وظيفة ذاتية،أي يخدم نفسه بنفسه كما نجده في بعض الحالات يفقد دوره،وذلك عندما لا يكون لتجسيده أي وظيفة مرجوة فيكون وجوده كعدمه،بل قد يبعث روح الملل والانزعاج لدى الجمهور.

[1]- م.س،ص488.
[2]- م.ن،487.
[3]- م.ن،488.

إذ يقول عن ذلك"فردب ميليت جير الدايديس بنتلي بقوله «قد لا يقتصر الحوار على تطوير الحبكة وتنوير التشخيص ووصف النظر وإنما قد يكون مهما لذاته،وللحوار الخالي من النفعية مزاليقه،فقد يصبح مزعجا ومبلبلا».[1]

وبالتالي فلابد من توظيف الحوار في مواطنه التي يستحقها،إذ لابد أن يحتل مكانته بحق،ولذلك يجب إن ينبني على أهم عنصر في المسرح إلا وهو عنصر التشويش،كي تكون كل أحداث المسرحية مشوقة جالبة للجماهير لا مزعجة ومملة لهم،فتذهب جهود الكاتب أو المؤلف سدى.

وعن ذلك يقول الأديب السابق"فردب ميليت في نفس الكتاب الموسوم"بفن المسرحية": «من الخير للكاتب المسرحي أن يجعل حواره مشوقا بقدر الإمكان سواء كان لهذا الحوار وظائف نفعية عاجلة أم لم تكن».[2]

[1]- م.ن،ص489.
[2]- م.س،ص489.

أنواع الحوار:

يختلف الحوار باختلاف الحديث الذي يحدد طبيعته:

1-الحوار الداخلي:

«ويعرفه ادوارد يجاردان* ويقول:«المونولوج الداخلي يتصل بالشعر من حيث انه ذلك الكلام الذي لا يسمع ولا يقال،وبه تعبر الشخصية فن أفكارها[أي ما كان منها إلى اللاوعي]دون تقييد بالتنظيم المنطقي،أو بعبارة أخرى في حالتها الأولى وسبيل الشخصية إلى هذا التعبير وهو الكلام المباشر الذي يكتفي فيه بالحد الأدنى من قواعد اللغة،على نحو يدل على أن الخواطر قد سجلت كما ترد إلى الذهن تماما».[1]

فتكتيك المونولوج يقدم لنا ما يريده الشخص دون التكلم ويصور لنا حالاته النفسية وأفكاره وأعماقه ويترجم ويكشف اللاشعور،دون قيود لغوية أو منطقية بحيث الشخصية تعبر عن مكنونها دون الاعتماد على الكلام أو الاستنطاق،فهو يعبر عن التجارب سواء الم أو فرحا أو حتى ذكريات،فهو يبين لنا الحالة الوجدانية للشخص.

«إذ هو كذلك خطاب بدون سامع غير ملفوظ تعبر بواسطة الشخصية عن أكثر مقاصدها الصميمية،اقر بها إلى اللاشعور وهي أفكار سابقة على تنظيم منطقة،فهو شحن داخلي ينجم عن انشطار تعاينه الشخصية في لقطات تأزمها،ومن ثم فقد ساهم في إبراز ملامح الشخصيات وأزماتها النفسية والفكرية والتي يراد التعبير عنه».[2]

فله دور في كشف الصراع الداخلي للشخصية وما يحول في ذهنها بحيث يصور أدق وأعمق أفكارها ونسيتها وما تعانيه وكيف يتعامل الشخص مع هذا الموقف فهو صورة لرسم الشخصية سواء الداخلية أو حتى إبراز الحالة الوجدانية،فهو شرح لنفسية الشخصية وكذا أفكارها فهو مصدر لعواطف الشخصيات.

*- ادوارد يجاردن(1861-1949):هو مبتكر لثقافة المونولوج الداخلي هي قصة اسماها"لقد قطعته أشجار العار"وأصدرها في باريس سنة 1988م

[1]-زاغر نزيهة،التداخل السردي في المتن الحكائي علي بن زيد للفنون والطبعة،حي المجاهدين،بسكرة:ط 1،2010م ،ص192.

[2]-ضياء عني لفته،البنية السردية في شعر الصعاليك،دار الحامد للنشر والتوزيع،عمان،الأردن،ط 1،2010م.ص110.

وان لم يكن كلمات أو حروف أو حتى عبارات إلا انه يستطيع التعبير عن وضعه النفسي والكشف عن اللاشعور الباطني الكاهن في اللاوعي للشخصية بأدق وابرع الصور.

وأيضا:«وفي الحوار الداخلي يكون الصوتان لشخص واحد احدهما هو صوته الخارجي العام والأخر صوته الداخلي الخاص الذي لا يسمعه احد غيره ولكنه يظهر إلى نسيج النص من حين لآخر،وهذا الصوت الداخلي يظهر كل الهواجس والأفكار المقابلة لها يدور في ظاهرها الشعور أو التفكير،فيضيف بعدا جديدا يمثل في لفت المتلقي صوت آخر مقابل أن يقويه بما يقول أو يعمق شعوره بالفكرة الظاهرة ويقنعه بها».[1]

فهو يعبر عن مكنوناته وهواجسه،يريد به لفت انتباه المتلقي وكذلك يعمق شعوره بالفكرة التي يعالجها ويحاول إن يوصلها لهذا المتلقي فالصوت الأول هو عبارة عن منبه للمتلقي حتى يتمحور على سمعه أما الصوت الثاني فهو الصوت الأعمق الذي يوصل من خلاله وسائله.2-الحوار الخارجي:

«هو الحوار الذي يكون بين شخصيتين أو أكثر وهو أيضا صوتان لشخصيتين مختلفتين،يشتركان في معاني مشهد واحد يبين من خلال حديثهما أبعاد المواقف،ويأتي في الغالب ليحقق أهداف كثيرة يسعى إليها الكاتب،ولا يكاد يخلو نص روائي من حوار خارجي.

ونجد بختين(Bakhtine)يقول عن«الحوارية الخارجية(محمد آدم الأسطوري،وهو يقارب كلامه الأول،عالما بكرا، لم يوضع موضوع التساؤل وحده آدم ذلك المتواجد،كان يستطيع أن يتجنب تماما عن التوجه الحواري نحو الموضوع مع كلام الآخرين،وهذا غير ممكن بالنسبة للحطاب البشري الهوس التاريخي الذي،لا يستطيع تجنبه إلا بطريقة اصطلاحية،وفي حدود معينة فقط شكل من أشكال التواصل مع الآخرين».[2]

[1]-تيسير محمد الزيادات،توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الآخر،دار البداية ناشرون وموزعون ،ص 1،2010م،ص150.
[2]-محمد عنايم،تيار الوعي في الرواية الحديثة،دراسات أسلوب دار الخيل،دار الهدى،ط 2،1993م.ص14.

يستعمل الروائيون هذا النوع من الحوار لأنه يسمح بالكشف عن كثير من الأمور المتعلقة بالشخصية الروائية،وخاصة الكشف عن الملامح الفكرية للشخصية وهذا ما أشار إليه فاتح عبد السلام قائلا «وبتحديد علاقة زمنية ظاهرة في المشهد من خلال الشخصيات في إطار الفعل والحركة والمنطق فتتوقف اللفظة عند فعل الشخصية وحوارها،وتقدم الشخصية نفسها للموضوع معبرة بصدق عن أفكارها ومشاعرها ومواقفها من خير تدخل الالسارد الذي استعمل هذا النوع من الحوار،وقد استغله بكافة مستوياته لتقديم شخصياته وتطوير مواقفهما».[1]

الصمت:

فاعتبار الصمت من أنواع الحوار في العرض المسرحي كان ولابد أن نتطرق له هو أيضا في موضوعنا هذا لما يحمله من دلالات وتأثير في العرض المسرحي سواء كان على مستوى المتلقي المشاهد أو كان شخصية ضمن العرض المقدم وهو ينقسم إلى قسمين صمت محايد وصمت معبر وهذا ما وجدناه في كتاب نظرية العرض المسرحي لجولينا هلتون«ينقسم الصمت في العرض المسرحي إلى نوعين:الصمت المحايد والصمت المعبر،فصمت الجمهور عند إضفاء الأنوار قبل رفع الستار صمت محايد لا يحمل دلالة خاصة لو يختلف تماما عن فقرات الصمت المشحونة التي تتخلل العرض والتي تأتي بأثر فريد في قوته».[2]

فصمت الجمهور قبل بدء العرض يعتبر صمت محايد لا يحمل أية دلالة خاصة الأولوية هي الانتظار والترقب لمعرفة ما سوف يلقيه ويستعد ليستقبل ما سوف يرسل له بعد فتح الستار،أما الصمت المعبر فهو الصمت الذي يوظفه الكاتب في النص ويتجلى لنا في العرض،صمت يحمل في طياته العديد من الدلالات والمعاني النفسية.

«وتتجلى قوة الصمت التعبيرية الفريدة في أروع صورها في الموسيقى حين يوظفهما المؤلف عن وعي».[3]

[1] -موسى مبروك،البناء السردي في رواية البشر لإبراهيم الكوني،مذكرة لنيل شهادة الماجستير في النقد الأدبي،محمد عبدالهادي،جامعة خيضر بسكرة،2009،ص159.

[2] -جوليان تلتون،نظرية العرض المسرحي،ت،نهاد صليحة،هلال للنشر والتوزيع،مصر،ط 1،2000،ص214.

[3] - م.ن،ص214.

فالصمت في العرض المسرحي عندما تصحبه موسيقى تعبيرية لها علاقة بالموقف الذي هو فيه الممثل يعطينا بعد جماليا وفنيا ويؤثر في المتلقي بطريقة رهيبة فمثلا لحظة صمت بعد خبر جزئين يتلقاه الممثل أو تتلقاه الشخصية تصحبه موسيقى جزئية أو موقف مباغتة أو خوف فمنها تكون أروع صور الصمت التعبيرية.

ولكن مع كل هذا يبقى للصمت أثره دون توظيف الموسيقى في العرض «ورغم ذلك فالعرض المسرحي يتميز عن الموسيقى بقدرته على توظيف قوة الصمت في أشكال عديدة منوعة».[1]

هذا لأنه إذا كان المؤلف بارعا فانه سوف يجعل من الصمت أداة تروح وتجئ بالمتلقي في عرض كيف ما يشاء هو لأنه يمكن أن يتلاعب بالصمت ويجعل منه فقرات في العرض شرط أن تكون مبررة لأنه يحمل عدة أشكال ويعطي عدة دلالات في العرض حسب المواقف الموظف فيها.

«ولعل أشهر كاتب مسرحي وظف الصمت بنائيا في مسرحه هو"هارولد بنتز،فهو يبني أعماله حول وقفات طويلة تتخلل الحوار فكان هذه الوقفات هي قوالب الطوب التي يشكل بها معماره الدرامي».[2]

[1]-م،س،ص214.
[2]-م ،ن،ص214-215.

المطلب الثاني :الحوار والإيقاع في العرض المسرحي

يكون الحوار هذا وسيلة للتقدم وللتطور في العرض المسرحي وهذا من خلال الحركة أو الإيقاع الذي يكسبه إياه الكاتب أو المؤلف للنص قبل أن يكون الحوار منطوق كما تعلمون انه مكتوب ويعطينا إحساس بسير نحو الأمام في العرض المسرحي. «إن الحوار يعطينا إحساس بالتقدم نحو الأمام وهذا الإحساس نسميه الحركةTempa إنفعالية ليست مجرد كلمات بل هي وخاصة في المسرح إيقاع معين».[1]

نجد المخرج الروسي سنانسلافيسكس يرى بان الإيقاع هو النور الذي يسير به الممثل في عرضه على خشبة المسرح وكذلك المخرج وهو الذي يحقق به المتعة والإمتاع لدى المتفرج. «إن في أية مسرحية جيدة هناك سطحان السطح الخارجي وهو الحوار الذي ينم عن الموضوع والسطح الداخلي وهو الإيقاع الذي ينم عن الحوار،وان هذا السطح الداخلي هو الذي يهتدى به المخرج والممثل في أداء المسرحية».[2]

وان ما يمكن قوله في الإيقاع انه أول ما يهتم به المخرج المسرحي في عرضه «أن الحقيقة أن المخرج يعني أول ما يعتني بالإيقاع المعين الذي ينم عنه المسرحية وعندما يستطيع ضبط هذا الإيقاع يصبح في مقدوره أن يضع المسرحية على خشبة المسرح».[3]

عناصر الإيقاع في الحوار المسرحي

مما لاشك فيه أن هناك عناصر فنية تتحكم في الحوار والتي تسمى بعناصر الإيقاع فهاته الأخيرة هي التي تتحكم في الحوار والعرض المسرحي وهي التي تعطيه تلك القوة وتلك الوظيفة التي تجعل من الحوار يتقدم بالأحداث ويبعث في المسرحية الحماسة والتشويق ونجد من بين هاته العناصر:

[1]-د.رشاء رشدي،فن كتابة المسرحية،الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998،ص60.
[2]-م ،ن،ص60.
[3]-م ،ن،ص60.

أولا: العاطفة:

وإذا قلنا العاطفة أي أننا نتكلم عن داخل الإنسان نتكلم عن المشاعر والأحاسيس النفسية لدى الإنسان تلك التي يتلون بها القول أو الفعل.

«ويمكننا التعرف على طبيعة هذا العنصر(العاطفة)من خلال انفعالنا بكلمات الحوار،فانا كمشاهد مستمع في آن...انفعل انفعالين بإزاء مشهد واحد،احدهما انفعال موسيقي والآخر شخص يولده الإيقاع الخاص بالمادة الفنية المرسلة عن طريق اللغة المسرحية(الحوار المنطوق،الحركة،الإشارة المعبرة،وكلها مسموعة ومرئية في وقت نطقهما وفي وقت تجسيدها)».[1]

يقول جان برتلمين«إن للكلمات قيمة موسيقية خاصة بها،ومستقلة عن معناها».[2]

أي أن الكلمات في الحوار المسرحي لها إيقاع خاص بها ولها وزن ولها معنى خاص بها وذلك الإيقاع أو تلك القيمة الموسيقية كما سماها جان برتلمين تكسبها جمالا وتعطيها انسجاما مع بعضها البعض وان هاته القيمة لا علاقة لها بمعاني الكلمات وإنما مستقلة عنها أي أنها تعطينا جمالية الكلمة في حد ذاتها لا معناها الداخلي.

وحتى العناصر الأخرى للغة المسرحية لها قيمتها الموسيقية،وعن طريق تلك القيمة الموسيقية تتولد لنا العاطفة.

«وأضيف إلى قوله أن لكل عنصر من عناصر اللغة المسرحية قيمته الموسيقية الخاصة به والمستقلة عن معناه وهذه القيمة الموسيقية هي التي تولد العاطفة.كما أن لكل عنصر منها قيمة شخصية مولدة عن إيقاع ذات المتفرج المستمع».[3]

[1]-د.ابو الحسن سلام،م س ،ص86.
[2]-جان برتلمين،بحث في علم الجمال،دار نهضة القاهرة،ص309.
[3]- ،ابو الحسن سلام، م.س ،ص87.

ومعنى هذا أننا نقول أن للإيقاع عناصره المؤثرة ومنها العاطفة التي يكتسي بها اللفظ أو الحركة أو الإشارة كما أن للانفعال عناصره أيضا تلك التي تتوافر مع عناصر الإيقاع الذاتي للمتفرج المستمع فيحدث التأثر.

«الذي يجب أن يتوافق مع عنصر العاطفة في كلا الإيقاعين عند المؤثر حتى يمتع،فيسمع في يسر الإقناع،وعند المتأثر أيضا،الأمر الذي يسبب له الاستمتاع ومن ثم يسمع في سهولة تحقيق الاقتناع».[1]

أي انه عندما تثار العاطفة عند المتلقي أو نقول تثار آليات أو الممثل الذي هو المؤثر وعندما يتفاعل يعطينا ذلك الإيقاع في أدائه وفي حواراته فيساعد المتلقي على فهم ما يدور على الخشبة ويسعى في عملية إقناعه بما يدور فوق الخشبة من أحداث وأيضا عندما يثار عاطفة المتلقي أو المشاهد أو المتأثر أيضا هذا يعطيه حالة من القبول والاستمتاع في مشاهدة العرض المسرحي وهذا ناتج بعد توافق كلا الإيقاعين إيقاع لدى المؤثر وإيقاع لدى المتأثر من خلال العاطفة أو عنصر العاطفة وخاصة في الحوارات.

ثانيا:الانفعال الموسيقى

إن الدارس للإيقاع أو للموسيقى إذا سمع لفظة الانفعال الموسيقى سوف يتبادر إلى ذهنه ذلك التفاعل والتناغم الذي يحدث المرسل من خلال اللغة التي يرسلها حيث تقع على أوزان المستمع أو على عينة فتحدث ذلك التأثير من خلال الأدبية والجمالية الفنية للحوار المرسل «الانفعال الموسيقي لدى المتلقي مشاهدا أو مستمعا أو لدى من اجتمعت لديه المشاهدة والاستماع سببه في المقام الأول لغة الإرسال أو لغة التأثير،وأهمها الملفوظ والصامت وهو هنا في المسرحية،الحوار بطبيعته العامة الأدبية والفنية».[2]

وأيضا إن الانفعال الموسيقي ليس حكرا على المتلقي،أن يحققه أو يتحقق لديه من خلال ما يسمع أو ما يشاهد بل هو أيضا مرتبط بالمرسل إذا لابد على المرسل أن يوفر كل الشروط من تعبير صوتي ولغة وتحقيق

[1]-م.س،ص87.
[2]-م.ن ،ص87.

الصورة«والانفعال الموسيقي لا يكون شرطا في شروط التلقي بالمشاهدة أو الاستماع فحسب بل هو قبل ذلك شرط في شروط الإرسال باللغة أو بالصورة أو بكليهما ».[1]أي يجب أن يتحقق عند المرسل قبل أن يتحقق عند المرسل إليه.

يقول رودان«ما الذي يحي الصورة إلا العاطفة،لكن اشد العواطف حيوية يصاب بالشلل إذا لم يكن صاحبه عالما بشؤون الأحجام والنسب والألوان».[2]

أي انه على المحرك أو الباث ألا يفرط في استخدام عواطفه حتى لا تصبح زائدة عن الحاجة أو تعطي مدلولا آخر للكلام الذي يقوله في قوله أن يكون عالما بشؤون الأحجام والنسب والألوان هو أن يكون عالما بجماليات الإلقاء وبمحتوى الكلمات وأبعادها.

نلاحظ أيضا الانفعال الموسيقي لدى الكاتب المؤلف للمسرحية ولكن لا نجده واضحا بل يتجلى من خلال الحوارات التي تؤديها الشخصيات،منها ما يظهر لنا الدافع العاطفي للكاتب «وفي حالة الحوار يكون انفعال الكاتب المسرحي موسيقيا على أوضح ما يكون هذا الانفعال الذي يتولد عن قوة الدافع العاطفي داخل الفنان تلك التي يبثها في حواره....

بمعنى أننا لا نرى انفعال ذات الكاتب موسيقيا في الحوار ولكننا نرى انفعال الشخصية المتكلمة بكلامها في الحدث».[3]ويتجلى لنا هذا من خلال الأفعال والحركات والصور المعبرة التي ترسلها الشخصيات بالإضافة إلى كلامها فكل انفعال أو تعبير حسي أو شعوري عاطفي لدى الشخصية فهو يعكس انتقال الكاتب الموسيقي.

«كما نرى انفعالها(الشخصية)متمثلا بفعلها المعبر وذلك كله إنما يتم وفق ضرورتين حتميتين:

[1]-م.س،ص87.
[2]-جان برتليمي،بحث في علم الجمال،القاهرة:دار النهضة مصر،ص309.
[3]- ابو الحسن سلام م.س، ص87.

أ–الضرورة المنطقية:ما يلائم الشخصية ودوافعها من القول والفعل والتعبير بلا زيادة أو نقصان مرتبط بما يلائم الموقف الذي هي فيه.

ب–الضرورة المسرحية:ما يلائم المتلقي بالمشاهدة والاستماع(حضورا)فيتحقق له الإمتاع والإقناع في يسر».[1]

أي أن هناك ضرورتان تنظمان أو تتحكمان في الكاتب ضرورة منطقية تخص الشخصية والضرورة الثانية مسرحية تخص المتلقي.

ثالثا:التوازي في الحوار:

ونجد أيضا في بعض العناصر المكونة للإيقاع في الحوار المسرحي التوازي في الحوار والذي يعني «توازي ألفاظ معينة في الحوار بحيث يؤدي ذلك إلى قيام رابط موضوعي مطلوب كما يؤدي إلى قيام رابط درامي بينها وهكذا ينطبق على الأحداث وعلى الشخصيات كما ينطبق على فقرات الحوار».[2]

أي توازي الألفاظ والكلمات فيما بينها بحيث ذلك التوازي يشكل لنا علاقة موضوعية تربط بين اللفظين وعلاقة دراسية وينطبق هذا أيضا على أحداث المسرحية حينما تكون متوازية هي أيضا تعطينا تلك العلاقة الموضوعية والدراسية وكذلك بالنسبة للشخصيات عندما تتوازى هي أيضا وكذا فقرات الحوار،فهذا التوازي يصنع لنا جمالية وفنية تجعل من الحوار يحمل إيقاع.

ويحمل التوازي أربعة أشكال أو أربعة ألوان من أشكال التوازي».[3]إن صح التعبير.

أ–التوازي في الفعل:حيث يتوحد الفعل عند شخصيتين مع اختلافهما.

ب–التوازي في تركيب البناء اللغوي:وهذا أيضا نوع من التوازي في تركيب البناء اللغوي في الحوار.

[1]-م.س،ص88.
[2]-صلاح يعقوب،الحوار المسرحي،العربي للنشر والطباعة،القاهرة، 1967،ص58.
[3]- ابوالحسن سلام م.س، ص92.

ج–التوازي في اللفظ والمعنى:ثم هناك التوازي في اللفظ وفي المعنى.

د–التوازي في الحدث.

وكل هاته الأنواع سوف نمثل عنها في الفصل التطبيقي.

رابعا:التكرار في الحوار:

ونجد أيضا «من عناصر التكوين النمط الإيقاعي(التكرار)حيث يتكرر لفظ ما أو جملة ما في الحوار الدائر بين طرفين أو في المناجاة)وكذلك عند تكرار موقف معين عدة مرات أو تكرار فعل ما أو تعبير ما».[1]

أي أن ذلك التكرار الذي يحدث على نطاق اللفظة أو الجملة بطريقة فنية وجمالية في الحوار هو الذي يحدث لنا إيقاعا،سواء كان في حوار دائر بين الشخصيات أو كان في مناجاة لشخصية واحد وكذلك عندما نجد تكرار على مستوى المواقف فان تكرر موقف ماء في مشهد معين في مسرحية فانه سوف يحدث لنا إيقاعا جميلا يستمتع به المتلقي ونجد هذا في المسرحيات الكوميدية عند تكرر المواقف مما يدعوا ذلك إلى ضحك المتلقي،ويحدث التكرار أيضا على مستوى الفعل أو التعبير أيضا ففي بعض المشاهد المسرحية عند حوار الشخصيات يتكرر فعل ما أو تعبير عدة مرات كفعل أو كردة فعل فيحدث ذلك إيقاعا فنيا على مستوى المسرحية.

«وقد رأيت أن التكرار ينقسم إلى عدة أقسام وأشكال تكرار لا إرادي،وتكرار آلي وتكرار استرسالي وتكرار اللازمة)وتكرار استعراضي».[2]

أ–التكرار اللفظي اللاإرادي:كالذي نجده عند شخصية تعيش حالة ضياع أو خوف أو أنها منومة مغناطيسيا.

[1]- ابو الحسن سلام،م س،ص95.
[2]-م.ن،ص95.

ب-التكرار الآلي:وهو تكرار مقصود وهو هنا ليس تكرار لفظا،ولكنه تكرار حالة تجسدها الكلمات،وهو يعتمد على التوهم.

ج-التكرار الاسترسالي:ويتمثل في موقف ما يتكرر أكثر من مرة أو فكرة تتردد أكثر من مرة مع بعض تنوع وذلك بقصد توضيح هذه الفكرة أو توكيد ذلك الموقف.

د-التكرار(اللازمة):وهو تكرار لفظة أو عبارة معينة على لسان إحدى الشخصيات،بحيث تصبح(لازمة) تعيدها.

هـ-التكرار الاستعراضي:وهو باستعاضة التعبير بحركة أو لمسة أو إيماءة أو إشارة عن التعبير بالكلمة أو باستعاضة الصمت عن الصوت.

خامسا:مطابقة اللفظ للحركة:

«والحركة في النص ماثلة فيما يوجد من إرشادات في النص».[1]

أي أن مطابقة اللفظة التي تقولها الشخصية للحركة التي تقوم بها على الخشبة.

سادسا:عدم مطابقة اللفظ للحركة:

«قد تسبق الحركة اللفظ،وقد يحدث العكس فلا يتطابقان».[2]

أي انه قد نجد في بعض المشاهد أن الشخصية قد تقول الكلام وبعدها بمدة من الزمن تقوم بالحركة فلا تتطابق اللفظة مع الحركة،وأحيانا تقوم الشخصية بالحركة ثم بعد مدة من الزمن تفصح عنها أيضا أي لا تطابق الحركة واللفظة.

[1]- ابو الحسن سلام، م.س،ص98.
[2]-م.ن،ص99.

سابعا:الرمزية(الإيجاز والتكثيف)

«والتكثيف شيء جوهري في المسرح،فكلما كان الموقف مكثفا،والحوار موجزا كلما تحقق الإيقاع الأمثل في النص المسرحي وكذلك في العرض المسرحي».[1]

أي اختزال بعض الأمور في المشهد التي نحن في غنا عنها في المسرح حتى يكون الموقف مسرحي ا لا سينمائيا لان المسرح يعتمد على التكثيف واختزال الزمان فعوضا عن سرد القصة كلما نختزل الأحداث ولكن بطريقة فنية درامية تجعل المتلقي لا يمل ويصل إلى المعنى المنشود من ذلك الموقف الممثل أمامه ومن خلال هذا التكثيف نحقق الإيقاع.

ثامنا:التوقع:

«وهو تلاءم الملفوظ والمصور مع المتخيل في ذهن السامع،سواء أكان السامع شخصا من أشخاص المسرحية يستمع إلى قول آخر من شخوصها،أم كان متفرجا يستمع إلى ممثل لشخصية ما في المسرحية ذاتها أم متلقيا لذلك بالقراءة».[2]

فالتوقع في العرض المسرحي يتضح لنا إيقاعا لي المتلقي المشاهد أو المتلقي للكلام من قبل الشخصية المتكلمة في المسرحية ذاتها لأنه عندما يسمع حديث يدور بين شخصيتين في المسرحية يبدأ بتوقع ما قد يحدث من ردود فعل كلامية كانت أو حركية فعندما يحدث ما هو متخيله في العرض يشعر بنوع من السعادة ويزيد في عملية الاندماج في العرض،هذا بالنسبة للمتلقي المشاهد،أما بالنسبة للمتلقي الشخصية التابع للمسرحية ذاتها فانه إذا دخل في حديث مع شخصية أخرى ينقل لها خبرا مثلا ،فان توقع ردود فعل تلك الشخصية،وعندها يطابق رد فعل

[1]- ابو الحسن سلام، م.س، ص103.
[2]-م.ن،ص103.

الشخصية ما هو متوقع كذلك يحقق ما كان ينتظره في مخيلته لأنه ربما كان يعلم ردة فعله مسبقا فكان يتوقعها أو انه من باب التخمين والتخيل في ذهنه عن ردة فعل الشخصية المقابلة لها سوف يقولها لها.

تاسعا: الباغتة(الإدهاش):

وآخر عناصر تكوين الإيقاع في الحوار المسرحي ما أسميته بعنصر المباغتة «وهو صياغة المتلقي بما لم يكن يتوقع أو يتخيل في ذهنه،سواء الحان متلقي شخصية في المسرحية نفسها أم كان متفرجا».[1]

يعني تحطيم أفق الانتظار لدى المتلقي لأنه وهو يشاهد ويتتبع أحداث المسرحية يصنع نهاية أو يسبق الموقف الموالي من خلال استنتاجات يحصلها من الأحداث فهذا العنصر المباغت يكسر كل ما بناه المتلقي سواء كان شخصية في المسرحية أو كان من المتفرجين،فهذا العنصر عندما يكون في عرض ما يحدث لنا إيقاعا فنيا،وجماليا لأنه كلما ترقب المتلقي حدث يدهشه بعكس ما كان يتوقع حدوثه.

[1]-ابو الحس سلام م.س،ص107.

المبحث : دراسة تطبيقية مسرحية أوديب في كولونا

سأحاول في هذا الفصل أن أتعرض بالمعلومات التي سعيت في جمعها في الفصل الأول حول الإيقاع و لغة الحوار في هاته المسرحية التي قدمها قسم الفنون أو فرقة طلبة الفنون التابعة لقسم الفنون التابع لكلية الآداب و اللغات و الفنون لجامعة سعيدة، هذا النص الذي تم معالجته دراماً من طرف الأستاذ برجي عبد الفتاح و من إخراج الأستاذ برزوق مذكور و النص الأصلي للكاتب الإغريقي الكبير سفوكليس.

المطلب الأول: دراسة المسرحية

تدور أحداث المسرحية حول الملك أوديب الذي قتل أباه و تزوج أمه وفقع عيناه، فالمسرحية تُعتبر الجزء التكميلي لمسرحية أوديب، فسوكليس كاتب مسرحية أوديب ملكً، ثم كتب مسرحية أنتيقون ثم استدركهما بمسرحية أوديب في كلونا، و ما يهمنا في الدراسة وفي هذا الفصل هو مسرحية أوديب في كلونا التي تبدأ أحداثها بعد أن نُفي أوديب في مدينة من طيبا و هام في الأرض مع ابنته التي تبعته انت يقون حتى وصلا إلى أثينا حيث يتوقفون في المكان المقدس، و هنا تبدأ أحداث المسرحية حيث يخرجونه أهل المدينة الذين يتمثلون في الجوقة أو الكورس، من المكان المقدس، و يطلب منهم أديب أن يقابل الملك ثيسيوس ، و يدخل في حوار معهم هو و ابنته حول قضية بقائه في أثينا، ثم تحضر ابنته الثانية إسمينا و تنقل له أخبار المدينة و أخبار أبنائه و تخبره عن الوحي الجديد الذي أعلنته الآلهة بعد أن خرج من المدينة ، حيث يدخل في حوارات معها في هذا الموضوع، ثم يحضر الملك ثيسيوس الذي طلب حضوره فيدور الحوار بينه وبين الملك و عن سبب قدومه وما سوف يحصل عليه هو أي الملك ثيسيوس و مدينه عن خبر مقابل بقائه في أثينا، حسب الوحي الذي أعلنته الآلهة، بأن المكان الذي يدفن فيه لا تمسه المصائب التي يصاب بها أهل الأرض.

ثم يحضر الملك كريون و يحاول أن يأخذ أوديب معه الى طيبا طمعاً في ما أ وحت به الآلهة، ويقابله أوديب بالرفض فيختطف كريون إبنتا أوديب و يحاول أخذه هو أيضاً بالقوة، حتى يحضر ثيسيوس ويدخل في حوار مع كريون و يجبره على إعادة البنتين إلى أبيهما، ثم يهدهما ثيسيوس. وبعدها يحضر ابنه فلونقوس الذي يحاول هو أيضاً الحصول على بركة أوديب و إعانته على استعادة العرش من أخوه الآخر ، و لكن يطرده أوديب بعد أن يدخل معه في حوارات ، وبعدها تستدعي الجوقة ثيسيوس بعد أن يطلب منهم أوديب ذلك ، فيحضر الملك ويدخل في حوار معه و يصعد أوديب على الصخرة دلالة على أنه مات.

المكان: تدور أحداث المسرحية في المكان المقدس في مدخل أثينا من بداية المسرحية حتى نهايتها ، فالمسرحية تعتبر من المسرح الكلاسيكي الذي يعتمد على الوحدات الثلاثة و التي من بينها وحدة المكان.

الزمان: زمن الأحداث في عصر الإغريق.

زمن المسرحية: وهو زمن العرض فقد دامت المسرحية 35 د على الخشبة.

لغة المسرحية: المسرحية باللغة العربية الفصحة.

شخصيات المسرحية:

أوديب: هو ملك مدينة طيبا الملك المنفي.

أنتيقون:إبنة أوديب التي رحلت معه من طيبا بعد نفيه.

إسمينا: إبنته الثانية التي بقيت في طيبا.

فلونقوس: إبن أوديب الذي نفذ عليه حكم النفي.

كريون: و هو ملك طيبا بعد أن تنازل له على العرش أبناء أوديب.

ثيسيوس: ملك مدينة أثينا.

رئيس الجوقة: و هو صاحب القرار وهو واحد من كبار الشيوخ في المدينة.

الجوقة: و هي صفوة و كبار المدينة.

المطلب الثاني:عناصر الإيقاع في الحوار المسرحي في عرض مسرحية أوديب في كولونا

سنحاول إن شاء الله أن نستخرج العناصر الايقاعية في الحوار المسرحي لهاته المسرحية و ذلك من خلال مشاهدتنا للمسرحية مرات عديدة حتى يتسنى لذلك و أول هاته العناصر:

أولاً: العاطفة:

فإذا تحدثنا عن العاطفة في مسرحية أوديب فإننا سوف نجدها تجسدت و ظاهرة في العديد من المقاطع و العديد من الحوارات وقد خلقت لنا ايقاعاً جمالياً و فنياً نجدها مثلاً في حوار انتيقون مع الجوقة.

رئيس الجوقة:" آه، آه يا لك من تعيس بائس

أرحل من هذه البلاد، لا أريد أن أضيف متاعب لأهل المدينة فلترحل اللعنة.

الجوقة: فلترحل اللعنة... فلترحل اللعنة.

أنتقون: إني أتوسل اليكم أن ترحموا هذا التعيس الذي أمامكم."[1]

فنجد هنا انتقون بكلماتها و حركاتها ونبرات صوتها كما شاهدنا في العرض تحاول إستعطاف الجوقة التي تمثل صفوة و نخبة المدينة، من أجل أن يساعدها هي و أباها بعدما طرده من المدينة و من المكان المقدس الذي أخرجوه منه لي اول العرض، فهي من خلال الكلمات التي تلقيها تثير عاطفة المتلقي سواء كان من الجمهور المشاهد أو من المتلقي التابع للمسرحية ذاتها و الذين هم الجوقة. فلقد خلقت لنا إيقاعاً من خلال عاطفتها و حركاتها و من خلال العاطفة التي أثارتها في الجمهور.

[1]:مسرحية أوديب في ڤولونا ،سفوكليس، ت. احمد بدوي، المعالجة الدرامية أ.برجي عبد الفتاح ،ص02.

و نجد كذلك في حوار أوديب في رده على الجوقة بعد ما رفضت صلب ابنه انتقون.

رئيس الجوقة: "لقد تقطع القلب لمصيركما، لكن ما عسانا نفعل نخشى لعنة الآلهة تحل علينا.

أوديب: ما بالكم يا أهل أثينا، ألستم أهل خير؟ أم الخير انقطع فيكم عندما شاهدتموني؟ إن اسمي و حده يثير الرعب في قلوبكم وليس شخصي أو أفعالي، إن أفعالي أنا الذي عانيت منها و لست الذي فعلتها، أنا رهينة بما اقترفه به و الداي، و هاأنتم تنبذونني بما فعله بي غيري. هل ولدت مجرماً ! لقد قتلت أبي و تزوجت أمي دون علم مني."[1]

فنلاحظ هنا أيضاً أن أوديب يحاول بينهم و ان يقتنع أهل المدينة أنه مظلوم و أنه برئ ففي هذا المشهد نشاهد أوديب يتحرك من مكانه الى وسط الخشبة لي يوصل بكلماته. فنجد في حواره ذلك قيمة مسبقة تكسبه جمالاً و انسجاماً، و نجد كذلك من تعابير و جهه التي تدل على الحزن و الشقاء و الهم الذي يحمله و الذي يحاول التخلص منه فهو يستثير عاطفة الجمهور و الممثلين على الخشبة في حد سواء.

و نجد كذلك في مشهد أديب في حواره مع كريون عندما يذكره بقتله لأبيه وزواجه من أمه و نعته بالشقي.

كريون: "لم أحسب نفسي شيئاً بقدر ما رأيت في هذا الشيخ يريد أن ينجس بلادكم مثلما أنجس بلادنا أثينا بزواجه من أمه و قد بدا لي أن إيواء بلادكم رجلاً مثله ضرباً من الجهل لما هي عليه سمعته.

أدويب: يا لوقاحتك، ووقاحة قلبك، ووقاحة ما ينصبه لسانك. بأي حق تلومني بوحي أعلنته الآلهة قبل أن أولد.

بأي حق تلومني بمصيبة حلت بي و لا علم لي بها حتى حلت في فناء عيشي."[2]

[1]:م.س،ص02.
[2]:م. ن، ص09.

فما نلاحظه في هذا المشهد في رد أوديب على كريون بتلك القوة و بتلك الكلمات التي تحمل قيمة موسيقية و كأنها تخرج من أعماق أدويب تحصراً و غيظاً على ما قاله لي كريون، فهنا ينجذب المتلقي مع أوديب مع أوديب لأنه أثآر عاطفته فقد لاحظنا تصفيق الجمهور بعد ما أتم أوديب حديثه و سقط على الأرض فما نستنتجه من هذا المشهد أن أوديب قد وصل الى أعماق المتلقي و أثار عاصفته من خلال كلامه المسجوع المملوء بالحزن و الشقاء فقد خلق ذلك الايقاع الذي جعل الجمهور ينجذب لكلامه.

و إذا تتبعنا العرض فإننا سوف نجد هذا العنصر " العا طفة " الذي يعتبرها احد العناصر المكونة للإيقاع في العرض المسرحي، سوف نجد في العديد من المشاهد و أنا قد ذكرت بعضها لا على سبيل الحصر و إنما على سبيل الإشهاد من هذا العرض، و حتى يتسنى لنا الخوض في العناصر الأخرى التي تكون هذا العرض و نصنع منه جمالية فنية و التي يتكون منها الإيقاع و التي نجد منها أيضاً كما ذكرنا في الفصل النظري الفصل الأول الذي حاولت فيه أن أتطرق اليها نظرياً مسترشداً بما قاله الدارسين في هذا المجال و المتطرقين لهذ الموضوع.

ثانياً: التوازي في الحوار:

و قولنا أن هذا العنصر من عناصر الايقاع سوف أوضحها من العرض أو أقوال من المسرحية التي نحن بصدد دراستها و كما ذكرنا سابقاً بأن التوازي في الحوار فيه أربعة ألوان:

أ. **التوازي في الفعل:** حيث يتوحد الفعلين عند شخصين مع اختلافهما و نجد هذا في حوار أوديب مع ابن ته إسمينا عندما تحكي له عن البلاد و عن اخوتها و عن الوحى:

أوديب: "و ما يقول الوحي الجديد يا إبنتي؟.

إسمينا: يقول أنه سوف يأتي يوم سيبحث الناس في أثينا هناك في كل مكان، عنك حياً أو ميتاً من أجل نجاتهم هم، ومن أجل هذا يتجه كريون للبحث عنك."[1]

فالألفاظ تتوازى أي تسير في خطين متوازيين، هناك تطابق في الفعل و هو (القول) و لكن هذا التطابق على البعد، فكلا المتطابقين يسير في خط مجاور للآخر "وما يقول" و "يقول" و هذا التطابق يؤكد طبيعة الفاعل الواحد، و هي الماثلة في الضمير هو الغائب في حوار أوديب "ما يقول" وطبيعة الفاعل مثلما، و عي ماثله في الضمير الغائب و في حوار إسمينا "يقول" و نجد أن الفعل واحد في الحالتين و هو القول رغم اختلاف الشخصيتين.

ب. **التوازي في تراكيب البناء اللغوي**: و هو أيضاً نوع من التوازي في تراكيب البناء اللغوي في الحوار و نراه في حوار: أوديب و ثيسيوس و كريون.

أوديب:"كريون الذي أمامك يستعد للرحيل بعدما خطف بنتاي.

ثيسيوس: (للكريون) أتريد أن تفرض قوانينك في بلادنا !.

ما رأيك أن أحكم عليك و فقاً لتلك القوانين؟.

اسمع لا مفر لك مني إن لم تعد البنتان لوالدهما سالمتين، و كيف تخول لك نفسك و تمارس دور الرجل العدل في بلد ليست بلادك.

كريون: لم أحسب نفسي شيئاً، بقدر ما رأيت في هذا الشيخ الذي يريد أن ينجس بلادكم مثلما أنجس بلادنا شيئاً بزواجه من أمه، و قد بدا لي أن إيواء بلادكم رجلاً مثله ضرباً من الجهل لما هي عليه سمعته."[2]

[1]:م س،ص 04.
[2]: م ن،ص 07.

فهذه الصنعة البادية في تراكيب الحوار بفعل التقديم و التأخير في ردود كل من ثيسيوس و كريون تشكل عنصراً إيقاعياً منطقياً، حيث تداخلت حركات الردود تقديماً و تأخيراً بشكل مركب يوجد نوعاً من الايقاع المركب فعندما أخبر أوديب كريون على ما جرى لما يسئل كريون مباشراً بل أخر سؤاله و طلبه منه و أيضاً عندما أراد كريون أن يرد على ثيسيوس لم يرد مباشرة بل أخر سببه و سبب قدومه بل أخر و قدم في كلامه.

ج . **التوازي في اللفظ و المعنى:** و تمثل بذلك في حوار الجوقة و أديب بعدما سمحوا له بالبقاء في المدينة و طلب منه تقديم القربان و حوار إسميناء.

رئيس الجوقة:" نحن معك، فأنت تستحق عطفنا، لكن قدم القربان للآلهة التي لاقيتهن أولاً آلهة هذه البلاد.

الجوقة: قدم القربان ولك عطفنا.

إسمينا: سوف أذهب أنا يا أبي لاحضار ما تحتاجه من أجل القربان، و أنت يا أختي انتقي ابقي برفقة والدينا."[1]

فلفظ القربان عند رئيس الجوقة و عند الجوقة و عند أسمينا هو لفظ واحد وهذا اللفظ عند أي منه له نفس المعنى.

د. التوازي في الحدث: و مثال عنه في مشهد الذي حصل لكريون عندما جاء لأخذ أوديب ، بعدما طرد كريون أوديب من مدينة و أساء اليه تبعه الى أثينا ليعيده و يستخلصه لنفسه حتى تحل عليه بركة الآلهة و لا يمسه العقاب الذي يصيب أهل الأرض و لكنه يقابل بطرده من أثينا على يد الملك ثيسيوس.

و بالمقابل نجد هذا الحدث مع ابن أوديب فلون قوس الذي جاء هو أيضاً بطلب العودة من أبيه و يريد الحصول على بركة الانتصار منه، ولكن بعدما طرده هو أيضاً من طيبا بعد ما عرف الحقيقة وعمل على نفسه و بعدما تبعه إلى أثينا و لكنه هو أيضاً يصطدم بطرده من طرف أوديب و من طرف الجوقة.

[1]: م س،ص 05.

فنجد الحديثين متوازيين فكلا الحالتين جاءت لطلب المعونة وقبله بطرد أي لقت نفس المصير و نجد هذا في الحوارات في المسرحية[1].

رابعاً: التكرار في الحوار: و كما ذكرنا سابقاً في الفصل النظري عن التكرار أما أن يكون في لفظ ما أو في جملة أو في الحوارات أو في المناجاة أو تكرار موفق معين أو تكرار فعل أو تفسيرها.

و التكرار ينقسم الى عدة أقسام حسب ما ذكرناه سابقاً.

أ. **التكراراللفظي اللإرادي:** و نجدها في مناجاة أوديب بعد حواره مع ابنته إسمينا بعد أن تخبره على ما جرى في طيبا و بحث الناس عنه و ما يردونه منه.

أوديب: "إذن حينما أصبحت لاشئ ارتفعت راية شأني بين الجميع.

آآآه من عبث الأقدار، آآآه من عبد الأقدار رفع شأن عجوز كان قد أنزل قدره حينما كان شاباً. "[2]

فنجد أن أوديب قد دخل في حالة تأملية وراح يرد تلك الآهات مع الكلمات " آآآه من عبث الأقدار" فهو و كأنه في حالت غير و اعية بعدما عرف ما يجري و ما ينتظره.

ب. **التكرار الآلي:** و من خلال دراستي للمسرحية لم أجد هذا النوع من التكرار في هاته المسرحية و لعلي من باب الاستشهاد سوف أضع مثالاً خارج عن المسرحية من باب التطبيق لا غير، مثل أن يطلب منك أحد أن تحسب الأعداد من واحد إلى مائية حتى تستطيع أن تنام أو تعدد مثلاً قطيع من الغنم تمر أمامك و هذا من باب الايهام و ابعاد العقل عن أمر تفكر فيه و إشغال العقل عنه.

[1]:م. س، ص 11.
[2]: م ن،ص 04.

ج. **التكرار الاسترسالي**: و مثله على ذلك من العرض في حوارات عديدة و منها حوار الغريب مع أوديب حينما و جده جالس مع ابنته في المكان المقدس و طلب منه الرحيل.

الغريب: "يجب أن ترحلا من هنا، فالمكان محرم على كل انسان أن يطأه.

و نجده كذلك في حوار الجوقة مع أوديب و هي تحاول إخراجه و طرده من المكان المقدس.

الجوقة: أخرجوا هذا الأعمى من هذا المكان المقدس ألقوه بعيداً.

غادر هذه الأماكن الخرساء المحرمة.

و حين تخرج منها يحق لك الكلام. "[1]

و نجده هذا الموقف يتكرر أيضاً في حوار رئيس الجوقة مع أوديب.

رئيس الجوقة: "ارحل من هذه البلاد، لا أريد أن أضيف متاعب لأهل هاته المدينة فلترحل اللعنة."[2]

فنجد موقف طرد أوديب و إخراجه من المدينة يتكرر عدة مرات في المسرحية و هذا التكرار أعطى للعرض إيقاعاً خاصاً و خصوصاً أنه تكرر مع نفس الشخصية، فالمتلقي هنا كلما حاول أن يسير مع الشخصية البطلة تعود الجوقة لمحاولة طرده من المدينة و ذلك حتى بعد أن عرف أوديب على نفسه فقد يظن المتلقي أن الأمر قد إنتهى بعد هذا التعريف فيتكرر الموقف برد الطرد و الابعاد و هذا التكرار قد حصل من أجل توضيح للمتلقي أن ما قام به أوديب أمر عظيم، و لايمكن التساهل معه بطريقة سهلة .

[1]: م س،ص 01.
[2]: م ن،ص 02.

د. التكرار (اللازمة): و هذا النوع أيضاً في أنواع التكرار لم نجد له أثر في هذه المسرحية، و مثل على ذلك خارج عن المسرحية مثل أن يكرر مثل كلمة في حواراته عدة مرات لازمة وسوف تلقي عند المتلقي إستقبال إذ أنه سوف يكررها مع الممثل كلما قالها لأنه حفظهما عنه.

هـ. التكرار الاستعاضي: و مثال على هذا النوع من التكرار في المسرحية عند دخول الملك كريو ن إلى مدينة أثينا أي دخوله على الخشبة فيرفع يده مشيراً إلى الجنود أن يتوقفوا و يتقدم هو لوحده للحديث مع أهل أثينا و يتحدث مع أوديب، لأنه قبل هذا نتحدث أنتقون، و تسرد بأن كريون قادم بحرصه، ولكن عندما يظهر كريون أمام الجمهور فوق الخشبة يظهر لوحده و مشيراً الى جنوده بيده لتوقف خارجاً.

انتيقون:"ما نخشاه قادم نحونا يا أبني، إنه كريون بحرسه.

يدخل كريون و يرفع يده إلى الأعلى مشيراً إلى جنوده بتوقف".[1]

فرفع يده إستعاضة عن كلمة توقف، فهذه الاستعاضة الايقاعية حقيقة أمر التكرار. فالحركة باليد تساوي لفظة توقف.

خامساً: مطابقة اللفظ للحركة: و مثل على ذلك من المسرحية في الحوار الذي دار بين ثسيوس و كريون و أوديب.

ثيسيوس: "كفى كلاماً الخاطفون يسرعون، و نحن لا نتحرك. تأكد يا أديب أني سوف أسترد لك ابنتيك رغماً عن هذا الغريب (إلى كريون) أمشي أمامي لتريني الطريق الذي سلكه خاطفوا البنتين."[2]

[1]: م س،ص 06.
[2]: م ن،ص 08.

فلفظ الملك ثيسيوس لكريون "امشي أمامي" يطابق خروج كريون أمامه ليريه الطريق الذي سلكه خاطفوا البنتين، فقد تطابق اللفظ مع الحركة كما شاهدنا في العرض.

سادساً: عدم مطابقة اللفظ للحركة: و مثال على ذلك من المسرحية في حوار الجوقة مع أوديب عندما طلب منه المغادرة من المكان المقدس يهم بالمغادرة بعد ما تحدث مع ابنته و توضح له الأمر.

الجوقة:" أخرجوا هذا الأعمى من هذا المكان المقدس القوه بعيداً غادر هذه الأماكن الخرساء المحرمة، و حين نخرج منها يحق لك الكلام .

أنتيقون: علينا أن نتبع أعراف هذه البلاد يا أبي:"[1]

" يهم أوديب بالخروج ".

فنشاهد أن لفظ غادر لم يطابق حركة أوديب مباشرة بعد تلفظهم بالأمر و إنما بقي حتى شرحت له إبنته الأمر بأن يتبعوا أعراف المدينة فهنا نجد أن اللفظ سبق الحركة.

و أيضاً حوار كريون مع أوديب:

كريون:" إذن لك الآتي لقد قبضت على إحدى ابنتيك منذ لحظة، و سوف آخذ أنتقون و أرسلهم بعيداً منك. "[2]

فنجد هنا بأن الحركة سابقة اللفظ، بحيث أن كريون القى القبض على ابنة أوديب ثم تلفظ بالفعل و أخبر أوديب بذلك، أي أن اللفظة جاءت متأخرة عن الفعل أو عن الحركة.

[1]: م س،ص 02.
[2]: م ن،ص 06.

سابعاً: الرمزية (الإيجاز و التكثيف): و نجد مثلاً عن التكثيف في المسرحية في حوار أنتيقون و أديب قبل دخول إسمينا.

أنتيقون " إني أشاهد إمرأة تتجه نحونا، وقد ركبت فرساً (سقمكت قليلاً) إنها إسمينا أجل أجل لا يمكن أن تكون إلا هي "[1].

نشاهد أنتيقون تتوسط الخشبة و تنظر الى الجانب اليميني الخلفي لخشبة و كأنها تلمح أحداً من بعيد، فبدلاً من أن تخرج من الخشبة ثم تعود إكتفت بالنظر من بعيد.

و نجد كذلك التكثيف في موقف الصراع الذي دار بين كريون و الجوقة و رئيسها في حماية أديب إذ نرى كريون يحاول الوصول الى أوديب ولكن الجوقة تقف أمامه و تحاول ردعه فمشهد مثل هذا في الواقع قد يتطلب صراعاً حقيقياً قد يصل الى القتال، و لكن في المسرح نكتفي بالإيجاز و تكثيف الموقف حتى تتحق المسرحية و نفرق بينها وبين الحقيقة.

و نجد كذلك التكثيف في المسرحية لحظة و موت أوديب إذ نشاهد أوديب بعد الحوار الذي يقوله للملك يصعد فوق الصخرة و يرفع يده الى الأعلى و نشاهد الرعد يضرب و تنطفئ الأنوار و عندما تعود الاضاءة لا يبقى في الخشبة إلا الجوقة و رئيسها هنا المخرج قد كثف الموقف لأن مشهد الوفاة في الحقيقة قد يكون بسقوط الشخص على الأرض أو شيء من هذا القبيل الذي نشاهده حتى في المسرحيات و لكن المخرج إختزل كل ذلك بذلك المشهد الذي شاهدناه من المسرحية.

[1] م. س. ص 03.

ثامناً: التوقع: فلا يمكن أن يخلوا أي عرض مسرحي من هذا العنصر لأنه يخلق إيقاعاً فنياً يس تمتع به المتفرج و الممثل سواء في العرض و مثلاً عن هذا العنصر من المسرحية نجده في حوار كريون مع أوديب عندما جاء لأخذه معه و يعيده الى طيبا من أجل أن تحل عليه بركة الآلهة.

كريون:" يا أهل هذه المدينة لا أريد منكم شيء كل ما أريده هو صحبة هذا الشيخ الكبير

قاصداً بلاده. أيا أديب العزيز تعال معي أنقذك من شقائك الذي أنت غارق فيه.

أوديب: أيها الصعلوك، منتهز الفرص، أي خديعة تدبرها لي و أي مكر تخفيه لي جئت لأخذي لتكون مدينتك في حمى و أمان من الأخطار.

لقد علمت بالنبؤة، فلا حاجة لي منك"[1].

فما نلاحظه في هذا الحوار أن أوديب كان متوقعا ماذا يريد كريون و توقع رد أوديب بالرفض.

و كذلك متابعتاً للحوار عندما يرد عليه كريون.

كريون: "يضحك) إذن لك الآتي.

لقد قضيت على إحدى ابنتيك منذ لحظة

وسوف آخذ أنتيقون و أرسلهم بعيداً عنك" [2].

[1]:م. س. ص 06.

[2]:م. ن. ص 06.

و هنا نشاهد بأن كريون كان متوقع رد أوديب لذلك نراه يضحك فضحكه دليل على أنه كان يعرف مسبقاً رد أوديب، ولذلك قام بخطف ابنتي أوديب الأول و يزيد خطف الثانية.

تاسعاً: المباغتة (الاندهاش)، و هذا العنصر كذلك يعتبر من أهم العناصر في العرض المسرحي و في تشكيل الايقاع، و نجد مثلاً عن المباغتة في حوار الغريب مع أوديب في بداية المسرحية.

الغريب: "يجب أن ترحلا من هذا، فالمكان محرم على كل إنسان أن يطأه.

أوديب: لن أبرح مكاني أبداً.

الغريب: ماذا تقول؟.

أوديب:"الذي سمعته"[1].

فرد أوديب على الغريب كان مباغتة اي أن الغريب لم يكن يتوقع ذلك الرد من أوديب لأنه قد طلب منه الرحيل من مكان مقدس و لا يجدر بأوديب أن يتواجد فيه.

فنلاحظ: سؤال الغريب " ماذا تقول؟" بدهشة أي أنه صدم بذلك الرد.

و نجد كذلك عنصر المباغتة جلي في موضع آخر في العرض و ممثلاً أيضاً في حوار أوديب مع الملك ثيسيوس عندها أخبره عن لقائه برجل في المعبد.

ثيسيوس: لقد التقيت في المعبد برجل متوسل للآلهة، قيل لي أنه يريدها منك أن تحققها له.

فأردت أن أنقل طلبه لك، راجياً تحقيق أمنيته.

[1]:م. س. ص 01.

أوديب: "(يقاطعه) عرفته من هو... إنه ابني أيها الملك العادل. و كم ساءني ذكرك إياه لي.

ثيسيوس: لماذا."[1].

فنشاهد تلك الدهشة التي ترتسم على و جه الملك من جراء الرد الذي قابله به أوديب، فالملك لم يكن يتوقع ذلك الرد من أوديب، لأنه قد ساعده و قدم له يد العون و أيضاً عندما اكتشف بأن ذلك الرجل يكون ابن أوديب و مع ذلك رد بذلك الرد.

و حتى المتلقي الثاني و الذي أقصد به بنات أوديب لم يتوقع ذلك الرد من أوديب لأن ابنته تطلب منه أن يوافق على طلب الملك.

أنتيقون: " يا أبي لا يليق من رجل تلقى خدمة ألا يقدم بدوره خدمة"[2].

و نلاحظ علامة الإندهاش على و جه أنتيقون بعد ما سمعت رد أبيها على الملك.

[1]:م. س. ص 09.
[2]:م. ن. ص 09.

خاتمة

و من خلال دراستنا لهذا العرض المسرحي لعنصر الإيقاع في الحوار في هاته المسرحية، استنتجت أن العناصر التي تطرقت إليه و التي تشكل الإيقاع من عاطفة و من انفصال موسيقي و التوازي في الحوار بألوانه و التكرار بأشكاله و مطابقة اللفظ للحركة و عدم مطابقة اللفظ للحركة و الرمزية و التوقع و المباغتة إنما هي التي تتحكم في إيقاع المسرحية و هي التي تعطي الإيقاع ذلك الجمال و تلك الفنية بحيث تجعل المتلقي يستمتع و تتحقق لديه الفرجة.

و ما نخلص له أيضاً أن اللغة في الحوار المسرحي إيقاعاً ذا انفعال موسيقي يتم بوجود ضرورتين، الضرورة المنطقية و الضرورة المسرحية.

و هذا الانفعال الموسيقي، لدى المؤلف و الفنان، إنما يثبت فعالية التأثير به بعدوى المتلقي له، عن طريق إلتزام عدد من اشتراطات يلتزمها المؤلف في صياغته للحوار بأن يراعي عدداً من العناصر المكونة للإيقاع أو الصانعة له.

ومن خلال الدراسة والتحليل اتضحت لنا الإجابة على تلك التساؤلات التي صغناها في مقدمة هذا العمل فالإيقاع يحقق ذلك التناغم في العرض المسرحي عندما يحقق المؤلف تلك العناصر المكونة له في الحوار . وان إيقاع اللغة في العرض المسرحي لا يشكل اعتباطاً وإنما حسب الأحداث التي تجري عليها المسرحية وحسب رؤية المخرج والمؤلف . والإيقاع في لغة الحوار في العرض المسرحي له من الأهمية لما للعناصر الأخرى المكونة للعرض المسرحي و لذاك عندما يكون إيقاع المسرحية منسوجاً و مصنوعاً بإحكام انطلاقً من خبرات فنية وعلم بالتذوق ومراعاة للمتلقي فانه يبث تلك الحياة في العرض المسرحي ، والعكس صحيح .

مسرحية أوديب في كولونا

أوديب :هلا وقفنا نستريح في المكان ،ريثما يظهر أحد نسأله عنه .

أنتجون:يبدو لي أنه مكان مقدس(تجلسه على حجر) أظنه أنها آثينا.

يظهر رجل بخطوات متسارعة .

الغريب:يجب أن ترحل من هنا ، فالمكان محرم على كل إنسان أن يطأه .

أوديب :لن أبرح مكاني.

الغريب: ماذا تقول؟

أوديب :الذي سمعته.

الغريب: تأكد أن أصحاب المدينة التي تشرف عليها هم من يطردك .

أوديب : إذن يوجد أناس يسكنون هذا المكان؟.

الغريب:أجل

أوديب :وهل لهم ملك يحكمهم ؟

الغريب: بالطبع،ويسمى ثيسيوس.

أوديب :هل لك أن تستأذنه من أجلي ؟

الغريب:سوف أستشير لك سكان المدينة (يخرج)

(يتوجه أوديب وأونتيغون ناحية خروج الغريب)

(يغيب الغريب لحظة ثم يعود مع مجموعة من الناس تمثل الكورس)

الكورس: أخرجوا هذا الأعمى من هذا المكان المقدس

ألقوه بعيدا

غادر هذا الأماكن الخرساء المحرمة ، وحين تخرج منها يحق لك الكلام.

أنتيغون: علينا أن نتبع أعراف هده البلاد يا أبي .

أوديب : إذن هيا بنا

(يخرجا من الأماكن القدسة)

الكورس: والآن عليك أن تكره كل ما يكرهه أهل البلاد، وأن تحترم أعرافها .

تكلم أيها الغريب ؟ من أنت؟ ومن أي البلاد جئت؟

أوديب : أنا أوديب لايوس.

رئيس الكورس: آه آه يالك من تعيس بائس.

إرحل من هذه البلاد ، لا أريد أن أضيف متاعب لأهل المدينة .

الكورس: فلترحل اللعنة .

أنتيغون: إني أتوسل إليكم أن ترحموا هذا التعيس الذي أمامكم.

رئيس الكورس: لقد تقطع القلب لمصيركما ، لك ما عسانا نفعل نخشى لعنة الآلهة تحل علينا.

أوديب : مالكم يا أهل أثينا ، ألستم أهل خير؟ أم الخير أنقطع عنكم عندما شاهدتموني؟ إن إسمي وحده تثير فيكم الرعب ، وليس شخصي أو أفعالي .

إن أفعالي أنا عانيت منها وليست أنا الذي فعلتها، أنا رهينة ما أقترفه بي والداي. وهاأنتم تنبذوني بسبب ما فعل بي غيري... هل ولدت مجرما؟

لقد قتلت والدي وتزوجت من أمي دون علم مني .

الكورس:وماذا بعد؟ يا للكارثة.

أوديب:إعلموا أن نظرة الآلهة تشمل الفاسقين كما تشمل الأتقياء كما أني فقأت عيني تكفيرا عما إقترفه غيري بي أتيتكم مكرما تقيا فاحضروا لي ملككم أكلمه.

رئيس الكورس: لقد ذهبوا للبحث أول ما رأوك هنا .

كما أن خبرك وصلنا قبل أن تطأ قدماك المكان .

(يخرج الكورس)

أنتيغون: إني أشهد إمرأة تتجه نحونا ، وقد ركبت فرسا ،(تسكت قليلا)

إنها إسمينا ، أجل لا يمكن أن تكون إلا هي .

أوديب : من ؟ ! .....إسمينا إبنتي هنا ؟

أنتيغون : في وسعك الآن وهي تقترب أن تتعرف على صورتها .

إسمينا : أيها الحبيب أبي كم شقيت من أجل العثور عليكما.

أوديب: إبنتي هل أنت هنا ؟

إسمينا : وها أنا أضع يدي على كتفك.

أوديب : ما دعاك إلى المجيئ يا إبنتي.؟

إسمينا: القلق عليك يا أخي وأبي، أخبار البلاد التي تركت وراءك.

أوديب:ما الذي جرى لها ؟ وكيف حال إخواتك؟

إسمينا : إنهم حيث لكن حالتهم مروعة إبناك المسكينان يا أبتي، إبناك سبب التعاسة التي جئت أحملها لك في قلبي.

أوديب: تكلمي ماذا جرى لهما؟

إسمينا : في البداية تنازعا شرف لكريون ، لكن اليوم يريدان أن يمسكا بالصولجان والسلطة الملكية ، فقد إنتزع إبنك الأصغر فولونيقوس من أخيه الأكثر منه في العرش. في حين إستعان الهارب منهما بسهل آرجوس لكي يستعيد العرش، وليس ما أقول كلاما بل أفعال تثير الفزع.

فليت تنهي الآلهة مأساتك ويتحقق الوحي الجديد .

أوديب: وما يقول الوحي الجديد يا أبنتي ؟

إسمينا يقول أنه سوف يأتي يوم سيبحث الناس بيتنا هنا وفي كل مكان ، حيا أو ميتا ، من أجل نجاتهم هم، ومن أجل هذا يتجه كريون للبحث عنك .

أوديب: وأي مكسب يتوقعونه مني وأنا على هده الحال.
إسمينا : حاجتهم لك يومها كحاجة الظمآن في أرض فلاة للمياه الزلال .

أوديب : إذن حينما أصبحت لاشيء ارتفعت راية شأني بين الجميع . آآآآه من عبث الأقدار ،(متأملا) رفع شأن عجوز كان قد أنزل قدره حينما كان شابا .

إسمينا : إنهم يريدون أن يكون قبرك إلى جانب أرضهم ،أرض ثيبا ، وتحت أعينهم، حيث يدفنونك على حدودها .

أوديب : ولما يريدون قبري على حدود أرضهم ؟

إسمينا : لأنه لا يجب أن تطأ قدماك أرض ثيبا ، ولا قبرك، لكن تدفن على حدودها ، فقد حرمت عليك أرض ثيبا من قبل.

لقد نبأهم أبولون بأن وجودك حيا أو ميتا هو نجاة لهم من المصائب التي قد تحل بهم .

أوديب : كلمة أخيرة لن يتصرفوا في أبدا؟

إسمينا: هذا سوف يكلف أهل ثيبا غاليا.

أوديب:وهل سمع أبنائي هذه النبوءة؟

إسمينا :نعم كلاهما يعرف ذلك ، فليرغبا بأن تكون إلى جانب أحدهما دون الأخر، لكي تنزل إليه بركة الإنتصار على أخيه.

أوديب: إذن أنا الذي طردتني ثيبا قهرا تريد مصالحتي الأن، وأبنائي بعدما همت على وجهي في البارايري يريدان الحصول على بركة الإنتصار منين وأي إنتصار، إنتصار أخ على أخيه فلتعلموا يا رجال هذه الأرض الطيبة أنكم إن وفرتم لي الحماية، فإنكم ستكفلون لبلدكم منقذا عظيما واعدوكم البلاء الدائم.

رئيس الكورس: نحن معك، فأنت تستحق عطفنا، لكن قدم قربانا للألهة التي لا قيتهن أولا، آلهة هذه البلاد.

إسمينا : سوف أذهب أنا يا أبي لأحضار ما تحتاجه من أجل القربان ، وأنت يا أختي أنتيغون إبقي برفقة والدينا .

(تنصرف إسمينا نحو الغابة).

(رئيس الكورس): هاهو ذا ملكنا الذي طلبت حضوره، إنه ثيسيوس .

يدخل ثيسيوس

ثيسيوس: كيف حالك يا أبن لايوس ؟كل ما هو باد عليك لا يجعلني إلا أن أقر بأنك أوديب عينيه .

أوديب: ما قلته لي كفيل بأن أختصر كلامي وأقول لك بأني أهبك هذا الجسد الهزيل، الذي سوف يقدم لك ما يعجز عنه الدرع الصلب في يد الرجل القوي لصد الأعداء .

ثيسيوس: وأي مكسب هذا الذي تزعم ؟

لا تفرط في السهر.

أوديب: حينما أموت وأدفن في هذه الأرض الطبية ، سوف تعلم.

لكن خذ حذرك ، مع ذلك ليس هذا النضال السهل ، سوف يريد أهل ثيبا استرجاعي مهما كلفهم الأمر .

ثيسيوس: هل تريد أن تأتي عندي في أثينا ؟

أوديب: لا سوف أبقى في هذا المكان الذي منه سوف أنتصر على أعدائي الذين طردوني .

ثيسيوس: لك ذلك. وهؤلاء (مشيرا إلى الكورس) سوف يحمونك من أجل المخاطر المحدقة بك.

ينصرف ثيسيوس.

رئيس الكورس :لا تخشى شيئا ، فرغم أننا شيوخ ،لكن فسوف تكون حمايتنا لك .

الكورس مستميتة.

أنتيغون: ما نخشاه قادم نحونا يا أبتي ، إنه كريون بحرسه.

(يدخل كريون)

كريون : يا أهل هذه المدينة لا أريد منكم شيئا ، كل ما أريده هو صحبة هذا الشيخ الكبير قاصدا بلاده ، أيا أوديب العزيز تعالى معي أنقدك من شقائك الذي أنت غارق فيه .

أوديب: أيها الصعلوك، منتهز الفرص ، أي خديعة تدبرها لي ، وأي مكر تحيق هبي ، جئت لأخدي لتكون مدينتك في حمى وأمان من الأخطار.

لقد علمت بالنبوءة فلا حاجة لي منك .

كريون (يضحك)إذن لك الآتي:

لقد قبضت على إحدى إبنتيك مرذ لحظة ، وسوف آخذ أنتيغون وأرسلهم بعيدا عنك.

رئيس الكورس: لن يكون لك ما تريد مهما كلفنا الأمر.

(يدخل حارسان فيأخذا أنتيغون ، يشرع كريون في جدب أوديب نحوه).

أوديب : لن تأخدني مهما كان لك من القوة والقهر .

(يدخل ثيسيوس مسرعا ، فيلتفت له كريون مندهشا ، فيبتعد عنه مباشرة).

أوديب :يا أيها العزيز لقد عاملني هذا الرجل معاملة سيئة.

ثيسيوس : ماذا تقول ؟

أوديب: كريون الذي أمامك يستعيد للرحيل بعدما خطف بنتاي .

ثيسيوس : (لكريون) أتريد أن تفرض قوانينك في بلادنا ؟.

ما رأيك أن أحكم عليك وفقا لتلك القوانين ؟

أسمع لا مفر لك مني إن لم تعد البنتان لوالدهما سالمتين كيف تخول لك نفسك وتمارس دور رجل العدل في بلد ليست بلادك.

كريون : لم أحسب نفسي شيئا، بقدر ما رأيت في هذا الشيخ يريد أن ينجس بلادكم مثلما أنجس بلادنا ثيبا بزواج أمه ، وقد بدا لي أن إيواء بلادكم مثله ضربا من الجهل لما هي عليه سمعته.

أوديب: يا لوقاحتك ، ووقاحة قلبك ، ووقاحة ما ينصبه لسانك .

بأي حق تلومني بوحي أعلنته الآلهة قبل أن أولد .

بأي حق تلومني بمصيبة حلت بي ولا أعلم لي بها حتى حلت في فناء عيشي.

رئيس الكورس: إن هذا الأجنبي أيها الملك رجل طيب وبلاياه دمرت حياته .

ثيسيوس: كفى كلاما ،الخاطفون يسرعون ، ونحن لا نتحرك .

تأكد يا أوديب أني سوف أسترد لك إبنتيك رغما عن هذا الغريب

(إلى كريون) امش أمامي لتريني الطريق الذي سلكه خاطفو البنتين.

(يخرج ثيسيوس وكريون)

رئيس الكورس: أرى في عيني ثيسيوس أملاً يحدوه من كل جانب

سوف يسترد ابنتيك مهما كملفه الامر،هذه طباعه التي اكتسبها على مر الزمن.

أوديب أحسست منه النبل النادر الذي ينبعث من رجل عاش لمبادئه وضحى لأجلها.

(تسمع جلبة من بعيد)

رئيس الكورس: أوديب لن تكون أبا لابنتيك ان لم تشم عبيرهما القادم

(تدخل اونتيغون واسمينا مع ثيسيوس)

أوديب: ابنتاي،يا لوحشتي لكما

اونتيغون: بودي لو ترى ولو للحظة وجه البطل الذي انقذنا.

أوديب: تعالي يا ابنتين الى جنبي،تحققت امنيتي ورجعتما لي سالمتين.

ثيسيوس: لقد التقيت في المعبد برجل متوسل للالهة نقيل لي انه يريدها منك ان تحققها له.

فأردت أن انقل طلبه لك،راجيا تحقيق امنيته.

أوديب : (يقاطعه) عرفته من هو....انه ابني ليها الملك العادل.

وكم ساءني ذكرك لي.

ثيسيوس : لماذا؟

أوديب : انه بغيض الى قلب والده.

اونتيغون : يا أبي لا يليق من رجل تلقى خدمة ألا يقدم بدوره خدمة.

أوديب : (متمعنا في الأمر) فليكن ما تريدين،ولتكن ارادتك ايها الملك.

سوف القاه لكن ان يفرض علي طلب آخر.

(يخرج ثيسيوس)

رئيس الكورس : ان السنوا الطويلة لم تؤمن للمرء إلا تجارب اقرب إلى الغم منها السرور.

إسمينا: أعتقد أن صاحبنا قادم نحونا ، إنه يمشي والحزن باد على وجهه.

أوديب: ومن هو؟

إسمينا: إنه ذلك الذي كنا نفكر فيه مند قليل ، إنه إبنك الضال .

(يدخل فلونيقوس إبن أوديب ويقف قريبا من أبيه متوسط).

فولونيقوس: وحسرتاه على هذا العجوز أبي ، هل لي أن أنحب مصائبي أم أبكي على أبي وما صار إليه ، عن العين لتدمع والقلب ليحزن على ما جرى لعزيز قوم ذل .

أونتيغون :ما الذي جاءت من اجله أيها الشقي .

فولونيقوس: أمنحوني فرصتي في الكلام ، ولن أطيل عليكم.

إسمينا :لقد طال مقامك كثيرا تكلم وأوجز.

فولونيقوس: (يتوجه إلى أوديب)جئت يا أبي إليك متوسلا فأنت منتهى أملي.

أنا يا أبي أطلب منك راجيا أن تعينني على حرق ثيبا التي طأطأت رأسك الشامخ إلى سافل الأراضي الذليلة ،سحقا لهم طردوك من وطنك لشيء لم تكن فيه يد.

رئيس الكورس: كلام غمس في العسل الصافية .

فولونيقوس: أتوسل إليك يا سيدي وسبب وجودي أن تكون إلى جانبي في محنتي مع أهل ثيبا وتمنحني رضاك لاغضبك وتصرف وجهك عن إبنك الآخر الذي هضم حقي في الحكم. والصولجان.

أوديب: إليك ردي، عندما كان الصولجان بيدك قبل أن يكون بيد أخيك ،كنت أول من عمل على نفيي ، فأصبحت بعدها إنسانا بلا وطن ، ضريرا من مأواه ، جعلته يطلب خبزه من غيره ، ويمشي متشردا تقوده فتاة لاحول لها ولآن سوف أخبرك مصيرك.

فولونقوس:الرحمة يا آبي الرحمة.

أوديب: لن تستولي على مدينة ثيبا ، بل ستموت أنت وأخوك الغادر ، تلك هذه لعنات شيخ كبير لولد عقور ، إنصرف إلى هلاكك الآن .

الكورس: إنصرف ، إنصرف، إنصرف.

(يبتعد فولونيكوس بخطوات متثاقلة)

أوديب: أرى أن نهايتي قدحلت فلتستدعوا لي ثيسيوس.

(يخرج أحد من الكورس باحثا عن ثيسيوس .

إسمينا : سوف يحضر إليك حالا لقد ذهب من يحضره حالا .

أونتيغون : هل من سر سوف تلقيه على أدنه يا ولدي.

أوديب: أجل سر النعامة الدائمة ،نعمة تبعد عنه الشقاء وتبقيه على أعدائه ما داموا هم أعداؤه .

الكورس: أعجل ياثيسيوس إلى النعمة رضاها لك أوديب ذاته.

(يدخل ثيسيوس)

ثيسيوس: ما يجري هنا لما تم استدعائي على هذا النحو من العجل .

أوديب: هذه هي الساعة الحاسمة من حياتي لا أريد أن أموت حارما إياك مما وعدتك سابقا.

ثيسيوس: وهل أطلعت على ساعة موتك.؟

أوديب: هناك في الأفق سوف تتجلى ضربات الرعد المتواترة ، تلك هي علامة فنائي .

ثيسيوس: إني أصدقك . والآن ما يجب علينا فعله .

أوديب: إن الموضع الذي أموت فيه سوف أتجه إليه من دون مرشد، سوف تتبعني أنت و إبنتي أن تدلوا أحد عليه إن كنت تريدني عونا يقدر بألف درع ، أما السر العظيم الذي أفضي به لك ، فلن يكون معنا أحد ، ما عليك إلا أن تحافظ عليه ، وأفض به لأجدر الناس ، وهكذا تبقى بلادي في مأمن من الكوارث التي قد يصاب بها أبناء الأرض .

(يخرج أوديب ويتبعه ثيسيوس وإبنتيه)

يدخل الرسول

الرسول: أنا حامل أخبار أوديب الذي يقضي نحبه من مدة بعدما أن ضم أوديب إبنتيه إلى صدره حتى إبتل رداؤه بدموعهما ، ودعهما و استأذنهما بالبقاء مع ثيسيوس حيث أفضى له السر الذي فاضت معه روحه ، ليرتخي جسده الهزيل إلى الأبد.

دفن ثيسيوس أوديب في القبر لا يعلم مكانه إلا من قبله ، وحضر نعته حتى على بنتيه ،كانت تلك أمنية أوديب ، وقسم ثيسيوس بالوفاء .

في حين عمل ثيسيوس إلى إعادة أونتيغون إلى ثيبا برفقة إسمينا .

رئيس الكورس: هنا وفي هذه اللحظة نام الحزن على الأبد وأغلق جفونه الذابلة.

انتهت المسرحية و.....

قائمة المصادر و المراجع:

المصادر:

1. ابن منظور، لسان العرب، الجزء الأول، الطبعة الأولى، 1993/1413، بيروت.لبنان دار المكتبة العلمية.
2. ابن سينا، الشفاء، تحقيق د. عبد الرحمن بدوي، الجزء الثاني، الدار المصرية للتأليف، القاهرة.
3. أبو نصر الفارابي، الموسيقي الكبير، تحقيق غلاس عبد الملك، الطبعة الأولى، دار العربي القاهرة.
4. د.غيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت. لبنان، 1973.
5. د. رشاد رشدي ، فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م.
6. مسرحية أديب في كولونا، سفوكليس، ترجمة احمد بدوي، المعالجة الدرامية أ.برجي عبد الفتاح .

المراجع:

7. الدكتور أبو الحسن سلام، الإيقاع في فنون التمثيل و الإخراج المسرحي، دار الوفاء الدنيا، الطباعة والنشر، الاسكندرية، طبعة 2004م.
8. جيروم هستوليتز، النقد الأدبي. ترجمة فؤاد زكرياء، الطبعة الأولى، دار الهيئة المصرية العامة للكتاب.
9. عبد الرحمان تيرماسين، البنية الايقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الكتاب العربي للطباعة و النشر الطبعة الأولى، القاهرة 2003.
10. محمود المسعدي، الإيقاع في السجع العربي، نشر عبد الكريم بن عبد الله، تونس 1996.

11. محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، 1987.
12. أحمد بيومي، قواعد الموسيقى و نظرياتها، الطبعة الأولى، دار السعادة.
13. صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، سلسلة بإقراء، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
14. د. سعد مصلوح، دراسة السمع و الكلام، عالم الكتب.
15. د. محمود فهمي حجازي، علم اللغة، المكتبة الثقافية،الهيئة المصرية العامة للكتاب.
16. د. ابراهيم شريف، خواص المادة و الصوت، دار المعارف.
17. أرنست بولجرام، في علم الأصوات الفيزيائي. مدخل الى التصوير الطبيعي للكلام ترجمة سعد مصلوح، دار مرجان للطباعة، القاهرة.
18. د. محمد محمد داوود، الدلالة و الكلام دراسة تأصيلية للألفاظ الكلام، الكلام في العربية المعاصرة في إطار المناهج الحديثة، دار الغريب للطباعة و النشر و التوزيع، 2002م.
19. د. عبد القادر الشيخلي، أخلاقيات الحوار، دار الشروق للنشر، عمان. الأردن، 1993.
20. محمد عبيد الحمزاوي، فن المناظرة في الأدب بين الفارسي و العربي في العصر الحديث، تقديم محمد زكي عشماوي، مركز الإسكندرية للكتاب.
21. د. منصور نعمان نحم الدليمي، إشكالية الحوار بين النص و العرض في المسرح، دار الكندي للنشر و التوزيع، أربد، الأردن، 1998م.
22. فردب ميليت جبر الدايديس بنتلي، فن المسرحية ترجمة صديق حطاب، مراجعة د. محمد السمرة، نشر الاشتراك مع مؤسسة فرنكلين للطباعة و النشر، بيروت.
23. زاعر نزيهة، التداخل السردي في المتن الحكائي، علي بن زيد للفنون الصعبة. بسكرة، الطبعة الأولى، 2010.

24.ضياء غني لفتة، البيئة السردية في شعر الصعاليك، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الأولى، 2010.

25.تيسير محمد الزيادات، توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخيرة، الطبعة الأولى، دار البداية، 2010.

26.محمد عنايم، تيار الوعي في الرواية الحديثة، دراسات أسلوب، دار الخيل، دار الهدى، الطبعة الثانية، 1993.

27. جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، ترجمة نهاد، مليحة، الهلال للنشر و التوزيع، مصر، الطبعة الأولى، 2000.

28.جان برتلين، بحث في علم الجمال، دار النهضة، مصر، القاهرة.

29.صلاح يعقوب، الحوار المسرحي، العربي للنشر و الطباعة. القاهرة، 1967.

المعاجم :

30.ماري إلياس و حنان قصاب، المعجم المسرحي مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض.

الدوريات :

31.موسى مبروك، البناء السردي في رواية البشير الإبراهيمي الكوني، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في النقد الأدبي، محمد عبد الهادي، جامعة خيضر، بسكرة، 2009م.