DOI:10.52113/uj05/021-14/2691-2707 ISSN : 2072-6317(P) - 2572-5440(O)

جامعة المثنى / كلية التربية للطوم الانسانية
مجلة اوروك للعلوم الانسانية
موقع المجلة : www.muthuruk.com

توظيف التقطيع في النص المسرحي العربي المعاصر نصوص مختارة نموذجاً

وصال عباس عبد الحسين*

جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة /قسم التربية المسرحية

معلومات المقالة

تاريخ المقالة :

تاريخ الاستلام: 2021/ 9/ 2
تاريخ التعديل : 2021/ 9/19
قبول النشر: 2021/11/ 9
متوفر على النت: 2021/12/30

الكلمات المفتاحية :

التقطيع
النص
المسرحي
الفصل
المشهد
اللوحة

الملخص

ارتبط الاشتغال الكتابي في مجال المسرح بتوظيف التقطيع في النصوص المسرحية، نظراً لأهميته في تحويل النص الى عرض وأداء تمثيلي، في الوقت الذي حرص المؤلفين على استخدامه وتوظيفه بطرق وأساليب مختلفة؛ وعليه فقد هدف هذا البحث الى وصف توظيف التقطيع في النص المسرحي العربي المعاصر، انطلاقاً من بيان مفهوم التقطيع وتحديد طبيعة هذه التقنية، بالتطبيق عملياً على عينة مختارة من النصوص المسرحية العربية المعاصرة؛ وقد تألف البحث من أربعة فصول: الفصل الأول يقدم عرضاً لمحاور الإطار العام لموضوع البحث، من حيث تحديد مشكلته، وبيان أهميته، وأهدافه، والتعريف بأهم المصطلحات والمفاهيم المتصلة به من الناحية الإجرائية، في حين اختص الفصل الثاني بالإطار النظري، فكان فيه بيان مفهوم التقطيع في النصوص المسرحية، والمسار التاريخي لنشأته وتطوره، بالإضافة الى التعريف بوحدات تقطيع النص المسرحي، وتضمن الفصل الثالث تحديد مجتمع البحث والعينة المختارة للدراسة، وأدوات البحث ومنهجه، أما الفصل الرابع فقد اختص بالتحليل وعرض ومناقشة النتائج، وتوضيح أهم الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات، وخلص البحث الى مجموعة من الاستنتاجات، أهمها: أن التقطيع يمثل ملمحاً رئيسياً من ملامح النص المسرحي المعاصر وأن له قيمة دلالية تتجاوز حدود وظائفه الشكلية بسبب ارتباطه الوثيق بالعناصر الأسلوبية والدلالات النفسية والجمالية التي يحملها مضمون النص المسرحي.

©جميع الحقوق محفوظة لدى جامعة المثنى 2021

المقدمة:

الفصل الأول: الإطار العام للبحث

تتحرك الفنون في عالم متغير وفق تيارات العصر، وتعمل وفق الحاجات التي تفرضها المتغيرات والأحداث السياسية والاجتماعية وغيرها، لاسيما وأن القدرة على الاستجابة للتغيرات والتحولات التاريخية تمثل أهم وأبرز خصائص الكتابة المسرحية[1]، ومن ثم، فإن وجود النص المسرحي القوي كان ومازال ضرورة أدبية وفنية، باعتباره وسيلة لإثبات الذات وطريقة لتعميق رؤاها وآمالها، كما أن التحول الى الأدب المسرحي بشكله الجديد يتطلب بالفعل التزام النص المسرحي ببعض القواعد التقليدية التي تكسبه طبيعته وخصوصيته الفنية من ناحية، والتحرر من بعضها الآخر مما لم يعد متناسباً مع روح العصر من ناحية أخرى[2]؛ وهذا بدوره جعل من النص المسرحي مجالاً خصباً لتطبيق وتوظيف العديد من التقنيات والآليات الفنية والأسلوبية، التي تدخل في صميم الشكل الفني وتؤسس بطبيعتها لخصائص فن المسرح التي تميزه عن سائر الأجناس الأدبية والفنية الأخرى[3].

إزاء ذلك، تباينت طرق وأساليب كتابة النصوص المسرحية، ودرجات الالتزام بتحقيق شروط العمل المسرحي ومتطلباته

*الناشر الرئيسي : E-mail : wisall324@gmail.com

الأدائية، وهو ما أدى بدوره الى تباين واختلاف أساليب الكُتَّاب والمؤلفين في توظيف قواعد التقطيع والتجزئة في النصوص المسرحية المعاصرة[4]، تبعاً لتباين الآراء والاتجاهات الكتابية والنقدية التي يأخذون بها، فغالباً ما يكون توظيف التقطيع في النص المسرحي محصلة لإلمام الكاتب والمؤلف بالأطر الفلسفية والأدبية والمحددات المنهجية والنقدية والتي تشكل بوابة أساسية في رصد متطلبات كتابة النصوص المسرحية، والدراسة المواكبة لمتطلبات الشكل الفني والتصميم، مع ما يتصل بها من المعرفة بالتقنيات المعاصرة المرتبطة بكافة فنون الاشتغال المسرحي[5].

يستند توظيف التقطيع في النص المسرحي الى ذلك الأساس الذي تنهض عليه كل حكاية تقدم حدثاً وقع في زمن ما- الزمن الماضي غالباً-، وبالتالي، فإن بنية العمل المسرحي القائمة على السرد تتطلب بدرجات متفاوتة تجزئة النص إلى أجزاء يشكّل كل جزء منها نموذجاً أو موقفاً ما ضمن الامتداد الزمني، الذي يسمح بدوره بإبراز التحولات التي طرأت على مسار الحدث وعلى الشخصيات[6].

تعود جذور توظيف التقطيع في النص المسرحي الى نظرية البناء الدرامي عند أرسطو (Aristotle)، والتي استمر العمل بها الى العصر الحديث، إذ يعد كتاب أرسطو "فن الشعر" (Poetica) أول مصنف فكري ونقدي هدف الى وضع الأصول الفنية والقواعد الفكرية لكتابة النص المسرحي[7]، فالنص المسرحي الكامل عند أرسطو ينبغي أن يحتوي على بداية ووسط ونهاية، تترابط فيما بينها ترابطاً منطقياً يحقق وحدة النص ويحافظ على وحدة فكرته الأساسية[8].

في هذا الشأن، ذهب لايوس ايجري (Lajos Egri) الى أن النص المسرحي الجيد لابد وأن يتألف من ثلاثة أجزاء لا غنى عن كل منها في المسرحية، جزء يوحي بالشخصيات وجزء آخر يوحي بالصراع، وجزء ثالث يوحي بالنهاية[9].

وبالرغم من أن بريخت (Bertolt Brecht) قد تبنى توجهاً ثورياً مناهضاً للتقاليد المسرحية الأرسطية، إلا إنه أكد على أن تقطيع النص المسرحي يعد ملمحاً مميزاً له، إذ أشار الى أن ما يميز العمل الدراماتيكي عن الملحمي، هو تقطيع هذا الأخير إلى أجزاء، بحيث يحتفظ كل جزء منها في حدود معينة على قدرته الحياتية[10].

في حين رأى برونر (Michael Brunner) أن نسيج النص المسرحي غالباً ما يكون مركباً من عدة أجزاء، وفق اعتبارات مختلفة تتعلق بالكاتب وطبيعة النص، فيكون مقسماً الى فصول، لوحات، مشاهد، متواليات أو أي تقسيمات أخرى، وهذه الأصناف المختلفة المتعلقة بتقطيع النص المسرحي، تعود الى اعتبارات جمالية ولاعتبارات أسلوبية أيضاً[11].

ولأن النص المسرحي متجه دائماً الى التحول (Transmutation) من صيغته الكتابية الى الصيغة الأدائية (العرض)، بحيث يصبح الأداء المسرحي نقطة الوصل بين اللغة والتلقي[12]، فقد توسع مفهوم الكتابة الدرامية في مجال المسرح وتطوّر في ضوء معطيات النقد الحديث، بالتوازي مع مسار تطور مفهوم اللّغة والاتصال؛ وهذا بدوره ما انعكس على قواعد التأليف المسرحي وتقنياته، لاسيما تلك المتعلقة بالإرشادات المسرحية كنص موازي، وتقطيع النص المسرحي إلى فصول، ومشاهد، ومناظر أو لوحات، وهي التقنيات التي ارتبطت بمفهوم النص المسرحي متواشجاً مع كل ما يسمح بتحقيق الاتصال والتواصل ويشكِّل نظاماً متكاملاً لدلالة النص والكلمات والعلامات المصاحبة كالحركة واللون والصوت والإشارات وغير ذلك، والذي يجسد بدوره المفهوم الموسع للغة[13].

بيد أن توظيف التقطيع في النص المسرحي على أهميته يظل من الموضوعات التي لم تحظ باهتمام الباحثين، وهذا بدوره ما ترك فجوة معرفية بشأن توظيف تقنية التقطيع في النص المسرحي، إذ لم يتسن الوصول الى أي دراسات سابقة عنيت بهذا الموضوع، فكانت هذه من أهم الأسباب التي دفعت الى

اختيار هذا الموضوع، وأحد أهم الصعوبات التي واجهت البحث الحالي، بالإضافة الى شحة المصادر والمراجع العربية المتصلة بتقطيع النص المسرحي، والصعوبات المتعلقة بإشكاليات المصطلحات والترجمة عند الاستفادة من المصادر والمراجع الأجنبية.

مشكلة البحث:

ثمة اعتقاد سائد بأن تقطيع النص المسرحي الى وحدات جزئية هو إجراء اعتيادي، أو أنه مجرد تقليد من تقاليد الكتابة المسرحية، وهذا الاعتقاد ليس صحيحاً في الحقيقة؛ ذلك أن تقطيع النص المسرحي وتقسيمه الى فصول ومشاهد ومناظر أو لوحات، هو بالأساس إجراء شكلي تفرضه طبيعة الأحداث ومضمون النص المسرحي، والطريقة التي يتبعها المؤلف في معالجة تلك الأحداث، والمذهب أو الاتجاه الفني الذي يستند إليه، أو الذي يسعى الى أن تنتمي إليه نصوصه المسرحية[14]، إذ اختلفت المدارس والمذاهب المسرحية في طرق تقطيع النص المسرحي، انطلاقاً من أن لكل وحدة جزئية (الفصل/ المشهد/ المنظر أو اللوحة) وظائفها الفنية المختلفة عن وظائف الوحدات الأخرى، ولكل منها ارتباطها الوظيفي بالأحداث أو الشخصيات أو الأبعاد الزمانية والمكانية للنص، وبحسب بريخت، فإن كل وحدة جزئية تحتفظ بمغزاها الخاص، بغض النظر عن مغزى الوحدات السابقة أو اللاّحقة، بل وحتى دون التقيد بالمغزى العام للمسرحية[15].

في السياق نفسه، اختلفت طرق المؤلفين في تقطيع وتوظيف الوحدات الدرامية الجزئية في النصوص المسرحية، فبعضهم التزم بالنمط الثلاثي (فصل، مشهد، لوحة)، وبعضهم استغنى عن الفصل، واكتفى بتقطيع النص الى (مشاهد، ولوحات)، فيما ذهب آخرون الى تقطيع نصوصهم المسرحية الى (فصول ولوحات)، وهذا الاختلاف والتباين لا يتوقف على طريقة التقطيع فحسب، بل ويمتد أساساً الى طرق توظيف وحدات النص، فضلاً عن اشكالية تداخل الوظائف، فالبعض قد يوظف المشهد للقيام بوظائف الفصل، والبعض الآخر لا يرى فرقاً بين وظيفة المشهد ووظيفة اللوحة، وفي كل الأحوال فإن كل مؤلف يرى أنه يستند الى أسس وقواعد وجيهة تفسر سبب تقطيع النص المسرحي وتوظيف وحداته الجزئية على هذا النحو أو ذاك.

بناءً على ذلك، تنبع مشكلة البحث من الشعور بالحاجة الى دراسة آليات الاشتغال الكتابي على النص المسرحي من الناحية التي يلجأ فيها الكاتب/المؤلف الى تقطيعه وتجزئته الى وحدات (فصول، مشاهد، مناظر، لوحات)، ورصد سمات وملامح طرق توظيف هذه الآلية في النص المسرحي، وتفسير أسس اشتغال الكاتب المسرحي على متطلبات الأداء المسرحي في الفضاء الحركي، مع الأخذ بعين الاعتبار دائماً علاقة النص/العرض بالمتلقي، ذلك أن دلالة العمل المسرحي وأهميته لا تظهر إلا من خلال تشخيص التقنيات والآليات الموظفة في نصوصه.

ولأن المسرح العربي يظل نتاجاً متجدداً ومتأثراً بالتحولات التي تطرأ على سياق المسرح العالمي، وانطلاقاً من افتراض يقضي بسعي كُتَّاب المسرح في العالم العربي الى مواكبة التطورات الفنية والأدائية والتقنية المتسارعة، والعمل على استيعاب وتوظيف كافة التقنيات الفنية التي وظفتها النصوص المسرحية العالمية.

تتمثل مشكلة البحث في محاولة التعرف على طرق توظيف التقطيع في النص المسرحي العربي المعاصر، وهي المشكلة التي يمكن صياغتها على النحو الآتي:

كيف وظف التقطيع في النص المسرحي العربي المعاصر في ضوء اتجاهات المذاهب المسرحية؟

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث من حيث أنه يمثل محاولة للتعرف على طرق توظيف التقطيع في النص المسرحي العربي المعاصر، وتأثير هذه التقنية على بنية الشكل الفني للنص المسرحي، وأيضاً لكون البحث يسهم في تعزيز الوعي بأهمية التقطيع ودوره في

DOI:10.52113/uj05/021-14/2691-2707

إبراز مضامين النص المسرحي والكشف عن العلاقات التي تربط بين أجزاءه من جهة أخرى، فضلاً عن أهمية الأبعاد الجمالية والأسلوبية التي ينطوي عليها تقطيع النص المسرحي، ودورها في الارتقاء بالذائقة الفنية.

كما تأتي أهمية البحث بالنسبة الى الفائدة التي يمكن أن يجنيها منه طلبة كليات ومعاهد الفنون الجميلة على المستويين الوطني والعربي، والكتاب والمؤلفين والممثلين والنقاد، وغيرهم من الدارسين والباحثين من ذوي الاهتمام بالنصوص المسرحية بشكل خاص، وفن المسرح على وجه العموم.

أهداف البحث:

يهدف البحث الى وصف توظيف التقطيع في النص المسرحي العربي المعاصر، من خلال تسليط الضوء على هذه التقنية.

حدود البحث:

الحدود الموضوعية: يقتصر البحث على دراسة توظيف التقطيع في النص المسرحي العربي المعاصر.

الحدود المكانية: اقتصر البحث على مجموعة من النصوص المسرحية لكتاب من أربع دول عربية، هي: (العراق، سوريا، مصر، وتونس).

الحدود الزمانية: يقتصر البحث على عينة من النصوص المسرحية العربية المعاصرة التي صدرت خلال الفترة (1990-2015).

تحديد المصطلحات والمفاهيم:

لابد أولاً من تحديد المصطلحات والمفاهيم المتصلة بموضوع البحث، والتي لا غنى عن بيانها لتحقيق أهدافه وغاياته.

1. التوظيف (Recruitment):

التوظيف في اللغة مصدر من الفعل (وظف)، والوظيفة من كل شيء وجمعها وظائف: وظف الشيء على نفسه، ووظفه توظيفاً ألزمها إياه، وجعل يوظفه أي يتبعه؛ ويقال أستوظفَ، أستوعب ذلك كلهُ[16].

ويأتي التوظيف أيضاً بمعنى: عيَّن له وظيفة، أي عمل[17]؛ والتوظيف من الوظيفة يعني الإفادة أو ايجاد الفائدة المعنية التي يحققها الشيء[18]، فالتوظيف يعني الاستخدام النفعي[19].

في مجال الاشتغال والتصميم الفني جرى تعريف التوظيف بأنه عملية استنباط وادخال المفردات المختلفة (لغة، شكل، حرف، لفظ، .. وغيرها) في البيئة التصميمية، على نحو يحقق وحدة جمالية لأداء غرض وظيفي معين[20].

يمكن تعريف التوظيف بصيغة إجرائية، بأنه استخدام التقطيع بغرض تحقيق الإفادة القصوى منه في بناء وتكوين دلالات ومعاني النص المسرحي المعاصر، وايصالها الى المتلقي/القارئ.

2. التقطيع (Segmentation):

التقطيع في اللغة من الفعل (قطع): قطع قطْعَاً ومقطعاً وتقطاعاً الشيء: أبانه وفصله، والقطعة: ما قطع من الشيء[21]؛ أما في الاصطلاح الأدبي والنقدي، فيشير التقطيع الى الطريقة التي تتم بها تجزئة نص أدبي ما، الى مقاطع نصية[22].

وبصيغة إجرائية لأغراض البحث الحالي، يمكن تعريف التقطيع بأنه تجزئة النص المسرحي وتقسيمه الى وحدات جزئية (فصل، مشهد، لوحة، ...)، بحيث يساهم كل جزء في ايصال المعنى الإجمالي للنص الى المتلقي/القارئ.

الفصل الثاني: الإطار النظري

لكي يتضح موضوع البحث، لابد من بيان ماهية التقطيع في النص المسرحي، والمسار التاريخي لتوظيفه في النصوص المسرحية، وتعريف وحدات تقطيع النص المسرحي.

تقطيع النص المسرحي:

يرتبط مفهوم التقطيع (Segmentation)- في الفرنسية (Découpage)- بالنص المسرحي، من حيث يُعرف هذا الأخير بأنه "خطاب يقدم لقراء كثيرين يقرؤونه في أي زمان ومكان يشاؤون، وفي اللحظة التي يرغبون، وقد يقرؤونه دفعة واحدة

أو على دفعات متقاربة، أو متباعدة حسب ما يسمح به الوقت لهم"[23].

ولأن التعريف السابق متجه بالأساس نحو البنية اللغوية العميقة للنص المسرحي، فإنه لا يشير الى البنية الشكلية التي تميَّز هذا النص عن غيره من الأجناس الأدبية؛ إذ يُعَّد الشكل الفني أحد أهم الخصائص التي تميز النص المسرحي، الذي غالباً ما يتخذ شكلاً معيناً ناتجاً عن تقطيعه بطرق متعددة؛ في الوقت نفسه الذي يعد فيه التقطيع من أهم المُكوِّنات والملامح الشكلية المميزة للنصوص المسرحية[24]؛ فالتقطيع بطبيعته هو عملية تهدف الى بناء وتكوين النص المسرحي من خلال تقسيمه وتجزئته الى أجزاء وقطع متعددة[25].

بصيغة أخرى، يُعرف التقطيع بأنه ذلك الشكل الذي ينتظم فيه النص المسرحي، وتتحدد المفاصل الرئيسية للحدث من خلال تقسيمه إلى وحدات أو قطع مثل: الفصل (Acte) والمشهد (Scene) واللوحة (Tableau)، وغير ذلك من أنواع التقطيع المُستخدَمة في النصوص المسرحية[26].

والتقطيع وفق هذا المفهوم ليس عملية نظرية سلبية وغير مفيدة، ويمكن أن تقضي على الإحساس كلياً، بل هي على العكس من ذلك، تجسد الوعي المطلق لدى الكاتب/المؤلف بطريقة تكوين العمل ومعناه، فمن النادر أن يكون النص المسرحي قطعة واحدة ومتماسكة من الحوارات، بل غالباً ما يكون مقسماً الى مشاهد وفصول أو الى لوحات، تحقق شرط بناء النص ليكون متجانساً ومتطابقاً مع المعايير الأكثر موضوعية، التي تتحقق بها شروط ومتطلبات تحول العمل من نص مقروء الى أداء وعرض[27].

وتقطيع النص المسرحي الى فصل أو أكثر، وتقسيم الفصل الى عدة مشاهد أمر ليس بالسهولة كما قد يتصور البعض ذلك، بل هي عملية دقيقة تزداد تعقيداً تبعاً للتعقيد الذي تنطوي عليه فكرة النص المسرحي، ولتعدد مستويات الحدث فيها، إذ يمكن أن يكون النص مؤلفاً من فصل واحد، لكنه يتطلب تركيزاً وتكثيفاً شديداً، كما يمكن أن يتكون النص من عدة فصول، تزخر بأحداث متعددة، تتكاثف معاً نحو ذروة واحدة، ونهاية واحدة[28].

ولأن الشكل هو المبدأ التنظيمي للتعبير في النص المسرحي، ولا ينفصل عن مضمونه[29]، فإن هناك علاقة وثيقة بين الطريقة التي يتم بها توظيف التقطيع في النص المسرحي من جهة، والمعنى الإجمالي الذي يؤدي إليه هذا النص من جهة أخرى، إذ يسهم التقطيع في تحديد نمط التلقي (إبهام/ كسر إبهام)، ويسهم أيضاً في تشكيل الإيقاع الداخلي وبناء وتنظيم العلاقات الدلالية بين أجزاء النص ووحداته المتعددة، فضلاً عن دوره في تجلية زمن الحدث المسرحي[30].

يتبين من ذلك، أن النص المسرحي هو ذلك النص الذي يتألف من مجموعة أو سلسلة محدودة من الفصول والمشاهد المرتبطة- أو غير المرتبطة- والتي بالرغم من تفاوت عددها واختلاف طرق تقسيمها، وتباين العلاقات الموضوعية والدلالية التي تربط فيما بينها من نص مسرحي الى آخر، إلا إنها تسهم في تحقيق تأثيرات فنية وانفعالية معينة، وإجلاء المعنى الإجمالي المراد ايصاله للمتلقي[31].

على كل حال، ينبغي التأكيد على أن عملية توظيف التقطيع في النص المسرحي، من خلال تقسيمه الى فصول ومشاهد ومناظر أو لوحات، هي بالأساس عملية شكلية تفرضها طبيعة الأحداث ومضمون النص المسرحي، والطريقة التي يتبعها المؤلف في معالجة تلك الأحداث، والمذهب أو الاتجاه الفني الذي يستند إليه، أو الذي يسعى الى أن تنتمي إليه نصوصه المسرحية[32].

المسار التاريخي لتوظيف التقطيع في النصوص المسرحية:

لم يشهد المسرح اليوناني القديم توظيف التقطيع في النص المسرحي الى فصول، رغم أنه اتخذ بنية محددة لها مراحلها وأجزائها التي لا تتغير على نحو أفرز نوعاً من التقطيع الداخلي[33].

DOI:10.52113/uj05/021-14/2691-2707

ومع ذلك، يمكن القول بأن ثمة جذور لتوظيف التقطيع في النص المسرحي تعود الى الدراما الأرسطية، التي نظرت الى النص المسرحي باعتباره نموذج محاكاة، ينبغي أن يتألف من ثلاثة أجزاء: بداية ووسط ونهاية، تتسلسل الأحداث بشكل عضوي فيما بينها، في الوقت نفسه الذي يحافظ فيه كل جزء منها على استقلاليته ولو كان ذلك في حدود معينة[34]؛ فالنص المسرحي وفق الشكل البنائي الذي حدده أرسطو، يبدأ بالمقدمة، التي تمهد للحدث، ثم المدخل الخاص بالجوقة، ومن ثم تبدأ الأحداث على شكل قطع أو أجزاء تختلف طولاً وقصراً ويسمى كل منهما فصلاً، وغالباً لا تزيد عن خمسة فصول، وينتهي النص بالخاتمة[35].

لعل البداية الفعلية لتوظيف التقطيع كانت في النصوص المسرحية الرومانية، وبالتحديد في أعمال الكاتب الروماني ل. أ. سينيكا (L. A. Seneca) (4 ق. م- 65م)، والذي لجأ الى تقطيع نصوصه المسرحية الى خمسة فصول، يمثل كل فصل منها قطعة وصفية يتمظهر فيها النص بلاغياً[36].

ظل هذا التقليد قائماً حتى عصر النهضة، فلم يتجاوز عدد فصول النص المسرحي عن خمسة، كل فصل منها مرتبط بوظيفة معينة: (التعريف بالموضوع، تطور الحبكة، الذروة، الانحدار للحل، النهاية)، في الوقت الذي تكونت فيه مفاهيم محددة لأجزاء النص المسرحي، إذ صار مصطلح المشهد أو المنظر يشير في تلك الفترة الى حركة الشخصيات من دخول وخروج، وظهور واختفاء، أما كلمة فصل فكانت تعني شيئاً آخر مختلفاً، من حيث تشير داخل النص المسرحي الى تغيير شامل للمكان وتفاصيله، أو ربما يشير الى انتقال الى زمن آخر مغاير لزمن الفصول والمشاهد السابقة واللاحقة[37]؛ الأمر الذي تلازم مع ظهور أشكال متنوعة لتقطيع النص المسرحي، فقد تألف النص المسرحي منذ القرن السابع عشر من خمسة فصول، كما في نصوص الانجليزي بن جونسون (Ben Johnson) (1572-1637)، وفي فرنسا كان النص يتألف من عدة مشاهد ومناظر، كما في نصوص موليير (Molière) (1622-1673)[38]، وأيضاً في النصوص المسرحية لـ جان راسين (Jean Racine) (1639-1699)، لاسيما في مسرحية أندروماك[39].

وهكذا، فقد ارتبط توظيف التقطيع في النصوص المسرحية الحديثة بمصطلحيّ (الفصل والمشهد)، واللذان استخدما بهدف رصد وإبراز التغيرات التي تطرأ على حركة الشخصيات، أو تلك التغيرات في المكان أو الزمان؛ فالفصل في المسرح الإنجليزي يمثل قسماً رئيسياً من النص المسرحي، في حين يمثل المشهد أو المنظر جزءً من الفصل[40].

في القرن التاسع عشر، أصبح توظيف التقطيع في النص المسرحي مظهراً فنياً واضحاً في نصوص الألماني جرستاف فيرتاج (Gustav Freytag) (1816-1895)، الذي وضع نموذجاً لبنية النص المسرحي يتألف من خمسة فصول، والذي عرف لاحقاً بـ مثلث فيرتاج أو هرم فيرتاج[41]، كما جرى توظيف التقطيع من خلال تجزئة النص الى مقاطع مع ترقيمها، وربطها بنص الإرشادات المسرحية، بحيث تتجلى دلالة التقطيع لاحقاً من خلال علامات سمعية أو مرئية تعتمد على الموسيقى والإضاءة، واسدال الستار، وارتبط هذا النمط من التقطيع على التوافق القائم بين الكاتب والمخرج[42].

في المسرح المعاصر، برز توظيف التقطيع في معظم النصوص المسرحية التي اشتغل عليها إيرفين بيسكاتور (E- Piscator)، والذي كثيراً ما اعتمد تقطيع النص الى لوحات مستقلة متتالية، وهو الملمح الذي سيكون ظاهراً بشدة في مسرح بريخت[43]، الذي انقلب على الشكل الكلاسيكي للنص المسرحي المغلق، مستبدلاً إياه بشكل مفتوح، من خلال تجزئته وتقطيعه الى لوحات لكل لوحة منها عنوانها الخاص[44].

اعتمد مسرح بريخت (التغريبي) على تقطيع البنية الفنية للنص المسرحي، بحيث تبدو الحوادث متسلسلة، تشكل في مجموعها بنية فنية قائمة على منطق الضرورة أو منطق الاحتمال، فكل حدث ما عدا الحدث الأول في المأساة يؤسس للحدث اللاّحق في

DOI:10.52113/uj05/021-14/2691-2707

بنية متنامية تصل إلى الذروة وتؤدي إلى الحل، وتهدف هذه التقنية الى إبعاد القارئ عن الاندماج في نص المسرحية والذوبان في أحداثها على نحو يستغرق عواطفه وانفعالاته[45].

يعتبر توظيف التقطيع في النص المسرحي البريختي تأسيساً لتوظيف التقنية نفسها على مستوى الأداء والفعل المسرحي، ولكن دون الاهتمام بوحدة الموضوع أو الحدث أو البناء الدرامي الهرمي للنص أو تطور الأفعال التي تربط بين أجزاءه في اتجاه صاعد نحو القمة، ومن ثم تنحدر نحو الحل والنهاية، ذلك أن النص المسرحي عنده إنما يتشكل من مجموعة مشاهد تعتمد على الحوار أو الحركة، والعلاقة المنطقية أو القياس المنطقي الذي يكونها، بحيث تجسِّد في المحصلة رؤية متكاملة هي المغزى الإجمالي للنص المسرحي[46].

وفي ألمانيا دائما ظهر بيتر فايس (Peter Weis)- رائد المسرح التسجيلي (الوثائقي)، والذي يقوم على تقديم حدث تاريخي أو سياسي أو اجتماعي في إطار درامي، يعتمد الوثيقة كمادة أولية، وجعل من النص تكويناً لمراحل الحدث على شكل إعادة ترتيب لعدد من اللوحات، تشكل كل منها مشهداً مستقلاً[47].

يتبين مما سبق، أن تقطيع النص المسرحي الى فصول ومشاهد ولوحات يمثل ملمحاً رئيسياً من ملامح النص المسرحي المعاصر.

وحدات تقطيع النص المسرحي:

أجزاء النص المسرحي هي المؤشرات الرئيسية الدالة على توظيف التقطيع فيه، وتتمثل في ثلاثة مصطلحات ومفاهيم أساسية، على النحو الآتي:

(1). الفصل (Acte):

كلمة الفصل (Acte) مثل كلمة (Stage)[48]، إذ يعود أصل المصطلح الى الكلمة اللاتينية (Actus)، وتعني بشكل رئيسي (الفعل)، وهو اللفظ الذي صار يعني في أعراف الكتابة المسرحية (الفصل)، من حيث يشير الى التغير في الفعل، وهو مفهوم يعود الى دراما أرسطو، وقد ترسخ هذا المفهوم من خلال النموذج الذي وضعه الألماني فيرتاج (Freytag)، المعروف بـ (مثلث فيرتاج)[49]، إذ يشير مفهوم الفصل لديه الى التكامل والتناسق القائم بين الفصول الخمسة للنص المسرحي، والتطابق القائم بين تَطوُّر الحَدَث من البِداية إلى الذُروة ومنها إلى الخاتمة[50].

والفصل في النص المسرحي، هو مركّب تعبيري زماني يتضمن حذوفات زمانية، وهذا ما يميز الفصل عن المشهد الذي يقوم على استمرارية زمنية[51]، أي أن تقطيع النص المسرحي الى فصول مرتبط أساساً بعنصر الزمن، كما ترتبط فصول المسرحية بالعناصر والمكونات النفسية والجمالية[52].

(2). المشهد (Scene):

أصل الكلمة من اليونانيّة (Skênê) والتي تعني بالأساس الخشبة، وبالتحديد خشبة المسرح، وقد ارتبط المشهد بدلالة مكانية وزمانية[53].

يعود مصطلح المشهد الى تراجيديات المسرح اليوناني القديم، حيث كان يراد به حوار مسرحي يدوم وقتاً معيناً، يقع بين نشيدين تقوم بهما الجوقة، وعلى هذا الأساس أصبح الحوار المسرحي يمثل قطعة من النص المسرحي ضمن عدة مشاهد حوارية يتألف منها الفصل الواحد، يجري فيه تغير في حضور الأشخاص[54]؛ ومن ثم، فقد جرى تعريف المشهد بأنه مقطع جزئي من فصل، ومجموع المقاطع/المشاهد تشكل فصلاً، وهناك أيضاً من اعتبر المشهد مرادفاً للفصل، لأن المسرحية قد تتألف من مجموعة من المشاهد لا تندرج تحت فصول[55]، كما قد يعتبر المشهد قطعة زمنية لحوار مسرحي يجري في مكان واحد، وبذلك يقترب مفهوم المشهد من مفهوم اللوحة[56].

(3). اللوحة (Tableau):

تعتبر اللوحة وحدة بنيوية صغرى بالنسبة الى الفصل والمشهد، إذ تمثل مقطعاً مستقلاً من ناحية، وحلقة وصل بين ما يسبقها وما يليها، بحيث يتشكل معنى النص المسرحي من تتالي اللوحات الذي يختلف عن تتالي الفصول والمشاهد، وغالباً ما ترتبط اللوحة بالمكان، أي أنها تمثل وحدة مكانية، وقد برز تقطيع

DOI:10.52113/uj05/021-14/2691-2707

النص المسرحي الى لوحات منذ القرن الثامن عشر، وتعزز استخدامها وتوظيفها في مسرح بريخت المعاصر[57].

أكد بريخت على أن من المهم جداً لبناء نص مسرحي حقيقي، أن تقدم الأحداث في مشاهد هي أقرب الى اللوحات المتسلسلة، بحيث تحتفظ كل لوحة بمغزاها الخاص، ولكن دون الأخذ بعين الاعتبار للمشاهد اللاّحقة أو دون التقيد بالمغزى العام للمسرحية[58]، وهذا ما يدل على أن المسرح العالمي المعاصر يميل أكثر الى توظيف التقطيع على أسس زمنية أو مكانية باستخدام المشاهد أو اللوحات المتتالية.

الفصل الثالث: الإطار المنهجي

مجتمع البحث وعينته:

شمل مجتمع البحث (7) نصوص مسرحية صدرت خلال الفترة (1990-2015م)، تم توظيف التقطيع فيها وتقسيمها الى (فصول، مشاهد، ولوحات) كما في جدول رقم (1)، أما عينة البحث فقد تألفت من (4) نصوص مسرحية، روعي عند اختيارها أن تكون قادرة على تمثيل خصائص وسمات مجتمع البحث من حيث طرق توظيف التقطيع فيها، وذلك على نحو ما هو موضح في الجدولرقم (2) التالي:

جدول (1): مجتمع وعينة البحث

النص ال سرحي	المؤلف	السنة	ا بلد
سيدة الأسرار: عشتار	حياة الريس	2008	تونس
أبيض مثل حد السيف	عبد الرزاق الربيعي	2013	العراق
على سطحنا طائر غريب			

جدول (2): نماذج العينة

النص المسرحي	المؤلف	السنة	البلد
رحلة حنظلة	سعد الله ونوس	1990	سوريا
حادثة خط الاست اء	محمد حسن عبد الله	2001	مصر
عشتار في بغداد	رشا فاضل	2009	العراق
نوب حتب	نبوية موسى	2014	مصر

أداة البحث ومؤشراته:

اعتمد الباحث في تحليله للعينة على قراءة النصوص قراءة نقدية واعية، والمؤشرات الواردة في الإطار النظري، والتي تتمثل بوجود كل من: (الفصل، المشهد، واللوحة/المنظر)، والدلالات الجمالية والأسلوبية التي تحملها.

منهج البحث:

لتحقيق أهداف البحث وغاياته، اتبع الباحث المنهج الوصفي التحليلي.

الفصل الرابع: الإطار التطبيقي

التحليل:

من خلال تحليل النصوص المسرحية لمجتمع البحث ككل، تبين تعدد وتنوع طرق توظيف التقطيع تبعاً لتعدد وتباين استخدام وحدات تقطيع النص المسرحي الثلاث (الفصل، المشهد، اللوحة/المنظر)، وذلك على نحو ما هو مبين في الجدول التالي:

جدول (3): مؤشرات توظيف التقطيع في النصوص المسرحية لمجتمع وعينة البحث

النص المسرحي	المؤلف	السنة	البلد	مؤشرات تقطيع النص المسرحي		
				الفصل	المشهد	اللوحة/ المنظر
رحلة حنظلة(*)	سعد الله ونوس	1990	سوريا	×	×	11
حادثة خط الاستواء(**)	محمد حسن عبد الله	2001	مصر	3	2	4
سيدة الأسرار: عشتار	حياة الريس	2008	تونس	6	×	×
عشتار في بغداد(***)	رشا فاضل	2009	العراق	3	8	×

DOI:10.52113/uj05/021-14/2691-2707

أبيض مثل حد السيف	عبد الرزاق الربيعي	2013	العراق	×	22	×
على سطحنا طائر غريب				×	5	×
نوب حتب(****)	نبوية موسى	2014	مصر	4	×	×
❖ النصوص المشار إليها بـ (*) تمثل عينة البحث.						

في ضوء ذلك، يمكن تمييز أربع طرق لتوظيف التقطيع في النصوص المسرحية العربية المعاصرة- تم اختيار أربعة نصوص مسرحية كعينة للبحث بناءً عليها-، كما هو موضح في الجدول التالي:

جدول (4): طرق تقطيع النص المسرحي في عينة البحث

طريقة التقطيع	النص المسرحي	المؤلف
تقطيع النص الى لوحات	رحلة حنظلة	سعد الله ونوس
تقطيع النص الى فصول ومشاهد، ومناظر	حادثة خط الاستواء	محمد حسن عبد الله
تقطيع النص الى فصول ومشاهد	عشتار في بغداد	رشا فاضل
تقطيع النص الى فصول	نوب حتب	نبوية موسى

عرض ومناقشة النتائج:

يلجأ الكُتَّاب والمؤلفين الى تقطيع نصوصهم المسرحية لاعتبارات شكلية مختلفة، كتغيير المناظر أو التعبير عن تغير الزمن، أو تغيير الشخصيات، ولكن التقطيع في النص المسرحي الجيد والمحكم البناء لابد وأن يشتبك مع العقدة ويتناغم معها ويحقق مقتضياتها، كما تختلف طرق توظيف التقطيع في النصوص المسرحية تبعاً لاختلاف الخلفيات الفكرية والمعرفية بين المؤلفين، فضلاً عن تباين المذاهب والاتجاهات والمدارس الفنية التي ينتمون إليها[59]، فضلاً عن أن حرص كل كاتب على أن تكون له بصمته وطريقته المميزة في تقطيع نصوصه المسرحية.

إزاء ذلك، يمكن عرض ومناقشة نتائج تحليل عينة البحث من النصوص المسرحية على النحو الآتي:

(1). رحلة حنظلة[60] لـ سعد الله ونوس (سوريا/1990):

يتخذ التقطيع في مسرحية رحلة حنظلة ملامح التقطيع في المسرح الملحمي المعاصر الذي يعتمد على اللوحات المتتالية، إذ يتألف نص المسرحية من مقدمة و(10) قطع متتالية، يمكن اعتبارها مشاهد ولوحات في آن معاً، ذلك أنها تحمل دلالات مزدوجة من الناحيتين الزمانية والمكانية، إلا إنها في واقع الأمر تبدو أقرب الى اللوحات منها الى المشاهد، لاسيما وأن العديد من نصوص سعد الله ونوس تقترب كثيراً من نصوص المسرح التغريبي المعاصر عند بريخت.

أعطى المؤلف للوحات عناويناً تحمل في الغالب دلالات مكانية: (في السجن، في الهواء الطلق، في البيت، عند المدير، في الهواء الطلق، في عيادة الطبيب، في الهواء الطلق، عند الدرويش، في الهواء الطلق، عند الحكومة)، وفي الوقت نفسه الذي تتوالى فيه تلك اللوحات على نحو تناوبي بين الأماكن المغلقة والمفتوحة، ما جعل كل لوحة دلالة زمنية مستقلة تبرز بين السابقة واللاحقة، وبالتالي، فكل لوحة في نص المسرحية يحمل الدلالتين الزمنية والمكانية في آن واحد معاً، الأمر الذي يسهم ف محصلته النهاية في إجلاء المعنى الإجمالي للنص المسرحي كله، وهو المعنى الذي استحضره المؤلف في عنوان المسرحية (رحلة حنظلة)، فجاء تقطيع المسرحية الى لوحات متناغماً للغاية مع الدلالة الزمنية والمكانية التي توحي بها كلمة (رحلة)، فضلاً عن تناغمها مع شخصية (حنظلة)، التي تتسم صورتها في الذهنية العربية العامة بطابع كاريكاتيري يحاكي تقطيع النص المسرحي الى لوحات، الأمر الذي حمله نص المسرحية بشكل مباشر، أي في كون حنظلة هو رسام كاريكاتيري.

علاوة على ذلك، جاء التقطيع في نص مسرحية رحلة حنظلة مرتبطاً بعلاقة وثيقة بالحبكة والعقدة، من حيث أن كل لوحة تحمل في مضمونها (صدمة)، إذ أن الحكاية برمتها هي مجموعة

من الصدمات الحياتية المفاجئة والساخرة التي يتلقاها حنظلة في رحلته، وجميع اللوحات تحمل مضموناً سياسياً يتناغم من الانتقالات المكانية والزمانية التي يحدثها توالها بدون فواصل، على نحو ساهم الى حد كبير في الكشف عن الاعتمالات النفسية والذهنية التي تدور في أعماق الشخصيات، فكل لوحة تحمل شحنة معينة من تلك المشاعر والانفعالات التي تدور حول مركز الألم والمعاناة في واقع قائم على القمع والاضطهاد الصادر من جهة السلطة الحاكمة، لاسيما وأن كل لوحة تحمل طابعاً زاخراً بالرمزية سواء من الناحية الشكلية التي تعكس طريقة تقطيعها وتوالها، أو من ناحية المضمون التي تعكس دلالة هذا التقطيع من خلال الحوارات، ومن خلال حضور صوت الراوي بشكل أو بآخر، على غرار الراوي في المسرح الملحمي.

كما أسهم تقطيع نص المسرحية في الكشف عن سمات الشخصيات أيضاً، فكل لوحة ترتبط بمكان وزمان وشخصيات محددة، فكل شخصية تحمل دلالة مباشرة أو رمزية تحيل الى السلطة بكافة أشكالها وصورها، وذلك كله في السياق الذي يتجسد فيه مفهوم (التسييس) في المسرح، وهو المفهوم الذي صاغه ونوس متجاوزاً به الدلالة الضيقة لمفهوم المسرح السياسي.

يتجلى ذلك في اشتباك عملية توظيف التقطيع في هذه المسرحية مع المغزى الجمالي العميق لمفهوم التسييس، والذي ظهر في حمولة كل لوحة مستقلة عن غيرها، وفي حمولاتها جميعاً عبر سلسلة توالها، لاسيما وأن التقطيع وفق هذه الآلية جسد نمط اتصال جديد ومغاير، يسعى الى الارتقاء بذائقة القارئ وإعادة تفعيل وعيه المستلب والمقهور بكسر الإيهام، حيث كان للتقطيع دوره الفاعل في تمكين شخصية حنظلة من تحقيق هذا الكسر، على نحو ما حمله في النهاية قرار حنظلة بالثورة على الواقع.

(2). حادثة خط الاستواء[61] لـ محمد حسن عبد الله (مصر/2001):

لجأ الدكتور محمد حسن عبد الله الى توظيف التقطيع في مسرحيته (حادثة خط الاستواء) في نسق ثلاثي جمع بين الفصل والمشهد والمنظر، ولكن وفق رؤية وطريقة يغلب عليها الطابع الخاص والمميز للكاتب، ومع ذلك يمكن القول بصورة عامة أن توظيف التقطيع في هذه المسرحية جاء مقارباً للنموذج الذي ساد في المسرح الألماني في القرن التاسع عشر، والذي يجسده نموذج التقطيع الخماسي والهرمي عند فيرتاج.

تتألف مسرحية (حادثة خط الاستواء) من ثلاثة فصول رئيسية، الفصل الأول جاء قطعة واحدة بدون تقطيع الى مشاهد أو لوحات، حمل عنوان (المحاولة)، يجري الحوار في منظر واحد، ومع ذلك يمكن اعتبار وقوع الفصل الأول في ثلاث قطع مشهدية: القطعة الأولى يدور فيها حوار بين أبسال وسلامان، فيما تبدأ القطعة الثانية بدخول/اقتحام (جالبة) للمكان، ودخولها في حوار معهما، وفي القطعة الثالثة يظهر شخصيات (ابن سينا، السهروردي، وابن طفيل)، هو ما أضفى على الفصل نوع من التقطيع الداخلي، في حين قرر المؤلف الإبقاء على الفصل الأول قطعة واحدة من الناحية الشكلية، ليكون بمثابة مقدمة وتعريف بالشخصيات وتمهيد للحدث.

على نحو مغاير يأتي الفصل الثاني من المسرحية في مشهدين يجريان في منظر واحد، حمل المشهد الأول عنوان: الغليان، فيما كان عنوان المشهد الثاني (الحادثة)، وهو عنوان ذو دلالة مباشرة على الحدث في اطار نموذج تقطيع مغاير عن الفصل السابق من حيث التركيب، كما أن زمن الفصل الثاني يأتي عقب زمان الفصل الأول بقليل وفي مكان مختلف أيضاً[62]، بحيث بدا واضحاً مغزى تقطيع الفصل الى مشهدين، فالمشهد الأول لا يعطي سياقاً زمنياً ومكانياً للحادثة في المشهد الثاني فحسب، بل ويعطي الحادثة سياقاً نفسياً وفكرياً من خلال الحوار، في اشتباك وتلاحم واضح بين التقطيع ومسار تكوين الحبكة وصولاً الى ذروة الأحداث في الحكاية، على نحو أجلى المغزى الجمالي والأسلوبي للتقطيع في هذا الفصل.

DOI:10.52113/uj05/021-14/2691-2707

تحت عنوان (التحولات) جاء الفصل الثالث من المسرحية في قطعة واحدة بتغيير طفيف للغاية في المنظر/المكان، وتكثيف بالغ للتحولات التي طرأت على الشخصيات، وتكشيف دقيق للمضامين الفكرية والنفسية التي تتدفق من خلال الشحنات الحوارية وحالة التواجد- صرعة الوجد- التي تظهر على مستوى حركة الشخصية (السهروردي)، وما يعتمل ضمن ذلك من حوار فلسفي وصوفي فياض جرى بين الفلاسفة الثلاثة، وهو الجانب الأكثر ارتباطاً بوظيفة التقطيع في النص المسرحي ككل.

(3). عشتار في بغداد[63] لـ رشا فاضل (العراق/2009):

اتبعت الكاتبة المسرحية العراقية رشا فاضل أسلوباً مقارباً للنموذج السابق مع الحرص على إبراز أسلوبها الخاص، إذ استخدمت ثنائية الفصل والمشهد في تقطيع مسرحيتها (عشتار في بغداد)، والتي جاءت في ثلاثة فصول رئيسية وثمانية مشاهد. تحققت وظيفة التقطيع في هذه المسرحية على المستوى الزمني، للمقاربة بين الزمن الأسطوري القديم والزمن الحاضر الذي يجسده عام 2004 بالتحديد، فكان التقطيع أداة جوهرية لاستحضار شخصيتي تموز وعشتار من أعماق الزمن الأسطوري الى الزمن الحاضر، وبناء وتكوين نسق مكاني للأحداث يربط يتحدد بشرفة سماوية مطلعة على الأرض وجسر رابط بين الأرض والسماء؛ فكانت الفصول الثلاثة تأطيراً تقطيعياً للأحداث في هذا النسق، يبدو مغزاه واضحاً في جعل الأحداث تجري في فضاء زمكاني يتسم بالتناسق والتكامل بين الفصول، ابتداءً من المشهد الاستهلالي وعبر مسار تطور الحدث وصولاً الى ذروته، متجهاً بعد ذلك نحو النهاية.

يعكس لجوء الكاتبة الى طريقة التقطيع الثلاثي والهرمي للنص، واختيار (الفصل) كوحدة بناء وتركيب أساسية، مدى إدراكها للضرورات التي يتطلبها استلهام الأسطورة، والتي استجابت لها بتقطيع النص كأساس للمقاربة بين الشخصيات الأسطورية بدلالتها الزمنية من جهة، الأحداث الجارية في الزمن الحاضر، أما على المستوى المكاني، فقد اعتمدت على البنى الجزئية لكل فصل، وذلك من خلال تقطيع الفصل الى مشاهد متعددة بالتوازي مع تقنية الحذف الزماني لما يمكن أن يكون حدثاً أسطورياً- كما في المشهد الاستهلالي- لتمكين الشخصيات الأسطورية من معايشة وملامسة الحدث في العصر الراهن، مع الاحتفاظ بالاستمرارية الزمنية على مستوى العلاقة بين الفصول الثلاثة، وعلى مستوى المشاهد اعتمدت الكاتبة توظيف المفارقات التي رسمت ملامح الصدمات التي تعرضت لها عشتار، وسوغت حدوث انتقالات مكانية وتطورات في مسار الأحداث وفاعلية الشخصيات، وفي النهاية يتجلى مغزى التقطيع في دلالته المكانية، في ذلك التحول الذي أصبحت فيه بغداد مشابهة تماماً للعالم السفلي، مدينة للموتى لا تختلف عن عالم الموتى، في حين أن الدلالة الزمنية فتكمن في ذلك الربط الذي تحقق من خلال تقطيع الفصول بين حضارات العراق العظيمة والقديمة وما آلت إليه في الزمن الحاضر، والذي كان بمثابة الحامل الأسلوبي والجمالي لاستدعاء شخصيتي عشتار وتموز.

(4). نوب حتب[64] لـ نبوية موسى (مصر/2014):

تجسد مسرحية (نوب حتب) النموذج الرابع من حيث الطريقة التي اتبعتها الكاتبة لتوظيف التقطيع فيها، والتي قامت على (الفصل) كوحدة تقطيع أحادية، لا تتخللها مشاهد أو لوحات، في الوقت نفسه الذي يقوم فيها الفصل كوحدة بناء جزئية بوظيفة المشهد واللوحة، ومع ذلك، فإن نموذج التقطيع في هذه المسرحية يعتمد على الآليات التي اتبعها الكُتَّاب في النماذج الثلاثة السابقة.

تتألف هذه المسرحية من أربعة فصول، تتقارب دلالتها مع الدلالة المكانية للمشاهد في مسرحية (رحلة حنظلة)، على نحو ما عبرت عنه العناوين التي اختارتها الكاتبة لفصول مسرحيتها: (في حجرة رئيسة دار النظام، في غرفة رئيسة دار النظام، في السجن، ثم في المحكمة)، وهذا من ناحية، ومن ناحية أخرى يمكن مقاربة طريقة التقطيع هذه التي اتبعتها نبوية موسى من حيث دلالتها مع الدلالة الزمنية للفصول في مسرحية (عشتار

في بغداد)، حيث كان استدعاء التاريخ ومقاربته بأحداث في الزمن الحاضر أساساً لتقطيع النص المسرحي.

إزاء ذلك، أشارت الكاتبة في مقدمة المسرحية الى أن مضمون المسرحية مستلهم من تاريخ الأسرة السابعة عشرة، التي خاضت حرباً مريرة ضد الهكسوس وصولاً الى طردهم تماماً في عهد الأسرة الثامنة عشرة، وما كان سائداً آنذاك من عادات ومعتقدات وتقاليد وأنظمة، إضافة الى إشارات لبعض الأحداث التي شهدتها في مصر في عهودها الأخيرة، وبالتالي، فالمسرحية ترسم صورة تاريخية للعصر الراهن من خلال اسقاطها على عصر من تاريخ مصر القديم، حيث تدور الأحداث بشكل محوري حول شخصية (نوب حتب) المرأة التي ترمز لمصر في وضعها الراهن[65].

الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات:

الاستنتاجات

1. تقطيع النص المسرحي الى فصول ومشاهد ولوحات يمثل ملمحاً رئيسياً من ملامح النص المسرحي المعاصر على الصعيدين العالمي والعربي، إلا إن طرق التقطيع تفاوتت بين المؤلفين تبعاً لأسباب وعوامل مختلفة، أهمها طبيعة ومضمون النص المسرحي، وطريقة المؤلف في معالجة أحداث المسرحية، والمذهب الفني الذي ينتمي إليه.

2. أمكن تمييز أربع طرق لتوظيف التقطيع في النصوص المسرحية العربية المعاصرة، وهي: طريقة تقطيع النص الى لوحات، طريقة تقطيع النص الى فصول ومشاهد ومناظر، تقطيع النص الى فصول ومشاهد، وتقطيع النص الى فصول، الأمر الذي ساهم في الكشف عن رؤية كل كاتب ومسوغاته التي استند إليها في اختيار وتوظيف التقطيع الذي اختاره لنصه المسرحي.

3. تجسد طريقة تقطيع النصوص المسرحية العربية الى لوحات نموذج المسرح الملحمي المعاصر عموماً، والمسرح التغريبي على وجه الخصوص، وهو نموذج يقوم على تجزئة النص الى سلسلة من اللوحات المتتالية، تحمل كل لوحة منها دلالة مزدوجة زمانية ومكانية، كما في مسرحية (رحلة حنظلة).

4. استند توظيف التقطيع في بعض النصوص المسرحية العربية المعاصرة الى نموذج التقطيع الخماسي أو المثلث الهرمي عند فيرتاج، وذلك باتباع طريقة التقطيع الثلاثي والهرمي للنص (فصل، مشهد، منظر) كما في مسرحية (حادثة خط الاستواء)، أو بالاعتماد على ثنائية (الفصل والمشهد) كما في مسرحية (عشتار في بغداد)، أو من خلال توظيف (الفصل) كوحدة تقطيع وتركيب أحادية على غرار مسرحية (نوب حتب).

5. استدعاء التراث الأسطوري والتاريخي يمكن أن يكون أساساً لتوظيف التقطيع في النص المسرحي، سواء كان ذلك بهدف المقاربة الزمنية بين زمن الأحداث والزمن الحاضر، أو المباعدة بينهما.

6. للتقطيع قيمة دلالية ناتجة عن ارتباطه الوثيق بالعناصر الأسلوبية والدلالات النفسية والجمالية التي يحملها مضمون النص المسرحي، وتتجاوز حدود وظائفه الشكلية.

التوصيات:

1. الاهتمام بموضوع التقطيع في النصوص المسرحية، ومنحه حيزاً خاصاً على مستوى المناهج التعليمية.

2. تضمين المناهج التعليمية ترسيماً واضحاً ودقيقاً للحدود الموضوعية والمعرفية والفنية القائمة بين التقطيع على مستوى النص المسرحي، والتقطيع على مستوى العرض.

3. توجيه وتحفيز الباحثين للقيام بالمزيد من البحوث والدراسات التطبيقية التحليلية الوصفية والنقدية والمقارنة حول توظيف التقطيع في النصوص المسرحية.

4. اقامة ورش وفعاليات تعنى بتوظيف التقطيع في النصوص المسرحية، وأنواعه وصوره والأسس الفكرية والفنية التي يستند إليها والغايات والدلالات المرتبطة بها والتي تتجاوز وظائفه الشكلية.

المقترحات:

1. دراسة الحدود الفاصلة بين تقطيع النص المسرحي وتقطيع العرض المسرحي.
2. دراسة العلاقة بين التقطيع على مستوى النص المسرحي والتقطيع على مستوى العرض.
3. دراسة جماليات التقطيع في النص المسرحي ودورها في بناء وتكوين جماليات العرض المسرحي.

الهوامش:

(1) محمد زكي العشماوي: المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسات تحليلية مقارنة (بيروت: دار النهضة العربية، ط1، 1988). ص111.

(2) فرحان بلبل: النص المسرحي: الكلمة والفعل (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، 2003). ص10.

(3) يونس عثمان مصطفى ومنصور نعمان نجم: الشكل الفني في بنية العرض المسرحي، المجلة الأردنية للفنون، المجلد (11)، العدد (3)، 2018. ص ص261-279. ص262.

(4) أديب علوان كاظم: المسرحية المقروءة بين النص والعرض المسرحي، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، المجلد (10)، العدد (1)، 2020. ص ص333-372. ص ص356، 342.

(5) محمد عباس حنتوش ومريم أسامة عبد محمود: الكولاج وتطبيقاته في سينوغرافيا العرض المسرحي العراقي، مجلة جامعة بابل للعلوم الانسانية، المجلد (27)، العدد (5)، 2019. ص ص239-258. ص247.

(6) ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ط2، 2006). ص45.

(7) رشاد رشدي: نظرية الدراما من أرسطو الى الآن (الجيزة- مصر: هلا للطباعة والنشر، ط1، 2000). ص20.

(8) محمد حمدي إبراهيم: نظرية الدراما الإغريقية، سلسلة أدبيات (القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ط1، 1994). ص43.

(9) لايوس ايجري: فن كتابة المسرحية، تقديم: جلبرت ملر، ترجمة: دريني خشبة (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ط1، 1964). ص58.

(10) برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ترجمة: جميل ناصف (بغداد: دار الحرية للطباعة والنشر، ط1، 1973). ص104.

(11) خيرة بوعتو: الدراماتورجيا وتقنيات الإخراج المسرحي، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، وهران- الجزائر، 2017. ص179.

Michel Pruner: L'analyse du texte de theater (Paris, Ed Nathan, 2001). p 13.

(12) أديب علوان كاظم: المسرحية المقروءة بين النص والعرض المسرحي، مرجع سابق، ص354.

(13) ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص366-367.

(14) عادل النادي: مدخل الى فن كتابة الدراما (تونس: مؤسسات عبد الكريم عبد الله، ط1، 1987). ص92.

(15) برتولد بريخت: الأورغانون الصغير، ترجمة: أحمد الحمو، مجلة الآداب الأجنبية، تشرين الأول، دمشق- سوريا، 1975. ص126.

(16) ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب (بيروت: دار صادر، ط1، 1997). 358/9.

(17) مجموعة من المؤلفين: المنجد الأبجدي (بيروت: دار المشرق، ط5، 1987). ص1157.

(18) رويرت جيلام سكوت: أسس التصميم، ترجمة: محمد محمود يوسف وعبد الباقي محمد إبراهيم (القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر، 1980). ص7.

(19) سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (بيروت- الدار البيضاء: دار الكتاب اللبناني- سوشبريس، ط1، 1985). ص232.

Harld Osborne: The Oxford Copanio To Art, (London- Oxford:)20(Great Britain, 1988). p12.

(21) مجموعة من المؤلفين: المنجد الأبجدي، مرجع سابق، ص ص808، 809.

(22) سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، مرجع سابق، ص181.

(23) مصطفى صمودي: قراءات مسرحية (دمشق: منشورات اتحاد كتاب العرب، ط1، 2000). ص69.

(24) ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص141.

(25) د. إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية (القاهرة: دار المعارف، ط1، 1985). ص93.

(26) ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص141؛ وأيضاً: مجموعة من المؤلفين: أدوات لتربية الشباب من خلال النظراء-

DOI:10.52113/uj05/021-14/2691-2707

دليل التدريب في التقنيات المسرحية (نيويورك: صندوق الأمم المتحدة للسكان وشبكة تربية النظراء الشباب، 2017). ص105.

(27) باتريس بافي: معجم المسرح، ترجمة: ميشال ف. خطار، مراجعة: نبيل أبو مراد (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2015). ص161.

(28) عادل النادي: مدخل الى فن كتابة الدراما، مرجع سابق، ص90.

(29) ماري- تيريز جورنو: معجم المصطلحات السينمائية، ترجمة: فائز بشور (دمشق: المؤسسة العامة للسينما، 2007). ص50.

(30) ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص141-142.

(31) إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مرجع سابق، ص93.

(32) عادل النادي: مدخل الى فن كتابة الدراما، مرجع سابق، ص92.

(33) المرجع السابق، ص90.

(34) محمد حمدي إبراهيم: نظرية الدراما الإغريقية، مرجع سابق، ص43؛ فاطمة ديلمي: جماليات العرض المسرحي الحلقوي بين المسرح الملحمي والتراث الشعبي، مجلة جماليات، المجلد (1)، العدد (1)، 2017. ص ص88-101. ص93.

(35) فايز ترحيني: الدراما ومذاهب الأدب (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1988). ص99.

(36) محمد كامل حسين: من الأدب المسرحي في العصور القديمة والوسطى (بيروت: دار الثقافة، 1961). ص149.

(37) عادل النادي: مدخل الى فن كتابة الدراما، مرجع سابق، ص91.

(38) ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص142.

(39) جان راسين: أندروماك (مسرحية)، ترجمة: طه حسين (القاهرة: دار المعارف، 1968).

(40) عادل النادي: مدخل الى فن كتابة الدراما، مرجع سابق، ص91.

(41) إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مرجع سابق، ص311-312.

(42) ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص142.

(43) المرجع السابق، ص259.

(44) فاطمة ديلمي: جماليات العرض المسرحي الحلقوي بين المسرح الملحمي والتراث الشعبي، مرجع سابق، ص93.

(45) علي عقلة عرسان: سياسة فن المسرح (دمشق: دار الأنوار للطباعة، ط1، 1978). ص277.

(46) ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص259.

(47) المرجع السابق، ص520.

(48) جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، ترجمة: نهاد صليحة (الجيزة: هلا للنشر والتوزيع، ط1، 2000). ص34.

(49) إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مرجع سابق، ص311-312.

(50) ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص143.

(51) ماري- تيريز جورنو: معجم المصطلحات السينمائية، مرجع سابق، ص93.

(52) جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، مرجع سابق، ص34.

(53) ماري- تيريز جورنو: معجم المصطلحات السينمائية، مرجع سابق، ص91.

(54) عبد النور جبور: المعجم الأدبي (بيروت: دار العلم للملايين، ط2، 1984). ص251.

(55) محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب: الخزانة اللغوية- الجزء الثاني (بيروت: دار الكتب العلمية، ط1، 1993). ص794.

(56) ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص143.

(57) المرجع السابق، ص143.

(58) برتولد بريخت: الأورغانون الصغير، مرجع سابق، ص126.

(59) عادل النادي: مدخل الى فن كتابة الدراما، مرجع سابق، ص92.

(60) سعد الله ونوس: رحلة حنظلة- مسرحية (بيروت: دار الآداب، ط1، 1990).

(61) محمد حسن عبد الله: حادثة خط الاستواء- مسرحية (القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر، ط1، 2001).

(62) المرجع السابق، ص61.

(63) رشا فاضل: عشتار في بغداد- مسرحية (بغداد: بدون ناشر، 2009).

(64) نبوية موسى: نوب حتب- مسرحية (القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ط1، 2014).

(65) المرجع السابق، ص7.

المصادر والمراجع:

أولاً: النصوص المسرحية:

1. حياة الريس: سيدة الأسرار: عشتار- مسرحية (القاهرة: شمس للنشر والتوزيع، ط4، 2008).

2. رشا فاضل: عشتار في بغداد- مسرحية (بغداد: بدون ناشر، 2009).

3. سعد الله ونوس: رحلة حنظلة- مسرحية (بيروت: دار الآداب، ط1، 1990).

4. عبد الرزاق الربيعي: على سطحنا طائر غريب ومسرحيات أخرى (مسقط: بيت الغشام للنشر والترجمة، ط1، 2013).

5. محمد حسن عبد الله: حادثة خط الاستواء- مسرحية (القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر، ط1، 2001).

6. نبوية موسى: نوب حتب- مسرحية (القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ط1، 2014).

ثانياً: المراجع العربية:

1. إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية (القاهرة: دار المعارف، ط1، 1985).

2. أديب علوان كاظم: المسرحية المقروءة بين النص والعرض المسرحي، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، المجلد (10)، العدد (1)، 2020. ص ص333-372.

3. باتريس بافي: معجم المسرح، ترجمة: ميشال ف. خطار، مراجعة: نبيل أبو مراد (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2015).

4. برتولد بريخت: الأورغانون الصغير، ترجمة: أحمد الحمو، مجلة الآداب الأجنبية، تشرين الأول، دمشق- سوريا، 1975.

5. برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ترجمة: جميل ناصف (بغداد: دار الحرية للطباعة والنشر، ط1، 1973).

6. جان راسين: أندروماك (مسرحية)، ترجمة: طه حسين (القاهرة: دار المعارف، 1968).

7. جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، ترجمة: نهاد صليحة (الجيزة: هلا للنشر والتوزيع، ط1، 2000).

8. خيرة بوعتو: الدراماتورجيا وتقنيات الإخراج المسرحي، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، وهران- الجزائر، 2017.

9. رشاد رشدي: نظرية الدراما من أرسطو الى الآن (الجيزة- مصر: هلا للطباعة والنشر، ط1، 2000).

10. رويرت جيلام سكوت: أسس التصميم، ترجمة: محمد محمود يوسف وعبد الباقي محمد إبراهيم (القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر، 1980).

11. سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (بيروت- الدار البيضاء: دار الكتاب اللبناني- سوشبريس، ط1، 1985).

12. عادل النادي: مدخل الى فن كتابة الدراما (تونس: مؤسسات عبد الكريم عبد الله، ط1، 1987).

13. عبد النور جبور: المعجم الأدبي (بيروت: دار العلم للملايين، ط2، 1984).

14. علي عقلة عرسان: سياسة فن المسرح (دمشق: دار الأنوار للطباعة، ط1، 1978).

15. فاطمة ديلمي: جماليات العرض المسرحي الحلقوي بين المسرح الملحمي والتراث الشعبي، مجلة جماليات، المجلد (1)، العدد (1)، 2017. ص ص88-101.

16. فايز ترحيني: الدراما ومذاهب الأدب (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1988).

17. فرحان بلبل: النص المسرحي: الكلمة والفعل (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، 2003).

18. لايوس ايجري: فن كتابة المسرحية، تقديم: جلبرت ملر، ترجمة: دريني خشبة (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ط1، 1964).

19. ماري- تيريز جورنو: معجم المصطلحات السينمائية، ترجمة: فائز بشور (دمشق: المؤسسة العامة للسينما، 2007).

20. ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ط2، 2006).

21. مجموعة من المؤلفين: المنجد الأبجدي (بيروت: دار المشرق، ط5، 1987).

22. مجموعة من المؤلفين: أدوات لتربية الشباب من خلال النظراء- دليل التدريب في التقنيات المسرحية (نيويورك: صندوق الأمم المتحدة للسكان وشبكة تربية النظراء الشباب، 2017).

23. محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب: الخزانة اللغوية- الجزء الثاني (بيروت: دار الكتب العلمية، ط1، 1993).

24. محمد حمدي إبراهيم: نظرية الدراما الإغريقية، سلسلة أدبيات (القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ط1، 1994).

25. محمد زكي العشماوي: المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسات تحليلية مقارنة (بيروت: دار النهضة العربية، ط1، 1988).

26. محمد عباس حنتوش ومريم أسامة عبد محمود: الكولاج وتطبيقاته في سينوغرافيا العرض المسرحي العراقي، مجلة جامعة بابل للعلوم الانسانية، المجلد (27)، العدد (5)، 2019. ص ص239-258.

27. محمد كامل حسين: من الأدب المسرحي في العصور القديمة والوسطى (بيروت: دار الثقافة، 1961).

28. مصطفى صمودي: قراءات مسرحية (دمشق: منشورات اتحاد كتاب العرب، ط1، 2000).

29. محمد بن مكرم بن منظور: لسان العرب (بيروت: دار صادر، ط1، 1997).

30. يونس عثمان مصطفى ومنصور نعمان نجم: الشكل الفني في بنية العرض المسرحي، المجلة الأردنية للفنون، المجلد (11)، العدد (3)، 2018. ص ص261-279.

ثالثاً: المراجع الأجنبية:

1. Harld Osborne: The Oxford Copanio To Art, (London-Oxford: Great Britain, 1988).

2. Michel Pruner: L'analyse du texte de theater (Paris, Ed Nathan, 2001).

The Recruitment Of The Segmentation In The contemporary Arab Theatrical Script
Selected Theatrical Scripts as a Model

Abstract

Written work in the field of theater has been linked to the use of segmentation in theatrical scripts, given its importance in transforming the script into presentation and representational performance, at a time when the authors were keen to use it and employ it in different ways.

The aim of this research is to describe the employment of slicing in the contemporary Arab theatrical text, starting from the statement of the concept of slicing and determining the nature of this technique, by applying in practice to a selected sample of Contemporary Arab Theatrical Scripts Selected.

This research consists of four chapters: The first chapter presents a presentation of the axes of the general framework of the research topic, in terms of defining its problem, stating its importance, its objectives, and defining the most important terms and concepts related to it from a procedural point of view. The second chapter is concerned with the theoretical framework, and it includes a statement of the concept of segmentation in theatrical scripts, and the historical course of its genesis and development, in addition to defining the units of segmentation in theatrical script. The third chapter included defining the research community, the sample selected for the study, the research tools and its methodology. The fourth chapter specializes in conducting the analysis, presenting and discussing the results, and clarifying the most important conclusions, recommendations and suggestions.

The research concluded with a set of conclusions, the most important of which are: that segmentation represents a major feature of the contemporary theatrical script, and that it

has a semantic value that goes beyond the limits of its formal functions because of its close association with stylistic elements and psychological and aesthetic connotations carried by the content of the theatrical script.

key words:
Segmentation, Theatrical script, Acte, Scene, Tableau.