الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة وهران 01 أحمد بن بلة

كلية الآداب والفنون

قسم الفنون الدرامية

بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه موسوم بـ:

مستويات التلقي وجمالياته في الدراما الإذاعية في الجزائر

إعداد الطالبة:

مشري فاطمة الزهراء

إشراف:

أ. د. خيرة حمر العين

أعضاء لجنة المناقشة:

أ.د. فرقاني جازية	جامعة وهران 1	رئيسا
أ. د. حمر العين خيرة	جامعة وهران 1	مشرفا ومقررا
د. شرقي محمد	جامعة وهران 1	مناقشا
أ. د. شويرف مصطفى	جامعة معسكر	مناقشا
أ. د. براهيمي اسماعيل	جامعة سيدي بلعباس	مناقشا
أ. د. مولاي أحمد	جامعة سعيدة	مناقشا

السنة الجامعية: 2017-2018


بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

أهدي عملي المتواضع إلى والدي الكريمين

إلى عائلتي: أولادي وزوجي.

إلى كل قلم مبدع لم ينضب حبره يوما

كلمة شكر

لك الحمد ربي كما خلقتني ورزقتني

إلى الأستاذ المشرفة خيرة حمر العين.

أشكر كل أساتذة قسم الفنون لأني كنت

في يوم من الأيام طالبة لديهم وما زلت

كذلك.

إلى كل من ساهم في هذا البحث ولو

بحرف صدقة.

مقدمة

لم تعد الدراما الإذاعية فنا متفرعا عن المسرح كما يعتقد الكثيرون، فهي لم تعد مسرحا منذ أن تطورت وسائل البث الإذاعي وآليات التأثير الصوتي وتنوعت، فهي تنتمي لدائرة الفنون الدرامية التي تضم المسرح والتلفزيون والسينما، وكلها فنون تعتمد على الفعل والتأجيج الدرامي والأداء التمثيلي، بحيث اشتركت جميعها فيها وانبت عليها إبداعاتها.

تمثل الدراما الإذاعية جانبا محرجا لدى دارسي الدراما بصورة عامة، فلا يتم التنظير لها أو نقدها إلا من خلال رؤية مسرحية، لا تتوافق وهويتها التي اكتسبتها على مر الزمن من خلال تطور وسائل المؤثرات السمعية للراديو، لذلك فإن الدراسات التي اهتمت بالدراما الإذاعية لم تستطع أن تكون لها صورة مستقلة عن باقي الفنون التي نشأت عنها، رغم أن كتابها وتقنيو الصوت استطاعوا أن يجدوا عديد النصوص المناسبة ويكيفوا البعض منها ويحولوها إلى تمثيليات رائعة استطاعت أن تبقى محفورة في ذاكرة المستمع.

إلا أن إبداع نص إذاعي وإخراجه وفق ميكانيزمات معينة تطلب الوقوف أساسا على فهم مبادئ تلقيه المتفردة التي تقوم فقط على أذن المستمع، وكذا طبيعة العلاقة التواصلية التي نشأت وفق ذلك، فالدراما الإذاعية ربطت تطورها بمؤهلات الأذن البشرية في الاستماع والإدراك، فلهذا فقد كان للمتلقي دورا هاما في بلورة دراماتورجيا خاصة بنصوصها، وتنويع تقنيات الإلقاء والمؤثرات الصوتية، وذلك بغية صناعة صورة جمالية للعمل الفني، يستطيع المتلقي تذقها وفهم حركاتها في آن واحد، كما أن الدراما الإذاعية ومن جانب آخر استطاعت أن تُنشِأ متلقيا غير ذلك الذي ألفناه في المسرح ولا حتى في السينما.

إن أساس إشكالية هذا البحث يتمحور حول فهم العلاقة التواصلية بين المتلقي والتمثلية الإذاعية التي أسهمت في تطويرها وصناعة متلق متفرد أيضا، بحيث حاولت أن أبحث في في الكيفية التي من خلالها استطاعت الدراما الإذاعية أن تصبح فنا جماهيريا منتشرا رغم

الصعوبات التقنية التي تكتنف عملية الإخراج فيها، ورغم وجود قناة تواصلية وحيدة تستعملها للتواصل مع متلقيها.

فكان البحث وراء ذلك يقوم على بلورة دراماتورجيا خاصة بالدراما الإذاعية، مستمدة من محاولة استقلالها عن فن المسرح، وبناء رؤية إخراجية إذاعية تتماشى وهذا التأسيس النظري لنصوصها وبالخصوص في الجزائر عبر محيي الدين باشطارزي الذي لعب نصوصه دورا مهما في تحديد معالم الدراما الإذاعية الجزائرية.

لذلك ارتأيت أن أقسم بحثي هذا إلى مدخل وفصلين نظريين وفصل آخر تطبيقي، تناولت بداية عبر المدخل المفاهيم الأولية التي تقوم عليها نظرية التلقي كما جاء بها ياوس، وفي الفصل الأول شرحت نشأة الدراما الإذاعية وتطورها عبر مراحل معينة وارتباط ذلك أيضا بتطور وسائل البث الإذاعي والمؤثر الصوتي، كما أدرجت في هذا الفصل المعالم الدراماتورجية للنص الدرامي الإذاعي، وحددت أسسه التي أسهمت في استقلاليته عن المسرح بناء على التأثيرات الأنتربولوجية من حكاية شعبية وتراث شفاهي أسهمت كلها من خلال توظيفها في التقرب من المستمتع الإذاعي.

أما الفصل الثاني فحددت فيه مصادر الإبداع الأساسية التي تسهم في تكوين النص الدرامي الإذاعي، وكيفية انتقاله لكي يتحول إلى سيناريو يفرز العديد من الإشارات الإخراجية التي تمثل مؤثرات سمعية وتقنيات إلقاء تختص بالممثلين، كما تضمن هذا الفصل آليات الإخراج الإذاعي من خلال تعامل المخرج مع النص الدرامي وتحويله إلى نص معد دراماتورجيا لكي يكون مؤهلا ليتم التعامل معه وفق رؤية إخراجية إذاعية، وأيضا أسلوب المخرج الإذاعي في التعامل مع الممثل المؤدي الصوتي للشخصية الدرامية، وكيف يجعله يخرج تلك الشخصية فقط من خلال الصوت ويعبر عنها بصورة إيهامية تجعل المتلقي يفهمها ويدركها عاطفيا.

أما الفصل التطبيقي فقد كان محاولة توفيقية للتنظيرات التي أسست للدراما الإذاعية والبعد الجمالي الذي يمكنها أن تستثمر فيه لأجل تلقي المستمع الإذاعي، من خلال دراسة نص درامي لمحيي الدين باشطارزي الذي يتمثل في "أضحوكة شعيب" والذي كتب للإذاعة ما جعله يحمل خصوصية النص الدرامي الإذاعي.

وبناء على ذلك فقد اعتمدت في هذا البحث المنهج التكاملي الذي يجمع بين الوصفي والتحليلي، لكي أتكمن من إرساء صورة نقدية تبرز بجلاء القيمة والأثر الجماليين الذين تحدثهما الدراما الإذاعية لدى المتلقي.

ولعل من الدراسات الأكاديمية -وما هناك إلا القليل- التي تناولت بجرأة مجال الدراما الإذاعية وقد اقتصر الأمر على رسالتي ماجستير بقسم الفنون-جامعة السانيا وهران، تكمن الأولى في "الخطاب السمعي وأسس تلقيه في الدراما الإذاعية" للطالبة "مشري فاطمة الزهراء" و"طبيعة النص المسرحي بالجزائر" للطالب "مخناش فؤاد" وهذا ما صعّب مهمة الباحثة أيضا من جانب آخر، نظرا لقلة المراجع باللغة العربية، مما جعلها تستعين بمراجع باللغة الإنجليزية وتتحمل مشقة ترجمتها إلى اللغة العربية.

لكن ورغم هذه الظروف إلى أن هناك أسباب ذاتية جعلتني أتشبث بالبحث وأواصل التقدم فيه، والتي تكمن في حبي لهذا الفن وممارستي له أثناء عملي بالإذاعة الجهوية لولاية البيض، كما أنني وخلال مسيرتي الفنية تطلعت لنقص فادح في الخبرات المؤهلة لممارسة هذا الفن في الوسط الإذاعي، ما دفعني لمواصلة البحث لكي أتمكن من التعريف بآليات عمله من خلال هذا البحث الأكاديمي.

مدخل:

نظرية جمالية التلقي

وأسس انبعاثها

لم تكن هناك نظرية واضحة المعالم اهتمت بالمتلقي بقدر ما فعلت نظرية جالية التلقي لمدرسة كونستانس الألمانية والتي أسسها كل من ف. آيزر وهـ. ر. ياوس، وقد عملت هذه النظرية بأسلوب إجرائي، مكنها من الكشف عن مفاهيم وتطلعات جديدة سعت نحو تغيير خاطرة التوسع الأدبي وتاريخه، كما وضعته أمام تساؤلات تحددت أساسا في علاقة الإنتاج الإبداعي بالذات المتلقية.

لقد وضعت هذه النظرية عملية إنتاج المعنى والدلالات بيد المتلقي، الذي أصبح طرفا أساسيا في العملية الإبداعية التي تبدو ناقصا من دونه، فأصبح المتلقي بؤرة التجارب المخبرية، التي حاولت أن تبلور عن مجموعة من الاستجابات المتسلسلة أفق التوقع الذي يمثل تجربته الجمالية الناشئة عن احتكاكه بالعمل المبدَع.

وقبل الغوص في علاقة النظرية بالفنون مثل المسرح والدراما الإذاعية، يلتزم البحث بإعطاء مفهوم شامل للنظرية جمالية التلقي، وفهم الآليات الإجرائية التي تمكن الدارس من استخلاص التجربة الجمالية عن العمل الإبداعي خاصة فيما يشمل الدراما الإذاعية.

I. جمالية التلقي وإشكالية المصطلح:

تصر الدكتورة نبيلة إبراهيم* في مقال بمجلة فصول على مصطلح نظرية الاستقبال بدل التلقي فيما يقابل باللغة الألمانية "Rezeption Theorie"، ذلك حينما تضع فروقا بين نظريتي "ياوس" و"أيزر"، وتكمن الفروق في كون نظرية آيزر المسماة "نظرية التأثير والاتصال" Wirkungs und Communikations theorie "تعد تطبيقا كاملا للفلسفة الظواهرية [...] أما نظرية الاستقبال [التلقي] تتحدد بتوقعات لحظة استقباله للعمل الأدبي، وهي التوقعات الثقافية والفنية والأخلاقية التي تتكون لدى القراء في ظروف تاريخية محددة."[2]،

*- جدير بالذكر أن الدكتورة نبيلة إبراهيم كانت تتقن اللغة الألمانية، حيث أنهت رسالة الدكتوراه في ألمانيا الغربية .

2- نبيلة إبراهيم،القارئ في النص، مجلة النقد الأدبي:فصول، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة مصر، ع.1-2، م.5، 1984، ص.102.

ومقصد الكلام أن نظرية آيزر تصر على أن النص "لا يقدم إلا مظاهر خطاطية يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجمالي للنص بينما يحدث الإنتاج الفعلي من خلال فعل التحقق"[1] فالعمل الأدبي ليس مرادفه النص أو لحظة التحقق التي تعني القراءة، بل هو واقع منتج عنهما معا أي عبر تفاعل القارئ مع النص.

من جانب آخر وتدعيما للتعريف الاصطلاحي للنظرية يرى ياوس أن كلمة "Rezeptionsästhetik" الألمانية توحي بسوء فهم محتوم"[2] ذلك لأن "كلمة "Réception" الفرنسية أو "Reception" الانجليزية لا تستعمل إلا في لغة الصناعة الفندقية"[3] لذلك فهو يفضل على مضض استعمال مصطلح جمالية التلقي، بحيث إن كلمة "جمالية" لا تؤدي معنى علم الجمال أو فكرة جوهر الفن القديمة، بل إنها تمثل الإشكالية الصريحة التي تقوم على التساؤل الآتي: "كيف نفهم الفن بتمرسنا به، أي بالدراسة التاريخية للممارسة الجمالية التي تتأسس عليها، ضمن سيرورة الإنتاج –التلقي- التواصل، في كافة تجليات الفن؟."[4] وهذا ما تبرز عليه نظرية جمالية التلقي من خلال تحديد أطرها الاصطلاحية بالقارنة مع نظرية التأثير والاتصال عند إيزر.

ولعل ميل الكثير من منظري المسرح أمثال "آن أوبرسفيلد" و"باتريس بافيس" إلى مدرسة كونستانس ممثلة في "هانس روبارت ياوس" مرده إلى عودتها إلى أطروحات حلقة براغ ممثلة في "موكاروفسكي" "Mukarovsky" و"فوديكا" "Vodicka" من أجل فهم آليات التلقي، ولقد كانت حلقات براغ مهتمة جدا بالعروض المسرحي وتلقيها من الناحية الجمالية.

1- فولفغانز إيزر، فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر.: حميد لحمداني، جيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، المغرب، 1995، ص.12.

2- هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر.: رشيد بنحدو، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط.1، 2016، ص.109

3- م. ن.، ص.109.

4- م. ن.، ص.109

لـذلك فهـذا يعـد مبـررا كافيـا لكـي تهتم الدراسـات المسـرحية حـين تتجـه إلى المتلقـي بآراء علمـاء نظرية جمالية التلقي.

لهذا سوف يكون تركيزنا على نظرية جمالية التلقي لياوس ومقاربتها بالمسرح عموما والدراما الإذاعية خصوصا.

II. أسباب نشأة جمالية التلقي:

لقد لاقت نظرية جمالية التلقي فور إعلان تأسيسها الأكاديمي بجامعة كونستانس في ألمانيا الغربية، خلال الستينيات من القرن الماضي، صدى كبيرا لدى الدارسين والمفكرين، وأثارت معها زوبعة كبيرة من الجدل حول فقهها الجديد في مجال تأريخ الأدب، ولعل هذا القبول الذي لمسه ياوس كانت له ظروفه التي ساهمت في إرسائه، فلقد كان ياوس أستاذا بارزا في الجامعة وأحد المطالبين بالتجديد في الدراسات الأدبية والفنية، كغيره من زملائه في جامعة كونستانس بجنوب ألمانيا التي تشكلت من منظرين ونقاد ذويي آراء حرة، تطالب دوما بالثورة على كلاسيكيات الدراسات النقدية،[1] فبالنسبة لهم كان الأدب الألماني محاصرا بجملة من القوانين الكلاسيكية القائمة على المنهجين البنيوي الوصفي، فضلا عن وصول الحركة النقدية إلى مرحلة سكون مزعجة، لا يمكن بأي حال من الأحوال دفعها إلى الأمام بمنهجيات قديمة في البحث.

وقد أظهر ياوس وقتها انزعاجا من الفوضى التي تسببت فيها المناهج المعاصرة من شكلانية وبنيوية عبر مقال كتبه سنة 1969 تحت عنوان: "التغير في نموذج الثقافة الأدبية".[2] وقد دعا فيه إلى الثورة ضد الوضع السائد آنذاك، خاصة بما حملته البنيوية من منهج وصفي يركز

1- ينظر: عبد الناصر حسن محمد، نظرية التلقي بين ياوس وإيزر، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر، 2002، ص.03-04

2- ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي، تر.: عز الدين اسماعيل، كتاب النادي الأدبي، جدة، م. ع. السعودية، ط.1، 1994، ص.60-61

بؤرة دراساته على النص فقط متجاهلا مبدعه متلقيه، خاصة عندما برزت ميول واتجاهات إبداعية يقوم منهجها على العلاقة التفاعلية بين ثلاثية: المبدع/الإبداع/المتلقي.[1]

وقد أسهمت من جانب آخر الإصلاحات التي طرحت على مستوى مناهج التعليم في ألمانيا الغربية وقتها، "وذلك بناء على تقارير تسلمتها الحكومة عن الضرر الذي أصبحت تلحقه المناهج التعليمية للأدب والفن في الجامعة بالطالب ومعارفه، وعدم نجاعتها في التسيير البيداغوجي"[2]، فضلا عن أحادية الاتصال التي تفرضه هذه المناهج، بحيث يصبح المتلقي مستهلكا سلبيا في صلته مع الإبداعات التي يتواصل معها، فالمتلقي لا يعد شريكا للمؤلف في تشكيل المعنى ولا إبداع النص، وهذا ما يحمل تناقضا وإعداما له في الوقت ذاته، فالمبدع هو متلق قبل أن يبدع أعماله الفنية أو الأدبية،[3] كما أنه يحتاج للمتلقي كي ينتج مشروعا، ولكي يعرف مدى نجاحه أو فشله، لدرجة أنه يستطيع أن يحدد مكمن النجاح والفشل بفضل تفاعل المتلقي مع نصوصه.

إن اهتمام جمالية التلقي بالعلاقة التفاعلية بين المبدع والمتلقي، نبهت العديد من الدارسين في مجال الفن والأدب، بأهمية العلاقة التواصلية التي تقوم على التفاعل بين النص المبدَع والمتلقي القارئ أو المشاهد، وهكذا لاقت هذه النظرية تجاوبا وصل مداه حد العلوم الإنسانية والاجتماعية، وجرى توظيفه حتى في مجال الدعاية والتسويق.[4]

III. المفاهيم النظرية لنظرية جمالية التلقي:

يرى "روبرت هولب" أن نظرية جمالية التلقي عند ياوس لم تكن منحصرة التركيز في النظرة العينية لواقع الأدب، بل توجهت لتغيير آخر تجلى في عملية التأريخ له وتجددها عبر

1- ينظر: م. س.، ص.61

2- ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان، الأردن، 1997، ص91.

3- ينظر: م. ن.، ص.95-96.

4- ينظر: م. ن.، ص.97.

الآليات الجديدة التي اعتمدتها النظرية، وهذا لا يكون حسب ياوس إلا عن طريق "حل النزاع الناشئ في تاريخ الأدب ما بين الأسلوب الماركسي والأسلوب الشكلاني"[1] وهو بذلك قد وجه للمدرستين نقدا لاذعا رأى فيه المدرسة الشكلانية التي تهتم بالجمال "وجدت نفسها أمام مسألة التاريخ، لكن ليس من منظور التعاقب الخطي، كما هو الشأن مع التأريخ التقليدي للأدب"[2] وذلك لنظرتها التطورية للأدب فهي ترى في الأجناس الأدبية وظهورها معركة تحطيم لكل ما هو موجود سلفا، ثم "إقامة بناء جديد انطلاقا من عناصر قديمة"[3] وهذا ما جرى بالضبط للملحمة عندما برزت القصة والرواية، حيث أهمل أي دارس للأدب وجودها رغم أهميتها في التكوين الأنتروبولوجي للسرد عموما.

وفي مقابل ذلك يرى ياوس أن الشكلانية وقعت في أزمة عندما راحت تحدد فهمها التجديدي لتاريخ الأدب عبر ظهور الأجناس الأدبية وتموقعها بناء على "إمكانات مَوْقَعة العمل الفني ضمن سيرورة التحول الدائمة للأشكال والأجناس الأدبية"[4] فلا يمكن أن ندرس تاريخ السينما فقط لكونها جنسا فنيا مستقلا لوحده، دون الالتفات إلى المعطيات التاريخية التي أسهمت في نشأته والتي تمتد إلى الأجناس الأدبية والفنية مثل الرواية والمسرح، والتي مازالت علاقتها بها مستمرة إلى حد اليوم، وتسهم في تدوين تاريخها.

لقد خلص ياوس إلى أن الشكلانيين اختزلوا تاريخ الأدب في "توالي أنساق وأشكال الجماليات"[5] وتطور الأدب في المقابل يشبه في تطوره تطور اللغة، بحيث "لا يتحدد بالداخل فقط، أي بالعلاقة النوعية المنعقدة بين الدياكرونية والسانكرونية، بل بعلاقته بسيرورة التاريخ

1- روبرت هولب، م.س.، ص.145.

2 - Hans Robert Jauss, Pour une Esthétique de la réception, Gallimard Ed., 1978, 42.

3- بوريس إيخنباون، نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، تر.: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث االعربية، بيروت، لبنان، ط.1، 1981، ص.41.

4 - Op. Cit., P.42.

5 - Ibid.P.43

العامة"[1] وهـذا مـل يجعـل الفهـم التـاريخي للأعمـال الفنيـة والأدبيـة يتـأثر بصـورة عامـة بالنشـأة والوظيفة الاجتماعية، وبالأثر الذي أحدثه في مرحلة من مراحل التاريخ.

هذا ما جنته الشكلانية على نفسها حسب رؤية ياوس.

خلـص ياوس إلى أن التنظير الماركسي لـلأدب يقـوم علـى اعتراضـه "علـى أن يكـون للفن ولسائر أشكال الوعي الأخرى –الأخلاق والدين والميتافيزيقا- تاريخ خاص"[2] وفي المقابل يرى أن دراسة كل هذا لا يتم عن طريق عملية تتراكم فيها الحقائق والمعارف لتصبح تراثا يدرسه الأجيال على تعاقبهم، فهي دراسة نظرية تسلسلية تعتمد على الزخم الكمي، تؤدي إلى تكدس هائل من الحقائق التي ترى في قيمة الأدب مجرد تطور أو تدهور، من منطلق رؤية أحادية، في ظل إقصاء النشاط الأحادي للمبدع في مجال الفن أو الأدب، الذي أصبح جزء من مرحلة تاريخية تمثله وتصبغ أعماله.

ورغم أن النظريات الأدبية السابقة لياوس كانت تقر بوجود المتلقي إلى جانب المؤلف وعمله الأدبي أو الفني، إلا أنه لم يكن ليعتبره فقط عنصرا معبرا بل عاملا مسهما وموجودا وجودا فعليا واشراكيا في التجربة الإبداعية، ووفق منوال ذلك تتغير التجربة الأدبية وتتغير معها الرؤية إلى المؤلف، بحيث تتوسع إلى رؤية المتلقي باعتباره عاملا حيويا مسهما عبر عملية تواصله مع الإبداع بقسط كبير حتى في التأريخ الأدب بصورة وافية لا تقصي أي طرف[3] يدخل باعتباره فاعلا إسهاميا.

IV. الأسس المنهجية لجمالية التلقي:

يقدم ياوس مفاهيم وأطروحات تخطيطية ممنهجة وفق تصور جديد، يجعل م المتلقي في صدارة عملية الإبداع، ما دام النص حسبه "لا يقدم [...] إلا خطاطات وبنيات تبقى في

---

1 - OP. Cit. P.43.

2- هانس بوبيرت ياوس، م.س.، ص. 34

3- ينظر: عبد الناصر حسن مُحَمَّد، م. س.، ص. 12.

حاجة إلى التحقيق من قبل المتلقي"[1] وهذا ما ينفي كل أهمية للعمل الفني والأدبي، والذي نُزعت عنه وظيفة التفاعل وأُلحقت بالمتلقي من خلال فعل القراءة، الذي بواسطته يخرج العمل الأدبي من حالة وجود ساكنة إلى حالة وجود بالفعل[2] وهذا كله يتحقق من خلال فعل القراءة الذي لا يمكن تعريفه وفق أسلوب تبسيطي ينم عن تحديد استهلاكي له، وإنما تتمثل القراءة بكونها آلية مركبة تقوم على تفاعل حيوي يجعل من المتلقي، مسهما في عملية الإبداع وإنتاج المعنى.

إن رؤية ياوس هذه تتأسس على مفاهيم نظرية وعملية وفقها يمكن لعملية التلقي أن تُنجز وفق معايير نظرية جمالية التلقي، وتتمثل هذه المفاهيم فيما يلي:

1- الإنتاج والتلقي:

تقوم ركيزة "الإنتاج والتلقي" على جدلية تواصلية يتعامل بمنطقها القارئ مع المبدع، باعتباره مصدرا جديدا للمعاني والدلالات، وهذا ما يسهم في تشكيل الظاهرة الفنية أو الأدبية، باعتبارها محصور في علاقة وثيقة بمتلقيها، ولا تأبه أبدا بعلاقتها بالبيئة التي نشأت فيها ولا حتى مبدعها، بل تصبح "سيرورة تلق وإنتاج جماليين تتم من خلال تفعيل النصوص [...] من لدن القارئ الذي يقرأ والناقد الذي يتأمل والكاتب نفسه مدفوعا إلى أن ينتج بدوره"[3] وعندما تتراكم الأعمال الأدبية والفنية، فإنها تتراكم باعتبارها تاريخا أو مرحلة تاريخية معينة تصور طبيعة ذلك النمط الإبداعي، انطلاقا من الإنجاز التفاعلي للمتلقي مع أعمال تلك المرحلة التاريخية.

إن هذا التصور الجديد لبناء تاريخ أدبي الذي قاده "ياوس" قد تحدث عنه إيزر الذي أكد ضرورة الربط بين الوقع والتلقي، ومعنى الكلام أن إيزر يرى أن "التلقي منتوج ينشئه النص في القارئ"[4] عبر التفاعل بين النص والقارئ الذي لا يقوم على أعراف مشتركة تربط بين المرسل

1- سعيد الفراع، جمالية التلقي وتجديد تاريخ الأدب، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع.ع1، مج.39، 2010، ص.16.

2- ينظر: م. ن.، ص.16.

3 - Hans R. Jauss. Op. Cit., p. 48.

4- فولفكانك إيزر، آفاق نقد استجابة القارئ، تر.: أحمد بوحسون، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 1995.

والمستقبل، فيخلف هذا الوضع فراغات "تنشأ عن الاحتمالية وعدم القدرة على التجربة"[1] ذلك لأن غياب وضعية مشتركة وإطار مرجعي مشترك يتناسب مع مبدأ الاحتمال واللاشيء اللذان يسهمان في عملية التفاعل الذي يتشكل على منوال بياضات تحدث جدلا لدى المتلقي مع المفاهيم المبهمة في نصه، ولا يمكن خلق توازن بين ثنيائية الإرسال والتلقي وفقها إلا عندما تملأ هذه البياضات، وهذا ما يجعل النص "يثير وجهات نظر متغيرة لدى القارئ، وأنه من خلال هذه الوجهات يبدأ اللاتماثل في فسح الطريق لبلوغ الأرضية المشتركة لوضعية ما"[2] والتي بدورها تحدث دائما تراكمات مرجعية بحيث تصبح شكلا محددا لكن ليس نهائيا، وهذا ما يحتاجه القارئ لإذكاء تجاربه التواصلية مع النصوص التي دائما ما تتسم بفقدان لميزة التوازن على مستوى الفهم والمعنى، فنعثر بذلك على أن المتلقي يحاول جاهدا ملء الفراغات عن طريق الاستعانة بمرجعيات معينة، تتخذ دلالة تعوض الفراغ الكامن في النص.

يبرز التفاعل من خلال رؤية إيزر باعتباره فعلا تواصليا لا ينتظم ولا يتحرك بفعل سنن معطى بل "تفاعل مقيد وموسّع بطريقة متبادلة بين ما هو صريح وضمني وبين الكشف والإخفاء"[3] فما هو مخيف بذلك في ثنايا النص غير بارز يحث المتلقي في سياق قراءته على التفاعل المستمر مع النص، لكن في الوقت ذاته يبرز التفاعل مؤطر بما هو مكشوف في النص وواضح المعنى.

2- أفق التوقع:

لم يستطع أي مصطلح كان في نظرية جمالية التلقي أن يجلب الانتباه كما جلبه مصطلح أفق التوقع، فهو يمثل محور هذه النظرية عند ياوس، والذي من خلاله راح يجدد تاريخ

1- فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، -نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر.: حميد لحمداني، الجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، المغرب، 1995، ص.98

2- م. ن.، ص.98.

3- م. ن.، ص.100

الأدب، بما يجعله الآلية التي تقوم عليها جدلية الإنتاج والتلقي[1]، ويقد ارتبط هذا المصطلح بالفيلسوف "إدموند هورسل" الذي تحدث عنه بداية بكونه امتدادا للحاضر في الماضي والمستقبل، كما استثمره فيما بعد "جادمر" الذي كان يرى فيه نطاقا معينا من النظر والرؤية بحيث تمثل نقطته مجالا لتحديد كل ما تطاله العين.[2]

والحال أن طريقة اشتغال آلية "أفق التوقع" انطلاقا من "تحديد مجموعة من المعايير أو المقاييس الموضوعية المشتركة بين القراء"[3] ويتشكل ذلك بداية عند المبدع الذي يمتلك من الخبرة الجمالية والفكرية المناسبة لنصوص تندرج ضمن سياق النص الذي يبدعه، تضاف إليها خبرات في مجال اللغة والإيديولوجيا والحياة عموما، كلها تسهم بطريقة أو أخرى في إنتاج النص للقارئ الذي تتحكم فيه هو الآخر مرجيات سابقة لعملية التفاعل مع النص، وهو ما يمكن تسميته الأفق الفكري والفني الذي يمتلكه من أجل أن يتفاعل مع النص.

ولا يرى ياوس في أن يكون النص نقطة انطلاق لتشكيل المعايير العملية لأفق التوقع إلا عبر الانفتاح على ما هو خارج عن النص، وذلك عبر ثلاث عناصر لإعادة بنائه وهي:[4]

1-المرجعيات الأساسية التي يمتلكها المتلقي عبر اطلاعاته على ذلك الجنس الفني أو الأدبي والذي من خلاله يستطيع إدراك النص والتعامل معه آليا.

2-التشكل التناصي المحتمل حدوثه عبر النص لنصوص سابقة.

3-مجال التعارض بين ما تنتجه اللغة الشاعرية التي تتميز بها النصوص واللغة الدارجة التي يستعملها المتلقي في حياته اليومية، وما تنجه من خبرات حياتية ممارسة.

1- ينظر: سعيد الفراع، م.س.، ص.18-19.

2- ينظر: روبارت هولب، م.س.، ص.212.

3- م.س.، ص.19.

4- ينظر: م. س.، ص.158

إن هذه العناصر الآنفة الذكر تحتوي على آلية جدلية تقوم على التفاعل بين كل ما يخص المتلقي من جهة وما ينطوي عليه النص من جهة أخرى، بحيث يشكل ذلك "ارتباطا بين الأنساق الأدبية والمعايير الجمالية"[1] وبذلك تتحدد القيمة الفنية لأي إبداع كان، ومدى تأثيره في المتلقي المعاصر لظهوره.

3- الانزياح الجمالي:

في نظر ياوس أن استجابة أفق النص لأفق القارئ لا يقدم شيئا جديدا يجمل نوعا من الجدلية التفاعلية، بل بذلك يعيد استنساخ المعايير الجمالية السائدة من قبل، في حين إذا كانت هناك هوة بين أفق انتظار المتلقي وأفق العمل الإبداعي فإن ذلك العمل يبدو منزاحا عن المعايير الجمالية للقارئ ومخيبة لآماله، مما يخلق توترا وتشنجا يصيب المتلقي نظرا لجدة العمل وقيمته الفنية المستحدثة والمنعزلة عن كل المرجعيات السابقة في ذهن المتلقي.[2]

هذا ما يسمى بالانزياح الجمالي الذي يعني بمفهوم آخر تلك الاستجابة للمعايير الجمالية الحديثة، مما يساعد أيضا في ظهور معايير نقدية جديدة، وبذلك تبدو رؤية ياوس جلية، تتدخل حتى في الإبداع ذاته، بحيث لا يمكن أن يكون مجرد اعتماد قوالب فنية وجمالية تقليدية بقدر مراعاة التجديد وحتى الانفصال عما هو قديم، بما فيها القارئ الذي يجب أن يكون للأدب والفن معا دورا أساسيا في حياته الإجتماعية.

4- استمارة الأسئلة الميدانية:

لا يمكن الكشف عن آلية أفق التوقع بدون الاستعانة بعملية ميدانية تندرج في أسئلة وأجوبة يكون المتلقي مفعل المعاني من خلالها وكاشفها عبر نصه الذي يتواصل معه، فبالاعتماد على منطق السؤال والجواب يمكن لأفق الانتظار أن يُحدث فعاليته التطبيقية، انطلاقا من كون

1- سعيد الفراع، م. س.، ص.20.

2- Voir : Hans R. Jauss, Op Cit., p.53

النص الأدبي أو الفني مثل المسرح مثلا تحمل الكثير من الإجابات المكنونة، والتي تنتظر الأسئلة المناسبة لها لكي تتفتق، فيتكشف المعنى التي يقوم عليه فهم النص.[1]

فضلا عن ذلك يعتبر هذا الإجراء التطبيقي حسب ياوس، سببا في معرفة سبب اختيار القراء جنسا أدبيا دون الآخر، أو أعمالا إبداعية دون الأخرى بحيث يعزف عنها الجمهور ويكون عدم التفاعل سببا مباشر في انعدام استجابة أفق انتظار المتلقي الذي مازال لم يتعرف على مرجعيات جديدة تشكل استجابته تلك، لتتبلور معايير جمالية جديدة أيضا مغايرة ومدلولات أخرى، وقد حصل هذا مع شكسبير عندما اكتشفه الرومانسيون في فرنسا، واهتموا بأعماله أيما اهتمام، ولم يكن بعد ذائع الصيت في بريطانيا، حتى عرفه الفرنسيون للعالم.[2]

فلم تكن هناك أسئلة مناسبة في ذهن الإنجليز لنظيراتها من الأجوبة في نصوص شكسبير، إلى أن جاء الرومانسيون في فرنسا وطرحوا الأسئلة المناسبة فتفتقت نصوص شكسبير وأصبحت تمثل أحد روائع النصوص الدرامية.

5- الدياكرونية:

ينعكس تاريخ الوقائع العامة في تصور مؤرخي الأدب التقليديين على الأعمال الأدبية لفترة زمنية معينة، مما يجعلها رهينة التاريخ العام، وهذا ما حث رواد نظرية جمالية التلقي أن يحاولوا جاهدين "إعادة الفعل الأدبي إلى تاريخيته الخاصة"[3] وليس ذلك حسب ياوس بإغفال للوضع التاريخي للأدب الراهن، فالمؤرخ الأدبي حسبه "يوظف تجربته الشخصية أي أفقه الراهن الذي يحدد تلقي العمل القديم"[4] ومن تم يتحدد الوصف والتحليل الدياكروني على "الوعي بالعوامل التاريخية التي تجعل المتلقي يقر بجدة ظاهرة أدبية في اللحظة التاريخية التي ظهرت فيها"[5]

1- ينظر: هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ص.163

2- ينظر: م. ن.، ص.163

3- م.ن.، ص.163

4- م.ن.، ص.163

5- م.ن.، ص.163

ومـن جهـة أخـرى يؤخـذ في عـين الاعتبـار "سـعة الفسـحة الزمنيـة والتطـور وتبـدلات الفهـم الـتي تتوجب على المتلقي، لكي يتم فهم مضامينها، ومدى تأثير الأحداث."[1]

من أجل ذلك فإن نظرة التاريخ الأدبي لإبداعاته لا يمكن أن تنطلق من خلال رصف أفعالها في فترة معينة، بل إنها تستمد الاعتراف من لدن المتلقي الذي يفهمها ويتذوقها جماليا، فيقيمها حسب مرجعياته المعرفية، ومن تم فقط يمكن أن ندون تلك الفترة التاريخية.

من خلال ما قيل حول نظرية جمالية التلقي، يتبين لنا أن إضافة عامل مسهم في عملية الإنتاج الإبداعي سواء كانت أدبا أو فنا، قد غير منطق نظرة المؤرخين لها، وحول ذلك إلى استجابة المتلقي، التي من شأنها أن يتم استثمارها من أجل فهم أدق لمنطلقات وفلسفة الإبداع.

1- م.س.، ص.164

الفصل الأول

تاريخ نشأة وتطور

دراماتورجيا الدراما الإذاعية

المبحث الأول

نشأة الدراما الإذاعية وسيرتها نحو الاستقلالية

I. نشأة الإذاعة:

لقد كانت سنة 1895 تاريخا حاسما لبداية مهمة سوف تغير مفهوم التواصل الإنساني إلى الأبد، وبعد أبحاث وتجارب عديدة ، قام العالم الفيزيائي "غ. ماركوني" "G. Marconi". بنقل موجات صوتية طويلة المدى عبر إرسال لاسلكي للعالم كله وذلك سنة 1901، وقد اجتازت الموجة المحيط الأطلسي، فبدا الأمر محيرا، وقد انتاب الجميع خوف من هذه القوة الخفية التي تعبر المحيطات بسرعة كبيرة جدا، لقد ظهر هذا الاختراع، دون أن يعرف الناس وظيفته، ولأي غرض جاء، لكن ماركوني وهو في معمله كان يعمل جيدا أن هذا الاكتشاف لن يترك العالم نائما على جهله، ولن يترك معه أية نقطة شاردة عن هذا العالم تسبح في الظلام، بل سوف يربط أطراف العالم ببعضها، ويغير مفاهيم التواصل عند الإنسان إلى الأبد، بل يجعله لا يستطيع أن يتخيل بأن هناك مفهوم غير هذا المفهوم الجديد للتواصل.[1]

وسرعان ما ظهرت وظائف جديدة لهذا الاكتشاف المرعب، لكن كان على البشر أن ينتظروا سنوات عديدة حتى يتعرفوا على أبرز وسيلة اتصال وظفت هذا الاكتشاف الذي تمثل في الموجات الصوتية البعيدة المدى، وكانت سنة 1920 هو تاريخ نشأة أول شبكة إذاعية متكاملة على يد "ف. كورنارد" الذي قام ببث ولأول مرة على المباشر حفل التنصيب الرئاسي للرئيس الأمريكي الجديد على مسمع الشعب الأمريكي، وقد أطلق على هذه المحطة اسم "K.D.K.A."[2] ولم تمر سنة واحدة حتى استخرجت تراخيص لأكثر من ثلاثين إذاعة جديدة في الولايات المتحدة الأمريكية، وارتفع في سنة 1922 إلى أكثر من مائتين وخمسين ترخيصا، ولقد حقق الراديو خلال فترة نهاية العشرينات والثلاثينات قفزة نوعية، حيث بيعت أجهزة الاستقبال لمعظم أفراد المجتمع الأمريكي وحتى الأوربي، بعدما استطاع المنتجون تسويق

1- ينظر: إيريك بارنو،الإتصال بالجماهير، ت. صلاح عز الدين، فؤاد كامل، أنور المشري، مكتبة مصر، القاهرة، 1975، ص.17.

2- ينظر: م. ن.، ص.17، 18.

جهاز راديو معقول الثمن، بحيث تستطيع فئات كبيرة من اقتنائه، وبذلك أصبح الراديو وسيلة اتصال وإعلام جماهيرية، بحيث حقق ازدهارا اقتصاديا بعد تدخل شركات الإعلان والتجارة في الاستثمار، ورغم الكساد الاقتصادي الذي خلفته أزمة 1921، إلا أن المجتمع وقتها كان مقبلا على هذه الوسيلة.[1]

وقد كانت تذاع على هذه المحطات برامج متنوعة تمثلت في مباريات كرة البيسبول والملاكمة، والأخبار الوطنية والعالمية، وفي أيام العطل الأسبوعية تنقل على المباشر الشعائر الدينية من الكنائس، كما نقلت عبر اللاسلكي ومن دور المسرح والأبرا مسرحيات خلال القترة المسائية، وكانت هذه البداية المؤشر لنشأة الدراما الإذاعية.[2]

لكن ما يجب التنويه له أن كل الإذاعات لم تكن خلال تلك الحقبة أن تنقل ما هو مسجل من برامج، حيث كان كل ما هو مُبث على الهواء نقله بصورة مباشرة من عين المكان دون أن يتم تسجيله، لأنه لم تكن وقتها وسيلة قد تم اختراعها من أجل التسجيل الصوتي وإعادة إنتاجه، لكن العمل كان جاريا على قدم وساق في ظل المنافسة الشديدة بين شركات من أجل بث تسجيل واضح عبر موجات الراديو، حيث كان ذلك يضمن جودة البرامج الذي يتم تهيئتها وتسجيلها ثم إمكانية إعادة إنتاجها لتُبث إلى العالم.[3]

II. ظهور الدراما الإذاعية وتطورها:

تعد محطة "G.W.Y." أول محطة إذاعية تبث مسرحية من الأستوديو، وكان ذلك في شهر أوت من سنة 1992، حيث قامت المحطة الإذاعية ببث مسرحية "الذئب" لمؤلفها "يوجين والتر" "U. Walter" واستعملت فيها مؤثرات سمعية توحي بردة فعل المشاهدين، وقد تخلل الفصول مقاطع من الموسيقى الكلاسيكية، وقد كان غرض منتج المسرحية هو إيهام المستمع بجو

1- ينظر: سامية أحمد علي، أسس الدراما الإذاعية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط.1، 2009، ص.49

2- ينظر: د.خليل صابات، وسائل الاتصال (نشأتها و تطورها)، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1991، ص.39.

3- ينظر: م.س.، ص. 50

قاعة العرض المسرحي وما يجري فيها، كأنه حضر المسرح وهو في مكانه، وقد بدت الفكرة لامعة حينذاك، حيث كان من الجيد نقل العروض المسرحية بأجوائها عبر جهاز للراديو، حيث يجتمع أفرد الأسرة أمامه، متخيلين أنفسهم في صالة عرض حقيقية.[1]

كما تبرز هذه الفترة أمرين هامين يتمثلان في أن نشأة الدراما الإذاعية كانت عن طريق المسرح لا الرواية أو القصة، كما أن ذلك يوحي بأن ظهور الدراما الإذاعية لم يكن ظهورا مستقلا لجنس فني جديد، بل أثبت تبعيته لسنوات عديدة، حيث كانت تقتبس أعماله عن المسرح العالمي القديم والحديث، وقد الأمريكيون بمسرحيات "هـ. إبسن" و"م. ماترلينك"، حيث لاقت من خلال البث الإذاعي رواجا كبيرة، لما كانت تمثله من دعوة تحررية شاملة للمرأة التي كانت تعد متعلقة بالمذياع أكثر من الرجل.

وفي سنة 1924 قدمت الإذاعة البريطانية تمثيلية إذاعية بعنوان "الخطر" لمؤلفها "ر. هوكس" حيث كانت أحداثها في منجم للفحم، فبينما كان هناك عاملان بداخله يطفأ النور، فيصابا بالهلع الشديد وسط ظلام دامس، محاولان الخروج وعدم الاستسلام، وقد أعطت هذه التمثيلية للدراما الإذاعية ميزة التشويق الممزوج بالخوف، والذي لازم معظم التمثيليات الإذاعية فيا بعد، حيث ينتظر المستمع بشغف وتطلع لما سوف تؤول إليه الأحداث، مع العلم بأن الالتفات إلى الشخصيات عبر العين غير ممكن في الإذاعة، ما يضفي على الأمر صبغة المجهول، ويجعل من المتلقي يتلهف من أجل معرفة المزيد، وهذا ما شجع فيما بعد توجه الدراما الإذاعية نحو توجه آخر تمثل في تمثيليات الخيال العلمي.[2]

وفي سنة 1924 فاز كل من "ك. جيرميني" و"ب. كوزي" بالجائزة الأولى لأحسن نص درامي إذاعي في مسابقة نظمت في فرنسا، وذلك عن نصهما "مارموتو" الذي تدور أحداثه الدرامية حول أجواء غرق سفينة في البحر، وقد بدا المشهد مرعبا بعد إخراج المسرحية،

1- ينظر: م. س.، ص.51

2- ينظر: م.ن.، ص.52.

حيث كانت نداءات الاستغاثة والتي تدخل ضمن أحداث المسرحية حقيقية وجد واقعية، خدعت هواة الراديو وأصابتهم بالهلع، فاستنفروا للبحث عن السفينة، ولدرجة أنه أُصدر أمر بإيقاف بث التمثيلية مرة أخرى.

كل ذلك عزز منطق التأثير المباشر على المتلقي وجعل من الدراما الإذاعية تنحى بنفسها باتجاه مغاير غير المسرح، بحث لم تظهر السينما بعد ولا التلفزيون، فكان الراديو هو الجهاز الذي يشغل المتلقي، كما أن هذا المنطق من التأثير المباشر أبعد الدراما الإذاعية عن الاقتباس وترجمة الأعمال المسرحية نوعا ما، حيث كانت رؤية المنتجين تنصب حول إثارة التشويق بما هو جديد، مع العلم أن المجتمعات الغربية وقتها كانت تتميز بالنهم الكبير للمسرحيات والروايات، فحتمت الضرورة بظهور كتاب جدد للتمثيليات الإذاعية يتمتعون بميزة خاصة، تكون فيها الأولوية لإثارة مشاعر المستمع عبر تشويقه، وزيادة التلهف لسماع المزيد، ما زاد من إثارة هو بث هذه التمثيليات في شكل مسلسلات متعاقبة، دائما ما تنتهي الحلقة منها بحدث مفصلي مشوق، يزيد من نهم المتلقي لمتابعة ما سوف يجري في الحلقة الموالية من ذلك المسلسل.[1]

ولقد أثارت تمثيلية "غزو من المريخ" لكاتبها "أ. ويلز" هلعا كبيرا في أمريكا، حيث خرج سكان نيويورك هلعين خوفا من المخلوقات الفضائية القادمة من المريخ، والتي اجتاحت تلك المدينة ودمرتها عن آخرها، وقد عززت نداءات الاستغاثة التي كانت تبث وكأنها حقيقية -والتي في الوقت ذاته تصف منظر هذه المخلوقات وهي تقوم بقتل البشر- نظرية التأثير المباشر في المتلقي، "لقد كانت الصدمة في الراديو أكثر أثرا ورعبا، مما كانت عليه في الفيلم السينمائي."[2] كما أن استعمال تقنية نداءات الاستغاثة لم يبق مقتصرا على الدراما الإذاعية لوحدها بل انتقل

1- ينظر: م. س. ص.54.

2- ستوارت كريفش، صناعة المسرحية، ت. عبد الله معتصم الدباغ، دار المأمون، بغداد، 1987، ص.160.

فيما بعد إلى السينما والذي مازال العمل به قائما لحد اليوم في كثير من أفلام السينما، لتعزز دور الإثارة والتشويق في الأفلام.

ولا يمكن الجزم بأن اهتمام المنتجين للدراما الإذاعية انصب فقط على تمثيليات التشويق، فقد بقي جزء منها مهتم بأعمال شكسبير وموليير وبرنارد شو وغيرهم وذلك إلى حد الساعة، لكن ما يمكن حوصلته أن آليات صنع الشغف لدى المشاهدة من أجل المتابعة والتي صنعتها إبداعات الخيال العلمي والتشويق هو ما أسهم بكثير في زيادة متتبعيها بالملايين من البشر، وما جعل القائمين يطورون وسائلها في البث والإنتاج من ناحيتي النصوص والمؤثرات السمعية.[1]

كما أننا نكتشف أن المجتمعات في هذه الفترة من خلال تعرضها للتأثير المباشر من التمثيليات الإذاعية ميلها نحو التصديق، وابتعادها عن إثارة أي محاولة تشكيك فيما يجري حولها، وهي مجتمعات مختلفة تماما عن المجتمع في وقتنا الحالي، والذي ليس من السهل إيهامه لأن فاعلية الشك لديها قوية جدا، وميله إلى تصديق هذه الأشياء ليس واردا في كثير من الأحيان، وذلك لنظرة المادية المتجدرة في الواقع الملموس والمرئي، والمبتعد عن كل ما هو غائب عن نظره، ذلك ما يجعله مستمتعا بما يصدقه لكن غير مصدق له.[2]

III. مستويات تأثير المسرح في الدراما الإذاعية:

ليس من السهل الحديث من الناحية التاريخية عن استقلالية الدراما الإذاعية، وذلك للأحداث المتسارعة التي عرفها العالم بين الحربين العالميتين وبعدهما، كما أن التطور في مجال الاتصال سرعان ما عرف قفزة نوعية، لم يعرفها العالم من قبل، حيث تم اكتشاف الموجات

1- ينظر: م. س.، ص. 161.

2- ينظر: سامية أحمد علي، م. س.، ص.151.

المتوسطة ذات التغطية الجغرافية الأوسع والموجات القصيرة التي كانت تتعدى الحدود الجغرافية للبلدان، كما تم اختراع التلفاز، الذي هو بدوره أعطى تطورا نوعيا لمفهوم الدراما.[1]

لكن رغم ذلك فإن الدراما الإذاعية بدأت تعرف استقلاليتها عن المسرح، وذلك بفضل تميزها بالبث السمعي الذي يوصل عبر موجاته مسرحيات إلى كل بيت، وهذا ما ضمن جاهزيتها للمستمع الذي لا يجهد نفسه أبدا في التنقل إلى صالات العرض كما كان يفعل سابقا.

لا يمكننا الحكم أن الدراما الإذاعية نشأت مستقلة عن المسرح بكل معالمها، ولم تأخذ منه إلى الدور التواصلي الذي يتمتع به، والحوار الدرامي الذي يكون مادته، ذلك أن المسرح باعتباره فنا يحمل أسسا أنتربولوجية جد مسيطرة على الفنون الأدائية التي تبعته، فهو يمثل عبقرية مئات السنين من الإبداع والتجريب في حقله، لذلك فإن مستويات تأثيره في الدراما الإذاعية كان متعددا.

1. على مستوى العمق الفكري ووحدته:

مما لا شك فيه أن المسرح يعتمد في طرح مسائله وإشكالاته على فكرة متأصلة عن عمق فكري، يضمن لها فردانيتها وأصالتها، بمعنى أن المسرح لا يمكن أن يتضمن أفكارا متفردة في ذاتها داخل حيز نصي واحد، فمسرحية "هاملت" لشكسبير طرحت فكرة تردد المثقف، في حين طرحت مسرحية مسرحية "أوديب ملكا" لسوفوكليس مسألة الصراع مع أقدار الآلهة، لذلك فـ"لكل مسرحية تنطلق منها فكرة، ويحاول المؤلف نسج حبكته حولها [...] فحتى أكثر المسرحيات تهديما للبناء الدرامي التقليدي [...] لا تعدم وجود فكرة يروم المؤلف توصيلها إلى المتلقين."[2]

---

1 - Voire : Richard Aspinall, Guide Pratique de la Production Radiophonique, Imprimerie Maison Mame, Paris-France, 1972, P.139.

2- محمد مجيد الجبوري، البنية الداخلية للمسرحية، منشورات ضفاف، بيروت-لبنان، ط.1، 2013، ص.93

لذلك فالفكرة مبدأ تجريدي وُجد قبل بداية أي مسرحية ويبحث عنه المتلقي عند نهايتها، ولا يمكن أن نجده في مرحلة من مراحل سير الحدث، ويتجلى السبب في أن وظيفتها تكمن في أنها تمثل وسيلة الكاتب من أجل التحكم في حبكة المسرحية، من خارج البناء الدرامي، ومن تم فهي لا تنتمي للبناء الدرامي، بل تتجلى بـ"أنها الخلاصة الفلسفية التي يصوغها المؤلف في مقولة معينة."[1]

يُفترض أننا هنا أن نفهم الأسلوب الذي يوظف به المسرح فكرته والهيئة التي يمكن تصورها فيها، لكن ومع التوجهات المسرحية الحديثة التي تبلورت خلال القرن العشرين، لم تصبح فكرة المسرحية تعتمد على عمقها بقدر ما تستمد قوتها من تراكبها وتفاعلاتها، أو "تكون واهنة غير واضحة المعالم"[2] مثلما هو في مسرح اللامعقول الذي تعمد ذلك لكي يوهن معها نسيج الحبكة، فلا حركة الفعل بادية ولا الشخصيات مفهومة من خلال الإرادة أو الحركة والقول، وهنا تكمن الإشكالية، فمسرح اللامعقول يعتمد أساليب مجهولة في بلورة أفكاره مسرحيا، تزيد من غموض المواقف والأحداث، وليس المقصود هنا ذلك الغموض ولإثارة مثلما هو الحال في الروايات البوليسية التي تعتمد على الترقب، بل هو غموض يميل لأن يكون فلسفيا، يبرز الروح الانهزامية لمرحلة ما بعد الحربين العالميتين.

ووفق هذا المنطلق لم تكن الدراما الإذاعية واثقة من نفسها في أنها سوف تلج كل التوجهات التي لامست المسرح، رغم بعض المحاولات التي حولت مسرحيات "بيكت" إلا أنها كانت موجهة لفئة معينة فقط، كما أن مسرحيات المؤلف قد عُرضت من قبل أن تبث على أمواج الإذاعة، فالمتلقي كان على اطلاع مسبق عليها.

ولو استقرأنا توجه الدراما الإذاعية خلال مرحلة نضجها، لوجدناها تبتعد في نصوصها عن الاقتباس من النصوص المسرحية الجاهزة ولو كان ذلك جزئيا، حيث تصنع نصوصا تجلت

1- م.س.، ص. 94

2- م.ن.، ص.99

كأنها سيناريوهات سينمائية، أو بمعنى نصوصا إجرائيا معدة للإخراج الإذاعي، فكانت مليئة الإرشادات الإخراجية والتوجيهات العملية. أما عن النصوص المسرحية فقد اعتمدت تقنيات الإعداد الدراماتورجي التي سوف نتحدث عنها لاحقا، وذلك من أجل تسهيل فهم فكرة العمل الدرامي وفق إمكانيات الأستوديو الإذاعي الذي يعد معمل إخراجه التمثيليات الإذاعية.

كما ظهرت خلال هذا النضج تلك المسرحيات الواقعية التي تأثرت بأعمال إبسن، حيث تكون الفكرة تتحرك بدعوة مضمرة إلى تبنيها، مثلما هو الحال في مسرحية "بيت الدمية" التي كانت تمثل دعوة صريحة لتحرر المرأة. أو كانت التمثيليات الإذاعية عبارة عن تحقيقات بوليسية تفضي إلى القبض على المجرم3، وهي متأثرة بروايات "أكادا كريستي" التي تتحرك بأفعال التوتر والتشويق، والفكرة في هذا النوع من الدراما لا تكون إلا فكرة وظيفية نمطية تتشابه في كل التمثيليات الإذاعية، وهي "القبض على الفاعل".

والحال أن الدراما الإذاعية لم تستطع لانحصار خطابها في القناة السمعية، من تترك الفكرة الأساسية لنصوصها أعمق دون أن تفسرها بشتى الوسائل التقنية المتاحة لديها أثناء عملية الإخراج، كما نحت في الوقت ذاته إلى إبداع نصوص درامية ذات فكرة بسيطة، مستمدة من أحوال المجتمع، وواصفة لجوانبه الثقافية دون الخوض في الجوانب الفلسفية منها.

2. التأثير على مستوى الأداء النصي وبناؤه:

إن تأثير الجانب الفكري من النص الدرامي الإذاعي له ارتداداته التي تحرك بالضرورة مستوى البناء الدرامي، وتنزاح به إلى نقطة معينة، تجعل منها فضاء جديدا غير فضاء المسرح، حيث يصبح التعرف على الشخصيات الدرامية عن طريق سماع صوتها فقط، كما يتدخل الراوي من حين لآخر كي يعوض الجانب البصري المفقود فيها، ولعل الكاتب المسرحي يرمي بكل ثقله في إبداع الشخصيات الدرامية عبر حركاتها وأقوالها، بحيث يبرزها واقعية تماما، لا وجود لخلل منطقي في سلوكها، قد يؤثر على بنائها الفكري أو الفني، وهذا ليس بالأمر الهين، لذلك قد

يلجأ المبدعون إلى فن الرواية لإبراز معالم الشخصيات سردا، أفضل حسب رؤيتهم من أن يبرزوها دراميا، وهذا ما لجأ إليه كتاب الدراما الإذاعية حيث قاموا بالاستعانة بالراوي باعتباره آلية سردية يوظفها كي يبرز المعالم الخفية عن المتلقي، عبر القناة السمعية.

لذلك ومقارنة بالمسرح الذي حتى وإن وظف الراوي لخدمة أغراض إيديولوجية، إلا أن في التمثيلية الإذاعية يعتبر في غالب الأحيان ضرورة حتمية لا يجب التملص منها، لمحدودية الإمكانيات المادية للأستوديو الإذاعي، والشيء ذاته ينطبق على الفعل والأحداث التي نرى الرواي كثيرا ما يتدخل ليبينها أو يبرز موقف منها ...

3. على مستوى الأداء التمثيلي –الإلقاء–

لقد غذت تعليمات ستانيسلافسكي حول الأداء المسرحي مواهب الممثلين وصقلتها من جانبي الأداء الحركي والإلقاء، هذا الأخير الذي لا يمكن الاستغناء عنه بأي حال من الأحوال على خشبة المسرح، فهو آلية تعبير تشمل جوانب عديدة، لهذا فإن الممثلين يخضعون لتدريب صوتي متواصل لكي يتحصلوا على نبرة صوت تميزهم خلال حياتهم المهنية، أو عملا على مسرحية ما، وقد استفادت الدراما الإذاعية من تقنيات الإلقاء التي يزخر بها المسرح، بل إنها طالما استعانت بممثلين مسرحيين من ناحية الأداء، لكن ما يشد الانتباه هو أن الإلقاء في التمثيلية الإذاعة يبرز كأنه أعمى من دون الحركة، فالصوت هو ما يتابعه المستمع، فالحركة عند الممثل تكمل المعنى والدلالة، كما أن لها دور جماليا ساطع يتميز بها المسرح، لهذا يعمد دائما المخرجون الإذاعيون إلى المايكروفونات لتلافي العجز الحاصل، وهذا ما ستبرزه الباحثة فيما بعد.

4. على مستوى المؤثرات السينوغرافية:

يعتمد المسرح في تحديد فضائه المادي على السينوغرافيا، وهي في معظم تجلياتها تعتبر بصرية التعبير، فعندما وهذا ما أهل النص الدرامي من الناحية المادية لكي يتمكن المخرج من تحويله إلى عرض مسرحي، فالنص عبارة عن كوامن ساكنة، لا يمكن فهمها ببساطة، بحيث تجعل

السينوغرافيا من النص محققا ماديا، بحيث يتعامل معها المشاهد من باعتبارها تحمل وظيفة التحديد الدلالي للفضاء الذي تمثله، لذلك فهي تنطوي على تقنيات متشابكة فيما بينها، لكي توحي بمعنى ودلالات متشابكة أيضا، وهذا ما ل يمكن تحقيقه دوما في التمثيلية الإذاعية لغياب جانب التعبير البصري، وهو جانب لا يمكن الاستغناء عنه دائما،

لذلك فكل ما هو بصري يمكن تحاشيه في الدراما الإذاعية عبر صوتي أو كلامي، يتم توظيفه من أجل بلورة المعنى والدلالة التي يريد المبدع إرسالها للمستمع، كما أن هناك كثير من الاتفاقات الصوتية الطبيعية التي يمكن للمتلقي فهمها من خلال المؤثرات الخاصة، كما يجب أن تعمل الدراما الإذاعية على تدريب المتلقي أيضا بعض المؤثرات الصوتية لكي تصبح نقاطا اتفاقية فيما بينهما، يستطيع بها المخرج تعويض السينوغرافيا البصرية بأخرى صوتية.

5. على مستوى التواصل والتلقي:

يتواصل المشاهد ويتفاعل مع عرض مسرحي وفق توجه المخرج المسرحي، وكذا آليته في توصيل الدلالات الدرامية إليه، إلى درجة تجعل من المتلقي يشارك في صناعة ذلك العرض، وهذا ما لا يتم في الدراما الإذاعية، حيث إن تقنية الإرسال اللاسلكي عززت من تباعد المسافة بين المتلقي والأداء المسرحي، فلا يمكن في هذا المستوى بالذات أن تعتبر أن التواصل في الدراما الإذاعية قد تأثر بنظيره في المسرح، فالدراما الإذاعية قد أوجدت نوعا جديدا من التواصل أحدث فيما بعد ثورة جديدة انبعثت بها السينما والتلفزيون في شكل أكثر تطورا، فبعد أن كان الراديو لا يتعامل إلا بواسطة الصوت، فإن السينما والتلفزيون دعمت التواصل بالصورة المتحركة.

كما أن الدراما الإذاعية استطاعت تبعد المتلقي عن صالة العرض، بعدما كان لا يستطيع أن يتطلع إلى عرض مسرحي دون أن يحضر لمشاهدته، وهذا المستوى الذي سوف نتحدث عنه في أوانه.

يبدو من خلال هذا التحليل، أن مستويات تأثير المسرح في الدراما الإذاعية بدت واضحة وجلية، ذلك بسبب أن المسرح كان هو الفن الأدائي الوحيد الذي يمكن لها أن تسعى من خلال تأثرها به أن تصنع استقلاليتها، وما عمق قوة ذلك التأثر هو العمق الانتربولوجي الذي يتمتع به فن المسرح، باعتباره نشاط إبداعي لازم الإنسان منذ قرون عديدة، ما يجعله مصدر تأثير وتفعيل مهم لكل الفنون التي ظهرت من بعده، خاصة عندما نعلم أن تلك الفنون كالسينما والتمثيلية الإذاعية، كانت وليدة التطور الذي عرفه المجتمع البشري خلال القرن التاسع عشر، واكتشاف الكهرباء كمصدر هام للطاقة المحركة، ورغم أن المسرح استفاد من هذا التطور، إلا أن نشأته كانت سابقة له بزمن طويل، كما أن المسرح أصبح بدا بدائيا مقارنة بتلك الفنون المتأخرة، إلا أنه لم يمنعه التطور بان يحافظ على العلاقة التواصلية المباشرة التي تقوم على التفاعل الآني مع المتلقي.

وما قلته الآن لا يعد إنصافا للمسرح وغن بدا كذلك، وإنما توضيحا لخصوصية باقي الفنون الحديثة، ومن بينها فن الدراما الإذاعية الذي بدا يقوي استقلاليته عن المسرح من خلال جميع مستوياته التعبيرية الذي حصل عليه في البداية منه.

المبحث الثاني:

دراماتورجية إعداد النص

الدرامي الإذاعي

I- دراماتورجيا إعداد نصوص الدراما الإذاعية:

لا تبرز الشخصية الدرامية في الدراما الإذاعية إلا من خلال الصوت، على عكس المسرح الذي تتدعم الشخصية فيه بالجانب المرئي أيضا، وهو الأساس في الفضاء المادي للمسرح، هذا ما حوَّل الشخصية الدرامية من فضاء مزدوج بين ما هو مرئي وصوتي، إلى فضاء أحادي ينحصر في الصوت وحده، فيبدو الأمر كأنه انكماش لقدرات الممثل المؤدي لدور تل الشخصية الدرامية، في حالة ما إذا ما افترضنا أن الممثل ذاته الذي أدى دوره على خشبة المسرح، سوف يقوم بأدائه داخل أستوديو الإخراج الإذاعي، يفضي بنا هذا الافتراض إلى التساؤل عن بناء الشخصية الدرامية في التمثيلية الإذاعية وعن طبيعتها، وعن مدى محافظتها عن جوانبها الفكرية والفنية في الظهور.

ولنجعل الشخصية الدرامية مثالا فقط، فلو اتجهنا إلى الحبكة والصراع وكل عناصر البناء الدرامي الأخرى، لتفاجئنا بحجم الفوارق الحاصلة بين البناء الدرامي للنص المسرحي الموجه للعرض، ونظيره المحول للدراما الإذاعية، وقد قمت بتوضيح ذلك في العنصر السابق، كما أن "الإحساس بأن المتلقي لم ير شيئا وأنه يرى في "عين الفكر" بأن المشهد يقدم في مكان آخر"[1] يوحي ذلك بقدرة الدراما الإذاعية على تنويع الأمكنة قدر ما تشاء، وهي إمكانية برزت قبل ظهور السينما، رغم أنها تعتمد على آلية الإيهام بالدرجة الأولى.

ولقد نتفاجأ أن عملية إنتاج التمثيلية الإذاعية تتم في مكان يسمى الأستوديو يتميز "وبخلاف الخشبة، بأنه مكان غير مادي لا يدركه الجمهور"[2] أي أنه يتم التحضير فيه لكل شيء من أجل عرض مسجل، عمل فيه المخرج على تأليف الأنغام الموسيقية والمؤثرات الصوتية وتوقيتها بحسب الحاجة مع كلام الممثلين، ليتم في الأخير دمجها في تسجيل موحد، وهي عملية تشبه من

1- باتريس بافيس، معجم المسرح، تر.: ميشال ف. خطّار، المنظمة العربية للترجمة، بيروت لبنان، ط1، 2015، مصط.: راديو ومسرح، ص.436.

2- م. ن.، ص.425.

حيث المبدأ عملية المونتاج في السينما، ولربما سبقت الدراما الإذاعية السينما بسنوات في هذه العملية.

كما أن عملية المونتاج هذه والعمل داخل الأستديو جعلت من ممثل الإذاعة يقوم بوظيفة مغايرة لما عليه في خشبة المسرح، فيبدو أن هناك طرحا آخر جعل من الدراما الإذاعية تهيئ نصوصها وفق مقتضياتها وحاجتها نحو مقاربة جديدة تنأى بنفسها عن المسرح، من خلال إعداد نص يتلاءم ومفاهيمها الجديدة، فلا يمكن أن نعد بذلك نصا معدا للمسرح مناسبا للإذاعة، بحيث يكون هذا النص إجرائيا خاصا بالإذاعة لا يشبه النص الدرامي، ذلك لأن معظم النصوص التي كتبت للمسرح، كانت موجهة من قبل كتابها للعرض المسرحي، وإعادة صياغتها وفق منطلقات الدراما الإذاعية الفكرية والتقنية يتطلب إيجاد دراماتورجيا جديدة تكون وظيفتها بأن يقوم كاتب مختص مهمته "تتحدد في إعداد التمثيليات الإذاعية دراميا، بمعنى مراقبة الجوانب الأدبية والدرامية للتمثيلية، ونقدها وتعديل عباراتها لتناسب الشكل والمعنى الدراميين"[1]

1- الدراماتورجيا وتطور المفهوم:

عادة ما يطلق على الدراماتورجيا بـ"علم فلسفة الفن المسرحي، وهو العلم الذي يبحث في القوانين الداخلية للمسرحية، وفي قواعد البناء الدرامي، تاريخها وأشكالها وأنماطها، وفي عمليات التأثير المسرحي، أسبابها وبواعثها ومبرراتها"[2] وبذلك فإنه يبدو بوصفه مفهوما نظريا ونقديا في الآن ذاته، لدرجة أنه أصبح مصطلحا موسوعيا لا يمكن أن تحديد مساحته المعرفية بسهولة منذ أن قام الناقد الألماني "جوتهولد أ. ليسنغ" ببعث هذا المصطلح خلال القرن الثامن

1- كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، ط.1، 2006، ص.311.

2- م. ن.، ص.311.

عشر، وقد كان غرض ليسينغ من المصطلح –وهو رجل كاثوليكي متدين- "هو البحث في الأشكال والطرق التي تختارها قواعد البناء الدرامي لإيجاد دراما نافعة وجيدة الصنع."[1]

لكن ما هي الحاجة التي أدت بليسينغ أن يجعل من الدراما جيدة النفع والصنع هدف الدراماتورجيا؟

في الحقيقة كانت دعوة ليسنغ سابقة لأوانها، أو بالأحرى كان دعوة لخلق وظيفة تربوية نابعة من فلسفة التنوير، فقد كان كاتبا جيدا للمسرحات الدينية التنويرية التي ابتعدت عن الاعتبار الكنيسي للفن، واعتبر المسرح شكلا من أشكال الممارسة الحرة في اكتشاف الرب دون وسيط مثل الكنيسة أو المسيح.[2] ومن تم فقد كان الفيلسوف يريد من المسرح أن يبتعد عن مخاطبة لذة المشاهد، وأن يجعل منه وظيفة معينة تكون في الغالب تربوية.

ووفق هذا المنظور لمفهوم دراماتورجيا هامبورغ، فإنه لم يكن وقتها حديث عن المخرج المسرحي بوصفه وظيفة مستقلة بذاتها، هذا ما جعل رؤية "ليسنغ" تبقى محصورة في كتابه "دراماتورجيا هامبورغ" ولم تلقى دعواته أي تجاوب في ألمانيا ولا حتى أوربا، فقد كانت العلاقة بين الكاتب الدرامي والعرض المسرحي تتميز بالمباشرة، لا يتوسطها مبدع آخر.

2- الدراماتورجيا وظهور الإخراج المسرحي:

ولما ظهر الإخراج والمخرج باعتباره مبدعا آخر غير كاتب النص الدرامي على يد جورج الثاني في دوقية ساكس ماينغن بألمانيا سنة 1874، حيث قدمت فرقته التي قاده هو بنفسه عرضا مسرحيا في برلين بعنوان "المخرِج"، حيث "لجأ فيها إلى كافة الوسائل المسرحية في تفسير

1- م. س.، ص.312

2- ينظر: ليسنج، غ.إ؛ تربية الجنس البشري، تر.: حسن حنفي، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط.2، 2006، ص.12، 13

النص"[1]، كما أنه "لجأ غلى وضع الممثل في حركة دائبة،[...] تشريحية تجسد الأحداث الدرامية، بحيث أصبح الوجود الإنساني الحي للممثل [...] الوحدة الأساسية للوحدة المسرحية."[2]

لقد أصبحت هذه الأفكار التي طرحها جورج الثاني فيما بعد مسلمات لا نقاش فيها في مجال الإبداع المسرحي، ومثلت ثورة على القيم الكلاسيكية لما كانت تعنيه في أنها خطوة جريئة ومخاطرة في ظل سيطرة المسرح على الساحة الفنية باعتباره الفن الأدائي الوحيد، بحيث كان له رجاله الذين يسيرونه وأعرافه التي ليس من السهل الخروج عنها، لهذا كان من الأفضل أن يكون رجل بمرتبة جورج الثاني دوق مقاطعة ساكس-ماينغن في ألمانيا أن يتبنى هذا الاقتراح، مع العلم انه كانت هناك أحلام تتقرب مما قام به لكنها بقيت أراء ذاتية ملزمة بأصحابها.[3]

وبعد هذه البادرة التي قام بها الدوق جورج الثاني، بدت الدرراماتورجيا آلية مناسبة، كون تمثل حلا مسهلا لانتقال النص الدرامي في صورته الأدبية إلى نص ذو فهم فني مسرحي، وبدت أفكار ليسنغ بعد موته ملهمة لمنظري الدراما خاصة بعد أن ظهرت التوجهات الإخراجية النابعة من إيديولوجيات فلسفية وذلك خلال القرن العشرين، مع العلم أن مهمة الدراماتورج قد تدخل ضمن إطار مهام المخرج لا تخرج عنها. وعليه فإن الدراماتورجيا بدت علاقتها وثيقة بالمخرج المسرحي ورغبته في إخراج مسرحية وفق تطلعاته الإيديولوجية، انطلاقا من أي نص يريده.

3- الدراماتورجيا والتأليف المسرحي:

فضلا عن ذلك فهي ذات صلة وثيقة بالتأليف الدرامي، حيث أصبحت تمثله باعتباره جنسا إبداعيا إلى جانب كتابة الرواية والشعر، وفق تعريف يكمن في أن الدراماتورجيا تتموقع

1- سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1979، ص.34

2- م.ن.، ص.34

3- ينظر: م. ن.، ص.34-35

باعتبارها "التقنية [...] التي تعمل لإقامة مبادئ بناء على العمل، إما بشكل استنباطي استقرائي عبر أمثال (محسوسة) واقعية، وإما عبر نظام من المبادئ المجردة."[1]

إن ما أورده "بافيس" في معجمه يبرز مستويين هامين منوطين بمصطلح الدراماتورجيا، يتمثل المستوى الأول في استعمال معايير إيديولوجية في تأليف النص الدرامي، بحيث تكون يتبع فيها المؤلف من سبقوه، وهذا ما حدث مع كتاب المسرح الملحمي في الجزائر مثل عبد القادر علولة وولد عبد الرحمن كاكي، حيث اتبعوا أساليب بريخت في التأليف لدرجة أنهم استنسخوا أعماله.

أما المستوى الآخر فإنه يمثل ذلك النمط من الإبداع المسرحي الذي يتصل إسقاطا بالمفاهيم التنظيرية لنظرية الدراما سواء كانت كلاسيكية أو رومانسية أو تتبع أي توجه آخر، وتبني فلسفتها في كتابة مضامين النصوص المسرحية، فقد كانت كتابات بريخت الدرامية انعكاسا لمدى تأثره بالتيار التعبير في ألمانيا، وهي إيديولوجية راسخة وقوية، كانت توجهات فنانيها تميل دائما إلى معالجة القضايا السياسية، والتي أنشأت فيما بعد ما يسمى بالمسرح السياسي وهو مسرح مستفز للجماهير، استغل هزيمة ألمانيا في الحرب العالمية الأولى، ليجندها إلى تبني أفكاره.[2] وهكذا أثرت تلك الأفكار في بريخت وحولته إلى تبني المذهب الملحمي في الكتابة.

4- بريخت ومستويات التشكيل الدراماتورجي:

لقد نظر بريخت إلى الدراما "نظرة منهج علمي، بحيث جعل من المسرح مخبرا تجريبيا من أجل اختبار السلوك الإنساني من خلال افتراضات"[3] تقوم على التساؤل حول "ماذا يحدث

1- باتريس بافيس، م. س.، مصط.: دراماتورجيا، ص.195

2- ينظر: يحي البشتاوي، المسرح والقضايا المعاصرة، الأكاديميون للنشر والتوزيع، مصر، 2011، ص.53

3 - Martin Esslin, An Anatomy of Drama, Hill and Wang Publisher, New York, U.S.A., 1977, P.22

لو..."[1] وهو تساؤل بقدر ما هو متصل بالواقع إلا أنه له طرحات فلسفية تقوم على المادية الجدلية وقوانين الوحدات الثلاث التي هي:

*- قانون التراكم الكمي يؤدي إلى تغيير نوعي.

*- قاون وحدة الأضداد وصراعها.

*- قانون نفي النفي.[2]

يقوم الدراماتورج بإدراج هذه القوانين كمنطلقات فلسفية عملية، ينظر من خلالها إلى افتراضاته التي وجه تساؤلاتها نحو هذا العالم، فيجعل من القوانين الثلاث آلية منهجية لاستنباط أفكاره التي يعالج بها المجتمع عبر مسرحياته.[3] وهذا ما جعل رؤية بريخت هذه تنعكس على أعماله المسرحية، ورؤيته الإخراجية.

لقد اعتبر توجه "بريخت" في حد ذاته مرحلة مفصلية في بلورة مفهوم الدراماتورجيا باعتبارها وظيفة إبداعية تنحصر في النص الدرامي وعلاقته بالإخراج المسرحي وتنطلق من ثلاث مبادئ أساسية "وسع من خلالها مفهوم الدراماتورجيا من منطلق أنها إبداع مركب، ينطلق من الإيديولوجي وينتهي إلى العرض المسرحي"[4]، وتكمن هذه المبادئ في:

البنية الإيديولوجية والشكلية للعمل المسرحي: من وجهة نظر بريخت تبرز القضايا الواقعية المتلبدة بالمفاهيم السياسية مضامين إيديولوجية، يتفرغ ويلتزم بها الكاتب الدرامي، باعتبارها مبادئ فلسفية تؤطر عمله الدرامي، وتجعله يسعى إلى أن يعكسها في أعماله المسرحية

---

1 -Op. Cit. P.22

2- ينظر: فاسيلي بودوسيتنيك، أوفشي ياخوت، ألف باء المادية الجدلية، تر.: جورج طرابشي، دار الطليعة، بيروت-لبنان، ط.1، 1979، ص.50-64

3 - See : Martin Esslin, Op. Cit., P.23

4 - Cathy Turner, Synne K. Behrndt, Dramaturgy and Performance, Palgrave Macmillan Publisher, New York, U.S.A., 2008, p.56

شكلا ومضمونا[1]، وفي ذلك نقد صريح للأعمال المسرحية التي بقيت ملتزمة بالقواعد الأرسطية، رغم أن كتابها ينتمون إلى إيديولوجيات جديدة، ومن بينهم "ستانيسلافسكي" الذي كان توجهه الطبيعي لا يعكس حسب بريخت أبدا النصوص الأرسطية التي كان يخرجها.

العلاقة بين الشكل والمضمون: انطلاقا من التوجه الإيديولوجي يرى بريخت أن الدراماتورج ينساق وفق منطق معين يتلاحم فيه الشكل والمضمون سواء في النص أو العرض المسرحي بحسب التوجه الإيديولوجي وتركيبة القوانين والمبادئ التي تحكمه وتضبطه، بحيث يكون العمل المسرحي في خدمة ذلك التوجه الذي يتبناه الدراماتورج، فمسرحيات "بريخت" على سبيل المثال حين وظف فيها الملحمية باعتبارها آلية من آليات التغريب، جعلها مجموعة من المضامين التي وردت في حوارات الشخصيات، تتفاعل جدلية مع الحوارات ذات الطابع الإيهامي لتولد صورة تغريبية، فما كانت المقاطع الملحمية لتفعل ذلك لو لا تفاعلها مع المقاطع الحوارية الإيهامية، فتلك العلاقة الجدلية أسست لآلية التغريب التي كانت تنتمي للشكل الفني للعمل المسرحي.[2]

المحاكاة الأصيلة للنص الدرامي من خلال الإخراج: إن تأثير إيديولوجية الدراماتورج المسرحي في المشاهد لا تتم إلا عبر شمولية تطبيق النص الدرامي من خلال العرض المسرحي وذلك بواسطة الإخراج المسرحي، الذي هو منفذ محاكي للنص بطريقة تأويلية تلتزم بالقوانين الإيديولوجية التي يجب أن ترسوا على العمل الإخراجي بطريقة تولي الأهمية للتأثير في المشاهد، وجعله يتجاوب بطريقة إيجابية.[3]

1 - See : Op. Cit., P.57

2 - See : Ibid, P. 57.

3 - See : Ibid., P.58

ووفق لما تم سرده، تتحدد دراماتورجيا بريخت انطلاقا من الإيديولوجيا، ولا تنتهي عند العرض المسرحي بل تشمل المتلقي أيضا، بحيث يجب أن يحمل العرض تأثيرا إيجابيا فيه، يتمثل في جعله يتجاوب جدليا بواسطة عقله لا عواطفه مع العرض المسرحي.

فضلا عن ذلك يشمل تصور بريخت لدود الدراماتورجيا كلا من النص والإخراج المسرحي، أما عن الإيديولوجيا، فلا يجب أن ننسى أن بريخت انتقل إلى ألمانيا الشرقية سنة 1949، وخلالها حاول الالتزام بقواعد النظام الاشتراكي، بحيث كان دراماتورجيا يوجه النصوص الدرامية وفق التوجه الاشتراكي، ثم نال منصب إدارة المسرح الألماني، وعمل وقتها على بلورة أفكاره، لكن من منطلق إيديولوجي موحد، لا مكان فيه لإيديولوجيات أخرى.

ورغم أن بريخت كان جريئا في طرحه بتوسيع مفهوم الدراماتورجيا عبر بلورة ميكانيزمات عمل هامة على النص الدرامي والإخراج المسرحي، لكن لا يعني ذلك أن الدراماتورجيا تحمل التزاما معينا للإيديولوجيا، فهي كما يقول باتريس بافيس: "تصور الكون الدرامي بواسطة وسائل مرئية وسمعية، وتقرر ما قد يترأى واقعيا للجمهور الذي يعتبره محتمل الوقوع"[1] فقد يكون المشهد إيهاميا كما قد يبدو لهم كسرا للإيهام، فهي ملتزمة بتحقيق معيار يشاؤه المبدع المسرحي وضبطه بحيث تتشكل رؤية إخراجية تضبط بارتياح العلاقة ما بين النص الدرامي في صورته الأدبية والعرض المسرحي في وجوده الفني.

ومما نستنتجه مما سبق أن الدراماتورجيا يشمل تعريفها التأليف من المسرح باعتباره فنا، كما تتضمن مفاتيح إعداد النصوص الأدبية كالكلاسيكية مثلا من أجل توجهات إخراجية معينة، بحيث يلبي ذلك التطلع الجمالي للمشاهد وذوقه العام.

1- باتريس بافيس، م. .س، ص.197

IV. الضرورة الاجتماعية لدراماتورجيا إذاعية:

لا يمثل المسرح نوعا من أنواع الفنون، بل هو نموذج حي لتطور الفنون عبر التجريب، ذلك أن التجريب هو ميكانيزم حيوي من أجل تطوره، فأرسطو لم يستعرض لنا في كتابه فن الشعر إلا تجارب سابقيه من المبدعين الدراميين، لذلك فإن ما وجد عليه المسرح، وفي أي صورة كان عليها، وفي أي عصر ظهر وتطور، فإنه يعد ضرورة اجتماعية ليس من الممكن تفاديها، لذلك فإن فن أدائي انبثق عن المسرح ما عليه إلا لأن يخضع لهذه الضرورة، وهذا هو حال الدراما الإذاعية، التي وجدت ننفسها رغم صعوبة المخاض مضطرة لأن تجني أساليب ثقافية مستمدة من المجتمع البشري، وتوظفها كمعايير دراماتورجية في نصوصها بوصفها تشكل جزءا من البناء الدرامي، وأسهمت أيضا في بلورة جوانب عديدة من عملية الإخراج الإذاعي لنصوص التمثيليات الإذاعية، سوف أحاول أن أبرز أهم المؤثرات الثقافية التي كان لها هذا الدور في بلورة العديد من الجوانب التي شكلت التمثيلية الإذاعية، وأبرز مدى تأثيرها فيها من خلال مقاربات تفصيلية، عن طريق وساطة المسرح باعتباره فنا كان له الجانب الأكبر في صناعة فن الدراما الإذاعية:

1- أسلوب الحكي والمسرح:

يرى "أوديت أسلون" "Odette Aslan" بعدما يعرف الدراما الإذاعية بأنها نمط حديث من التعبير الإنساني، أن هناك مقاربة بين الدراما الإذاعية وما يقوم به الجماعات البدائية في ماليزيا مثلا، حيث يدخل الممثلون وهم مجموعة من القديسين السحرة في خيمة من القش، ويؤدون أدوارهم التمثيلية. في حين يجلس المتلقون خارجا ليستمعوا لأدائهم الصوتي.[1] فما كان يقوم به هؤلاء ممثلون-سحرة ومستمعون كان يعد جانبا من القدسية التي تقتضيها حياة الإنسان البدائي، والاستماع كان أحد هذه الجوانب، فلا يجب للمستمع أن يرى ولحكمة مقدسة أن يرى السحرة وهم يؤدون أدوارهم التمثيلية، ولحكمة أخرى يجد هؤلاء البدائيون أن الاستماع لديه ميزة

1 - Voire : Odette Aslan, L Acteur au XXe Siècle-Evolution de la Technique, Problème d Ethique, Edition Seghers, Paris- France, 1974, P.186

قدسية، تكمن في الخيال الذي يجعلهم يسبحون في عوالم تنأى بأن يتمكن أي ساحر بتجسيدها، وهي عوالم غير مضبوطة إلا بتلك الكلمات التي يسترسلها الساحر من خيمته.[1]

فلقد كان هؤلاء السحرة يتلون كلماتهم بإلقاء معين وملهم للمستعين، وذلك ما أحدث أثرا كبيرا فيهم، وجعلهم يعتبرون ذلك الكلام المسموع صوتا مقدسا لأنهم يحرك خيالهم لعوالم بعيدة، فقد كان الإنسان البدائي يقدس قدراته التجريدية مثل الخيال، فلم له ما يشغله عن تأمل ذاته، وتقديس مكتشفاته فيها، وما هو مغروس في الإنسان البدائي نجد أثره حتى في الإنسان الحديث، حتى لو لم يكن هذا الأخير يقدس أي شيء من ذاته.[2]

من جانب أكثر حداثة من عصر الإنسان البدائي كان الراوي بشتى تجلياته في الحضارات المتعاقبة يتميز بدور وظيفي في تشبيك أحداث حبكة ما ثم يفكها في النهاية عارضا حلها أمام المستميعن المتحلقين حوله، ولعب أسلوب الحكي دورا مهما في المجتمعات ذات النزعة الريفية، فقد ساعد ليل الشتاء الطويل، وقلة انشغالات الإنسان خلال هذا الفصل، في ممارسة هذه العادة حيث تحفظ القصص في أذهان الناس ظهرا عن قلبا، لكن ذلك لم يمنعهم من سماع أحداثها وبطولات شخصياتها، لكن على ألسنة من يتقنون في السرد والوصف، لما يمتلكون من قدرة على جلب انتباه الناس، عبر استعمال لغة درامية مبهرة، تستميل المتلقي إلى تتع ما يحصل، مستعملا الكلمات التي يتلفظ بها الرواي في بناء تصوراته التخيلية.

ولما كان الأدب شفويا غير مكتوب، كان الراوي موجودا متمثلا في شخص حقيقي، يراه المتحلقون به في الأسواق أو المقاهي، لا يعرفون عنه شيئا إلا كونه حكواتيا أو مداحا، لدرجة أنهم يجهلون اسمه ومكان عيشه، لكن يعرفون سبب وجوده، بفضل المكان الذي هو جالس فيه إن كان سوقا أم ساحة مدينة...، فلنمطية المكان دور مهم في بلورة العلاقة بين الراوي ومتلقيه، وفي إشعال فتيل الحكي أو البيان، فقد لا يكون سبب التجمع حوله سرد حكاية على

1- ينظر: هيربرت ريد، الفن والمجتمع، فتح الباب عبد الحليم، مطبعة شباب محمد ﷺ، اسطنبول، تركيا، د.ط.، د.ت، ص.43

2- ينظر: م. ن.، ص. 45

مسامعهم، مثلما حدث بين الصحابة والرسول مُحَمَّد ﷺ، حيث تحلقوا حوله ليعلمهم شؤون دينهم، ويتلوا ما تنزل عليه من القرآن وقصصه، وهذا ما يجعل الراوي كيفما كانت إنسانيته ومستواها، ملازما لفترة تحقق الأدب الشفاهي رغم أنه ليس مؤلفه، قبل أن يفعل التدوين فعلته، فيحول الراوي إلى شخصية خيالية تنتمي بطريقة أو أخرى للنص المكتوب، فظهرت شخصية شهرزاد في قصص "ألف ليلة وليلة" تروي للملك شهريار بكل ما جاد خاطر من حكايات غارقة في الفانتازيا والخيال، ومن مشيئة الأقدار أن تظهر هذه القصص مجهولة المؤلف، رغم ما قيل حول ذلك، تجعل من شهرزاد التي تمثل ذلك الراوي-الرمز الذي سُجن في نصه، بعدما كان حقيقيا أصبح خياليا، لكن من دعا لتدوين الأدب الشفاهي في قوالب مكتوبة هو ذاته الذي دجن الراوي في قوالب خيالي.

ولا يمكن بأي حال من الأحوال الإنقاص من الأدب المكتوب، وقيمته وأهمية في حفظ التراث الشفاهي، ذلك لأن الزخم الذي عرفته الساحة الأدبية خاصة بعد توسع رقعة الإسلام مثلا، كان يفرض حتمية تدوين القرآن ومن بعد ذلك تدوين الأحاديث النبوية، وجرى الأمر ذاته على الشعر والنثر وما إلى ذلك، ليبرز بعدها الإبداع الأدبي المكتوب الذي ينسب لصاحبه.

والحال أن ظهور الأدب المكتوب لا يعني أبدا اختفاء الأدب الشفاهي بل صاحبه طيلة قرون عديدة، ولربما ولد الاحتكاك بينهما نوعا من التفتح حول الأنماط التعبيرية الأخرى، وفي رأي الباحث أن اهتمام العرب بالمسرح ولو جاء في مرحلة متأخرة كان سببه ذلك الانفتاح الذي برز نتيجة تفاعل الأدب الشفاهي مع المكتوب، ما ولد اكتشاف نمط جديد يجمع بين الاثنين يتمثل في المسرح، كما ساعد ذلك في علاقة الجمهور الذي تلقى أدائيا الأدب الشفاهي، بأن يربطها بالمسرح دون الحاجة إلى تعريفه، رغم أن ضوابط المسرح كانت مغايرة تماما لما كان عليه الأدب الشفاهي من ناحية المضامين أو الأداء.

كما ولد انتقال شخصية الراوي من فضاء حقيقي إلى فضاء تخيلي، إمكانية الخروج عن النمط الملحمي الذي يعتمد على السرد، وتوظيف تلك الشخصية التي هي الراوي بأسلوب درامي، يجعل منها دور الفاعل، بحيث إنها لا تحكي هنا كما كانت تفعل في الأسواق، بل أصبحت تنتمي غلى فضاء متخيل يخترق الحكاية ويفتقها إلى شخصيات تفعل وتتفاعل فيما بينها.

لم يحدث ذلك بشكل متزامن في حضارات العالم لكن لو التفتنا إلى الإغريق وفي فترة مازالت مجهولة للمؤرخين والأنتربولوجيين، لغياب دعامة مادية، تبدو نشأة الدراما عموما، هي في مرحلة انتقال الراوي الذي كان يسرد الملاحم والبطولات من فضاء حقيقي إلى آخر متخيل، فبعد أن كان هو باعتباره شخصا حقيقيا يسرد أحداث الماضي وتبدو على لسانه أنها تنتمي لزمن فات، أصبح هو يصورها باعتبارها أحداث تقع الآن وهنا، ليصبح مؤديا (ممثلا) متخيلا، وربما دور الكورس في المسرح الإغريقي في أن يعقب على الأحداث ويسرد الغير ممكن تجسيده على خشبة المسرح يبرز مرحلة أكثر تطورا لتجسيد الراوي، إذ بدا انسحابه جليا من خلال تعديل فردانيته بشخصيات متعددة وسيطرته على الأحداث بتجسيد الشخصيات التي كانت لا تذكر إلا سردا على لسانه، فربما حسب وجهة نظر الباحثة أن فردانية الراوي بجانب الشخصيات قد يخلط الأمر على المشاهد، كما أن الكورس من خلال صوته وإلقائه الغنائي كان يضفي جمالية تنسجم ومعاناة الشخصيات البطلة في التراجيديا على سبيل المثال لا الحصر.

ورغم ذلك لم يجرؤ أحد من كتاب الدرامي أن يوظفوا الراوي باعتباره شخصية منوطة بها تحريك الفعل مثل باقي الشخصيات الأخرى، حتى في المسرح ذو الطابع الإيديولوجي الملحمي الذي أتى به بريخت، ذلك لأن تفردها تستمده من وظيفة الحكي التي لا تستطيع أن تخرج عن أطرها، فهي تمثل الشخصية الخيالية التي تقف على حدود النص ولا تتجاوزه، بحيث تسخر نفسها لوضع الأطر المنهجية وتحريك ميكانيزماتها، من أجل بلورة المضامين المتمثلة في

الشخصيات والحبكة والفعل... فالمسرحية على لسانها تصبح سردا حكائيا، بحيث تصبح المسرحية بكل ما تحمل من مضامين وبناء خيط تتسلسل فيه الأحداث متراصة فيما بينها بأسلوب منطقي يقوم على السببية والنتيجة، وهذا ما عمل عليه بريخت في أن ينقل اهتمام المشاهد بين السرد الحكائي والمشاهد الدرامية، بحيث يضعه بين مفارقتين: إيهامية/لا إيهامية، فلا يستطيع المشاهد أن يبقى على وضعية مريحة تضمن له تلذذه بالمسرحية، وهذا ما حدث نظريا فقط في مسرح بريخت، أما عمليا فيبدو الأمر شبه مستحيل ذلك لأن المسرح الإغريقي وظف الكورس باعتباره راويا في المسرحية، وحقق حسب أرسطو ما يسمى بالتطهير الذي لا نعرف له وجودا بكونه لم يتحقق حتى في المسرح الكلاسيكي، وما كانت الملحمية لتقوى في مسرحية "الأم شجاعة وأبناؤها" التي تحمل أسمى بذور الإيهام.

حتى وإن كان التدخل المرغم الذي وُظّفت له شخصية الراوي في المسرح الملحمي، في الشأن الدرامي للشخصيات، فقد كان على سبيل المثال في مسرحية "كل واحد وحكمه" لكاكي حوارا تدخل فيه شخصية البخار –باعتبارها راويا– مع شخصيات أخرى ما يفرض عليها تحولا إلى شخصية تنتمي إلى العالم الدرامي ولا تقف على حدوده، على ألا ينساها المشاهد بأنها تمثل الراوي في الوقت ذاته، لكن لن تستطيع أن تحول معها وظيفتها التي تنتمي إلى عالم السرد، فبين الدراما والسرد حدود من العصي تماهيها أو الإغفال عنها، ذلك لأن خيال المتلقي لا يتعامل مع السرد بنفس الكيفية التي يتعامل بها مع الدراما، فالشخصيات الدرامية عندما تسرد أحداثا غابت عن الشخصيات الأخرى، يتحرك خيال المتلقي ويتعامل مع تلك الشخصية باعتبارها راويا، وذلك في حال عدم معرفته بمعطيات الحدث المسرود، بحيث يتلقى الأحداث على لسانها بصورة مباشرة، وقد جرت في الماضي، وهو زمن ملازم لشخصية الراوي سواء كانت حقيقية أو خيالية.

يبدو السرد هنا كأنه فعل ملحق بوظيفة الراوي، بحيث يجعله متحكما فيه، بمعنى أنه كلما حض السرد كان لزاما على الراوي أن يتشخص سواء في شخصيته التي يؤديها باعتباره راويا، أو في وظيفة تلحق لشخصية درامية تحتم عليها الضرورة أن تؤدي الدور بانسيابية يبدعها الكاتب، بحيث لا يتفطن المتلقي لها بأنها تمثل خللا في البناء الدرامي، ذلك لأن المتلقي مفطور على التعرف على مواقع السرد من الدرامي منها، ذلك لأن ذلك يدخل ضمن الخبرة المتحصل عليها من الأطر السلوكية التي يمارسها يوميا في حياته اليومية، فهو يقوم بفعل أشياء، ويحكي بعدها عما قام به، ويعرف يقينا أن ما فعله غير ما حكاه، ففعل السرد وفعل الأداء يستعمل كل منهما منطق الخاص به في تصوير الأحداث، بحيث ينشآن وفق ذلك فضائيين تخيليين متباينين وغير متشابهين، يتجلى الفضاء الأول الناشئ عن السرد بكونه فضاء مغيبا يتم استحضاره كما هو، فلو كانت شخصياته قد ماتت، فسوف تبقى ميتة بالنسبة لخيال المتلقي المفعل، في حين يبرز الفضاء الدرامي بأنه يحيي تلك الشخصيات الميتة ويعيد تفعيلها من خلال أدائها أمام خيال المتلقي الذي يتفاعل هو الأخر معها بصورة آنية وزمن حاضر، لذلك يصر إيريك بنتلي على اعتبار الدراما حياة مفعلة بصورة تخيلية، تحاكي الحياة الطبيعية للبشر من خلال استعمال آلياتها الحيوية وتوظيفها في بناء الفعل.

ومن تم سوف نتحصل على نقطتين هامتين هنا هما:

أن مهمة السرد هو تشخيص الأحداث التي وقعت في الماضي والسيطرة عليها، وفق مقتضيات معينة تمليها طبيعة العصر الذي استخرجت من أجله، لكن ما يبرزه السرد من ذلك التشخيص هو أن يجليه في صورة مجمدة تتكدس فيها الأحداث متراكبة ومتسلسلة، ولا يستطيع السارد مهما كان أن يجلي الأحداث دون أن يبقيها في صيغتها الزمنية التي جمدت فيها وهي صيغة الماضي، كما ان السارد حتى لو كان تخيليا مثل الرواية والملحمة، يبدو للمتلقي أن هناك من يروي له الأحداث، كأنه صوت يردد كلمات والعبارات الدالة على الأحداث والمواقف.

ومهمة الدراما هو استرجاع الأحداث ذاتها وتشخيصها وفق منطق الحياة، بحيث تذيب عنها الجليد، وتحييها بآلياتها المحاكية للحياة، وليس بآليات الحياة ذاتها، لتبدع منها عالما محاكاتيا موازيا لعالم الحقيقة، فتبدو المحاكاة هنا هي ما تصنع تأرجح المتلقي بين حقيقة والخيال أثناء مشاهدة مسرحية، ليبدو موهما بما يجري أمامه، لذلك فتبدو منطق البناء الدرامي في غير حاجة للراوي الذي يقوم بالسرد

إن ذلك يجعل من المحاكاة سر الدراما الذي تميز به نفسها عن السرد، والذي استطاعت أن تنأى بنفسها لتجعل من أسلوبها الجمالي القائم على الأداء متفردا، يجعل في الوقت ذاته من السرد وظيفة استثنائية فقط من أجل خدمة تلبية بعض أغراضه البنائية المتمثلة على سبيل المثال لا الحصر في إبراز بعض الجوانب التي لا يستطيع المبدع المسرحي إبرازها على خشبة المسرح.

2- التعاقب الزمني بين المحاكاة والسرد:

تبدي الاختلافات التي ذكرنا شرخا واضحا بين السرد والدراما بحيث تجعلهما أسلوبين في التعبير الإبداعين متابعدين، إلى درجة كون كل منهما يمثل فنا أو أدبا مستقلا بذاته عن الآخر، لكن إن بحثنا في طبيعتهما الزمنية قد نجدهما ينتميان لفئة الفنون ذات التعاقب الزمني مثل الموسيقى، على عكس النحت والرسم القائمة على التواجد المكاني والتي "تكون فيها الأجسام مرئية في لحظات واحدة من وجودها [...] والتي تبدو لأول وهلة غير متأثرة بمشكلات الزمن لا من حيث موضوعها ولا من حيث الواسطة التي يتم إدراكها من خلالها"[1] إلا ان الواسطة في الفنون ذات التعاقب الزمني مثل الرواية فإن "ما يتم التعبير عنه إما يكون ساكنا موضوعا لوصف، أو متحركا موضوعا لسرد"[2] ومبدا ذلك يقوم على كون أن هذه الفنون وهي ما يهمنا في هذا البحث تقوم على سلسلة من اللحظات الزمانية لكي نقوم باكتشاف العمل العمل الإبداعي،

1- أ. أ. مندلاو، الزمن والرواية، تر: بكر عباس، دار صادر، بيروت- لبنان، ط.1، 1997، ص29-30.
2- م. .ن.، ص.29.

عن طريق قراءته أو مشاهدته، دون الحديث عن زمن التلقي النموذجي الذي يتطلبه العمل لكي تُفهم دلالاته، وإنما الحديث يكون عن الزمن الإدراكي، بحيث إن هذه الفنون تقوم على لغة كلامية أو أصوات معينة أو حركات تتسلسل زمني لكي تتمكن من تكوين مجمع تركيبة قابلة للإدراك.

من أجل ذلك يبدو أن الوسيط الذي استعمل في إبداع الأعمال ذات التعاقب الزمني هو الذي يجعل منها تدرك تعاقبا، وسواء كان هذا الوسيط حركات أو كلمات لغوية فإنه يحتاج إلى زمن معين من اجل أن يجلي نفسه، ويكون قابلا للإدراك، لكن ذلك لا يجعل من المسرح والرواية مشتركين في الوسيط، رغم استعمالهما للغة الكلامية، ذلك أن الرواية تستعمل اللغة الكلامية السردية من أجل إبراز الحركة والوصف من أجل توضيح ما هو ساكن.

من جانب آخر يبرز المسرح بكونه فنا أدائيا يرتكز على منجزاته الأنتربولوجية التي اكتسبها عبر التاريخ، فقبل أن يكون له جانب نصي، لم يكن المرح إلا أداء، فالأسبقية التاريخية للعرض على النص مسلمة أنتربولوجية لا يمكن النيل منها، كما أن الكاتب الدرامي يكتب نصا مسرحيا من أجل العرض، فالكلام المسرحي الذي يعتمد على التعاقب الزمني يعتبر لغة إجرائية، استخدمت باعتبارها وسيطا مرحليا، من أجل استخدامها في العرض المسرحي، وتتفرد اللغة الكلامية في المسرح عن الرواية أو الملحمة، في كونها تعتمد أسلوب التشكل عبر الحوار التخاطب بين شخصيات درامية متخيلة يشبه الحوار اليومي الذي يدار بين البشر ويحاكيه، في كون أن البشر يؤدون تواصلهم الخطابي لإبراز المضامين التي تحويها ذاكرتهم وانطباعاتهم حول الأشياء عن طريق الحوار الذي يكون تقنيا بين البشر في زمن الحاضر، وحتى إن كان ما يقومون به من حوار سردا لأحداث وقعت في الماضي، فإن الزمن الحاضر في الحوار البشري يعتبر زمن الأداء لا زمن المضامين، ومن هذا الجانب يحاكي المسرح الحياة فعبر الحوار الذي يصبح وسيطا يدل على التعاقب الزمني، يبرز المسرح مضامين المتعلقة بالشخصيات، وسواء كانت هذه المضامين التي

ضمنها الكاتب الدرامي شخصياته، وقائع جرت في زمن ماض أو في الحاضر، فإنها سوف تؤد تقنيا في زمن واحد هو زمن الحاضر، لذلك لا تعتبر الرواية ولا الملحمة محاكية للحياة إلا من ناحية المضامين والتي تؤديها في زمن الماضي، حيث تبدوا الشخصيات قد قامت بما تقوم به من حديث أو فعل وهي في إطار منغلق على الزمن الماضي، "فالروائي لا يستطيع كما يستطيع المسرحي أن يصف شيئا بأنه جاري الحدوث، وإنما يصف ما حدث."[1]

وتبدو مقدرة المسرح على أن تستوعب النمط السردي الذي تمتاز به الرواية واضحة من خلال تضمين ذلك في كلام الشخصيات، فهاملت اعتمد على ما حكى له الشبح عما جرى لأبيه من عمه كي ينتقم، فالشبح هنا سرد أحداثا واقعية جرت في زمن الماضي، لكن عندما قيلت على لسان شخصية درامية، جعلها الحوار تطبع في زمن الحاضر من خلال أدائها، وكذلك جرى الأمر عندما كانت تسرد المشاهد الدموية على لسان شخصيات كانت حاضرة في المسرح الإغريقي.

وهدف الباحثة من خلال ما قيل أن الدراما الإذاعية باعتبارها فنا يعتمد الحوار فإنه يستعمل أداء مشابها لما يستعمله المسرح، كما أنه يمكن الاستغناء عن الراوي ببساطة شديدة، غير ما اعتقد البعض في أن الراوي ضرورة ملحة بسبب غياب الجانب البصري في هذا الفن، لكن تعتقد الباحثة أن إضافة الراوي لم يكن لضرورة بنائية، بقدر ما هو يمثل غاية جمالية، توهم المتلقي بأن حكاية ما سوف تسرد على مسامعه، وهو توظيف لإمكانيات الحكي عند الراوي الشعبي، ومزاوجة للتجربتين: الحكائية الشعبية والدراما الإذاعية، وهي تجربة لا تشابه المسرح الملحمي عند بريخت، لأنها لا تقوم على منطلقات إيديولوجية، بل تعمل على إقرار وجودي لفن مستقل بذاته، رغم ما سوف يوظف من آليات مستنسخة من فنون عديدة.

1- أ.أ. مندلاو، م. س.، ص.41.

فضلا عن ذلك تعمل الدراما الإذاعية من خلال أسلوبها أن تعمل وفق قاعدة كلام/مستمتع، بحيث لا يمكن أن يتحول الكلام فيها إلا لما هو مسموع سواء كان صوت بشري أو مؤثرا صوتيا، لذل فإن أنساق الإعداد الدراماتورجي تخضع لهذا المنطق في تحويل ما هو نصي إلى تمثيلية إذاعية، بحيث يكون هذا النص مسرحيا أو حكاية شعبية أو نصا كتب من أجل الإذاعة.

فالإعداد الدراماتورجي أساسا يتمثل في تكييف النصوص كيفما كانت وفق النمط الإخراجي الذي يريده المخرج الإذاعي، حيث يتكيف النص ليناسب فنية الدراما الإذاعية، والتكييف الزمني هو أحد أهم الآليات التي يعتمد عليها عملية الإعداد الدراماتورجي، خاصة أن الدراما الإذاعية كثيرة ما استلهمت موضوعاتها من حكايات شعبية ذات طابع سردي.

وسوف أبرز طبيعة تأثير الحكاية الشعبية في صياغة دراماتورجية للبناء الدرامي في التمثيلية الإذاعية.

3- الحكاية الشعبية ودراماتورجيا الإعداد:

لكي نفهم طبيعة العلاقة بين الحكاية الشعبية عموما، وبين الدراما الإذاعية وطبيعة الجانب البنائي الذي أسهمت فيه الحكاية، يجب أن نتناولها بشيء من التفصيل من خلال تعريفها وتوضيع معالمها وآليات عملها، باعتبارها انجازا اجتماعيا ساهم في المجتمع البشري.

تنطلق الدكتورة من مبدأ التفريق بين نمطين من أنماط الحكاية في عمومها، بحيث إن نقطة الاختلاف ترتكز على الاختلاف بين الواقع والخيال بكل ما يحمله هذا الأخير من تشكلات خرافية وأسطورة وفانتازيا، فضلا عن اختلاف في الوظائف التي تلبيها كل منهما، والتي تخدم في الأخير الفرد والمجتمع على مر العصور.

تعريف الحكاية الشعبية:

تعرف المعاجم الحكاية الشعبية بأنها مجموعة من الأحداث المترابطة التي تشكل حكاية، بوصفها حقيقة يصدقها الناس، وهي قابلة للتطور عبر التداول الشفهي بينهم، ولها جانب مثبت المصدر يكون حياة الأبطال والتاريخ[1]، وهذا ما يجبرنا على التأكيد بأن الحكاية الشعبية تنسج خيوطها من قصص التاريخ وشخصياته العظيمة، بحيث يعمل الخيال الشعبي على ذلك مكونا تراكمات تتزايد شيئا فشيئا وجيلا بعد جيل.

إن ما يشغل المجتمع من أحداث ليس كله قد يصبح حكاية شعبية، فلمجتمعات تنتقي لنفسها تلقائيا من الأحداث التي تحمل القوة لكي تتحول إلى رمز ذو إشعاع دلالي قوي، يضمن الاستمرارية في التنقل من جيل إلى جيل، فقد تكون هناك أحداث مهمة أجهضت محاولة تحويلها إلى حكاية شعبية، خاصة تلك التي يتعرض مجتمعها إلى تغييرات جذرية في نمط العيش أو يتم إبادته جماعيا.[2]

لكن يجب التمييز بين الحكاية الشعبية البطولية التي تحكي روايات الأبطال والتي لها علاقة وثيقة بالأسرة والقبيلة، حيث تمجد تلك القبيلة أو الأسرة من قبل شعبها انطلاقا من بطولات أبنائها الذين صنعوا تاريخ الأمة.[3]

إن الحكاية الشعبية وإن قصدت بطلا ما قد جعله التاريخ معلوما أو جهله، فهي لا تمجده انطلاقا من أسرته أو قبيلته، وإنما لكونه قام بتغيير جذري في المجتمع عبر ثورة أو إصلاح، وحتى وإن مجدت أسرة البطل فمقصده وحدة الأمة والمجتمع.

تعريف الحكاية الخرافية:

1 – ينظر: عبد الحميد يونس، معجم الفولكلور، مطبعة المساحة، القاهرة، 2007 مصط.: حكاية، ص.233.

2- ينظر: م.ن.، ص. 234

3- ينظر: م. ن.، ص.334

تعد الحكاية مصطلحا متشعبا لا يمكن أن يرسي على تعريف واحد يشمله، بل يتعدى نحو مجالات عديدة، فهي بكونها فنا شعبيا مستقلا بذاته، تجد نفسها أيضا عنصرا بنائيا في الأدب والفن، وتعريفنا لها سوف يكون مقتصرا على الجانب الأنتروبولوجي، بوصفها فنا مستقلا بذاته.

يعرف الدكتور لطيف زيتوني الحكاية الخرافية بأنها: :"حكاية سردية تنتمي صراحة على عالم الوهم من خلال اللجوء إلى الشخصيات الخيالية، والقبول بما يخالف الطبيعة، وتصوير العالم غير الواقعي، والتقيد بالتصورات الموروثة"1 هذا ما يجعلها لا تنتمي إلى التاريخ أبدا، ما دام الخيال أسلوبها في حبك قصصها، بحيث تخالف الطبيعة عن طريق الخوارق التي تصورها، كما أن عالمها أسطوري غير حقيقي، يستمد طاقته من الفانتازيا والأسطورة، بحيث تمد للمتلقي فضاء غريبا عن واقعه الذي يعيه، أما لكون هذه الحكاية خرافية، فذلك راجع إلى "منهج خاص بالسرد باللهجة العامية"2 حيث يتم إلقاؤها شفاها عن طريق الراوي "الذي يحضر صراحة فيها، ويتوجه مباشرة إلى المتلقي"3 بحيث يصور له فضاء تخيليا يقدمه له، دوما عبر الجملة الآتية: "كان يا ما كان في قديم الزمان" ومن تم يضع بصمة اللا-تحديد التاريخي للأحداث التي سوف يسردها، فهو لا يريد أن تقدم حكايته على أنها واقع جرى وفق تحديد زمني معين، كما أنه لا يريد أن تُقدَّم وهي منسوبة لمكان معين، إنها تبدع عالما موازيا لعالمنا الحقيقي، دون أن تناقضه في شيء من معالمه الشكلية، وهذا ما يساعد من أجل الاقتران بأحداث خرافية مثل القوى العجيبة والسحرية، وحديث الحيوان فيما بينهم، لذلك فإخفاء الزمان والمكان في الحكاية الخرافية هو تقنية

1- لطيف زيتوني، معجم نقد مصطلحات الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت-لبنان، ط.1، 2002، مصط.: حكاية خرافية، ص.78.

2- عبد الحميد يونس، م. س.، مصط.: حكاية شعبية، ص.233.

3- لطيف زيتوني، م.س.، ص.78.

تجعل المتلقي يرتفع نحو عالم تجريدي، ذلك لأن "الزمان والمكان لوازم عالمنا الواقعي"1 فضلا عن ذلك فإن شخوصها لا ترض أن تعيش إلا في عالمها "لأنها انعكاس لمثل الإنسان الفطرية"2

إن عالم المثل هو عالم الحكاية الخرافية، وهو عالم تجريدي مطلق، يكون الخطأ والظلم فيه متعمدا كأنه قدر ملزم بشخوص تلك الحكاية، التي هي في الحقيقة رموز تمثل عالمنا الواقعي وأفراده، لكن ليس عبر إسقاط أفلاطوني، يكون الأصل فيه لشخوص عالم المثل، وما نحن إلا نماذج بشرية مجسدة عنها.

إن المتلقي يعلم جيدا أن أحداث الحكايات الخرافية غير حقيقية بالمرة، وهو لا يصدق ذلك أيضا، إلا أنه هناك "ثقة تقوم على نوع من التواطؤ بين الراوي والمتلقي"3 تجعل يقاوم مبدأ تكذيب الأحداث، وإعطائها نوعا من المصداقية، والتي يعلب الترابط المنطقي والتوتر والتشويق دورا هاما فيها، كما أن المبدأ التعليمي الذي تتمتع به الحكاية هو غاية الحكاية، حيث تعمل "على توعية الفرد في عالم الناس والواقع و[...] وتلقينه ثقافة مجتمعه وتقاليده ومفاهيمه الموروثة"4 وبذلك عرفت الحكاية الخرافية الطريقة التي تستغل على منوالها سذاجة الفرد لحظة الحكي، تلعب دورها في جعله يحس بذلك الظمأ العجيب وهو في حاجة لها، والنهم المتكرر الذي يحبس أنفاسه أثناء إلقائها على مسامعه.

فضلا عن ذلك يلعب عامل آخر في توثيق تعلق المجتمعات بالحكاية الخرافية، يتمثل في الجانب الأخلاقي الذي تنبع منه الحكاية الخرافية، فالإنسان بطبيعته يكره الظلم وهو مبدأ عام يشترك فيه غالبية الناس، والحكاية في دورها أن تجيب البشر عن تساؤل أخلاقي وحيد يتمثل في "كيف يجب أن تكون عليه الأمور في الحياة؟" و"هو الدافع الروحي الذي تنبع منه الحكاية"5،

1- ينظر: نبيلة ابراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر، القاهرة-مصر، د.ط، د.ت، ص.62

2- م. ن.، ص.62

3- لطيف زيتوني، م.س.، ص.78.

4- م. .ن.، ص.78.

5- نبيلة ابراهيم، م. س.، ص.61

لذلك نجد البشر يميلون إلى تلك الحكايات التي تنصف الضعيف في الأخير، وتُحقَّق العدالة أيضا، فلو لم تظلم بياض الثلج، فما فائدة الأمير الذي يوقظها من سباتها.

إن شفاهية الحكاية الخرافية يطرح مبدأ تمرغها في المجهول، وبالخصوص مجهولية المؤلف، بحيث إنها ضمنت لنفسها مبدأ اللا-انتساب، وكلما قام كاتب ما بتدوينها، تحتم أن تلج مضامينها وتتشكل وفق مجال فني آخر تقولبت فيه، إلا أن تكون حكاية خرافية، وترى نوال إبراهيم أن هناك فرق بين الأدب الشعبي والأدب الفني، بحيث إن الحكاية الخرافية التي تنتمي إلى الأدب الشعبي، عندما يتم إعادة صياغتها من قبل الأديب سوف تدخل مباشرة ضمن دائرة الأدب الفني، بحيث تنسب له وهي في شكل متطور.1

كما أن مجهولية المؤلف لا تطرح مسألة التأليف الجماعي لفن الحكاية الخرافية، بحيث يجتمع أناس معينون على تأليفها جماعيا، فالإبداع لا يكون جماعيا إلا إذا كان تسلسليا كل له مهمته المنوطة به فيه كما هو الحال في المسرح، وإنما يكمن أساس إبداع فن الحكاية الخرافية في أنه "يؤلفه الفرد الشعبي [...] وهو أديب يُنسى اسمه، لأنه يخرج من الشعب، معبرا بأدبه وهو يحاول أن يقرب ما يؤلفه للشعب"2

ومن تم فليس هناك ما يسمى أدب شعبي، بل أديب شعبي هو من يقوم بتأليف الحكاية الخرافية، فيُنسى اسمه بمرور الزمن، كما أن الشفاهية ميزة الحكاية الخرافية، لا تتحمل تشفير النص مثلما نجده في التدوين الذي يحافظ على اسمه مبدعه لدرجة أنه يجعل المؤرخين وعلماء الآثار والأنتربولوجيين، يبحثون عن هويته في حالة ما عثروا على نصه مدونا دون اسمه، فالحكاية الخرافية تبدوا بوصفها هدية الأديب الشعبي لمجتمعه، بحيث لا تحمل توقيعا من لدنه، وهي تشابه في ذلك التماثيل التي نحتها العبيد في حضارات الشرق القديم، من أجل إسعاد الملوك وإرضاء الكهنة، حيث بقيت مجهولة الانتساب، ولعل شأنها شأن شخصية "شهرزاد" التي حكت

1- ينظر: نبيلة ابراهيم، م.س.، ص.59

2- م. ن.، ص59

لـ"شهريار" عشرات الحكايا إرضاء لنهم غريزة الحكي لديه، ف"شهرزاد" اسم لعبد مجهول أبدع في إرضاء سيده، ومن هذا المنطلق خُلدت تلك الحكايات ولم تنسب لأي كان، مثلما خُلدت تماثيل الشرق القديم.

ولعل ما يجعل نشأة الحكاية الخرافية مشابهة لصنع التماثيل في الشرق القديم، هو كدرجة الإبداع التي ظهرت عليها، فتلك التماثيل المجهولة تعد حسب أرنولد هاوزر من أعظم الأعمال المنجزة لأنها أُبدعت من قبل عبيد ناشدوا حريتهم فيها، فـ"القيود التي تحد من حرية الفنان في الحركة هي في ذاتها نافعة مثمرة"1 فالأعمال التي أُبدعت "بين سلسلة المقاصد وسلسلة من العوامل التي تقاوم تحقيق هذه المقاصد [...] تكون قد استوعبت عوامل المقاومة [...] فعندئذ تتحول ملكة الابتكار عند الفنان وقدرته على التعبير إلى هدف لا يعترض طريقه شيء"2، لذلك فكل النساء اللائي قتلهن "شهريار" لم يستوعبن هذا المبدأ إلا "شهرزاد" التي كانت تنشد حريتها فيما أبدعت أمامه، ولعل حسب رأي الباحثة أن قصص ألف ليلة وليلة ومن خلال علاقة شهريار بجاريته شهرزاد يعد تصويرا لنشأة فن الحكاية الخرافية شأنها شأن جميع الفنون التي ساهم الاستعباد في ظهورها وتطويرها.

الحكاية الخرافية والأسطورة:

تتشابك العلاقة بين الأسطورة والحكاية الخرافية حد التماهي، فكثير ما ينعت للأسطورة بتعاريف الحكاية الشعبية، لكن إن تمعنا في التحديدات المعجمية فإننا سوف نحصل على الفوارق الكامنة بين الجنسين، والفرق الأساسي الذي يصنع حدود استقلالهما هو طبيعة السلوك الروحي الذي ينتميان إليه، فالأسطورة وُجِدت عند الشعوب من أجل "محاول فهم الكون بظواهره

1- أرنولد هاوزر، الفن والمجتمع عبر التاريخ، ج.1، تر.: فؤاد زكريا، ط.1، 2005، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية- مصر، ص.48

2- م. ن.، ص.48

المتعددة [...] وشأنها شأن الفلسفة تتكون في أولى مراحلها عن طريق التأمل في ظواهر الكون المختلفة."[1]

لقد انتابت الإنسان البدائي مخاوف وقلق نتيجة الظواهر ما يحيط به من ظواهر طبيعية مثل الظلام، الذي يجابهه بالنور، وصدر النور هو الشمس، من تم سوف يرى في الشمس ظاهرة مقدسة أمامه لأنها حمته من شر الظلام، فيتخلص بذلك من مخاوفه الباطنية وقلقه أيضا، ما دامت الشمس –إلهه الجديد– تتصارع دوما مع الظلام لنشر النور، لذلك يبدو أن الشعوب ذات الاعتقاد الأسطوري تجد في تكوين الأساطير إخراجا نفسيا لأثقالها النفسية المكبوتة بداخله، وهي مخاوف وإشكالات روحية، يبحث عن تفسير نفسي أو منطقي مناسب، ليجعل منها قصة كأنها ترنيمة يذكرها أو يحتفل بها كلما عادت تلك المخاوف.[2]

وبطبيعة الحال تكونت الأساطير في شكل قصص ولدت تفسيرات عديدة لظاهرة واحدة، تشكلت في شكل أهداف توحي بها تلك الأساطير "وهي نماذج على خلفية مشهد كذكرى سلفية نسيها حتى أولئك الذين كابدوا تكرارها"[3] ولعل التطور الذي أصاب الأساطير والتراكمات في معطياتها حولها لأن تتشكل في أنماط عديدة من الإبداع، فقد ظهرت الأساطير الطقوسية التي تجلت في مجموعة من الأقوال التي من كونها أن تملك قوى سحرية، مناسبة للطقس التي تقام أفعال من أجل حفظ المجتمع والفرد، وهي تتخذ لنفسها مناسبة معينة، أو طارئا قد حل بالمجتمع مثل الجفاف أو الفيضانات...[4]

1- نبيلة إبراهيم، م.س.، ص.09.

2- ينظر: م. ن.، ص. 10

3- لوك بنوا، إشارات، رموز وأساطير، فايز كم نقاش، عويدات للنشر والطباعة، بيروت–لبنان، ط.1، 2001، ص96

4- ينظر: م. ن.، ص.98

كما تجلت في المجتمعات البشرية تلك الأساطير التي تبرر وتعلل نشأة الخلق، فالإنسان لم تكن مخاوفه عاطفية فقط، بل معرفية أيضا تساءل من خلالها عن سر الخلق وكيف بدأ، لهذا راح يفسرها في سلسلة من الأحداث التي بدأت بصراع بين الآلهة، ثم انتهت إلى خلق الإنسان.[1]

وهناك أنواع أخرى من الأساطير، التي في عمومها كان الغرض من قصصها المبدعة هو راحة الإنسان النفسية والفكرية، ومهما تعقدت دلالات الأسطورة حد الرمز، فهي لا تخرج عن إطار الأهداف التي وُجدت من أجلها في تجليها الروحي.

وعلى كل حال فقد تماهت الحكايات الخرافية بالأساطير، ليس بسبب تشابكات في الأهداف والقيم، وإنما كان ذلك راجع إلى تخلي الإنسان عن الأساطير واتجاهه نحو العلم الذي يقوم على التجربة الحسية الملموسة، ما جعل الكثير من أساطير الشعوب تتحول بعد أن فقدت قيمها الروحية التي تستمد من اهتمام الإنسان بها واعتقاده فيها، إلى حكايات خرافية من منظور متلقيها، رغم تحذيرات علماء الأنتربولوجيا لخطورة الخلط بينهما.

قد يتساءل القارئ ما حاجة الدراما الإذاعية للأساطير والحكايات، حيث تبدو تلك الأجناس التراثية بعيدة كل البعد عن أحد مظاهر التطور الإبداعي التي مست المجتمع البشري، لكن لا يمكن أن نستثني أن نشأة الدراما كانت عن المسرح، ونشأة هذا الأخير مرتبطة ترابطا كاملا مع المظاهر التراثية المذكورة.

الدراما الإذاعية ومحاكاة التراث الشفاهي:

لا يسع الحديث عن الدراما ومدى تأثير التراث الشفوي سواء كان حكايات أو أساطير، دون الولوج عالم المسرح عموما، وكيف تغذى على هذه الأجناس التراثية، ومع مرور الزمن وعبر امتلاكه مرونة التجريب في بنائه ومعطياته، أصبح هو الآخر يمتلك القدرة على أن يكون مصدرا لتفرع العديد من الفنون عنه.

1- ينظر: م. س.، ص.99

رأي كاوفمن في المحاكاة:

والحال أن المسرح حسب والتر كاوفمن يتعدى كونه محاكاة بوصفها مصطلحا جاء به أرسطو، وقام بتعميمه على العزف على الناي والقيتارة والمسرح، ففتلك الفنون حسبه غير متساوية لا في الأداء ولا في اللغة المستعملة، كما هناك تناقض واضح بين تعريفه وبين رأي أفلاطون في المحاكاة، فضلا عن ذلك لا تعد الملحمة محاكاة، لأن السارد لا يقوم البتة بعملية المحاكاة "فطالما يتحدث الشاعر، بدلا من أن يترك شخصياته تتحدث، فإنه ليس بمحاك"[1] والحال أن كاوفمن لديه اعتراض أخرى لا مجال لذكرها كلها.* لكن ما يهمنا هو اعتراضه على أن يشابه محاكاة التراجيديا "محاكاة للفعل" في حين الكوميديا "محاكاة الأراذل من الناس" ، حيث إن هناك من المواضيع التي نستطيع أن نجعل منها كوميديا كما أننا نستطيع نضعها في قالب تراجيدي، والتجريب في أثبت ذلك وأكثر.[2]

إن أرسطو حسب كاوفمن معرض للخطأ وكذلك هي أحكامه الجمالية، لكن تبعات تقديسها، جعلت البعض يحكم على نجاح الأعمال الدرامية من ناحية أنها أكثر محاكاتية للحياة، ولو فرضنا أن ذلك صحيح فلم لا نستعين بالحياة فقط ونجعلها فنا مسرحيا، ما حاجة للإنسان لتقليدها.[3]

1- والتر كاوفمن، التراجيديا والفلسفة، تر. كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، ط.1، 1993 ص.62.

*- يرى كاوفمن أن هناك تواطؤا كبيرا في ترجمة مصطلح المحاكاة من قبل المترجمين خاصة جيرالد إلز، وج. م. جروب وغيرهما، وللأسف حتى الترجمات العربية لكتاب فن الشعر لم تستعمل إلا المصطلحات الانجليزية.

2- ينظر: م. ن.، ص.63-64

3- ينظر: م. ن.، ص.64

الفعل الرمز في الدراما:

يرى كاومن انطلاقا مما قيل أن كلا من الكوميديا التراجيديا "تقدمان أفعالا رمزية"[1] لا أفعالا حقيقية، فشكسبير ويوربيدس وسوفوكليس قدموا أعمالا مسرحية، وُجدت في كتب التاريخ والأسطورة، لكن رغبتهم في نقل مشاعر وأفكار وموافق معينة، جعلت من أفعالهم رموزا تثير الاستجابة المنشودة، والرمز يمثل مفهوما يتطلب استجابة لا بحثا عن دلالاته، ويكون ذلك عبر الإيهام الذي "ينقلنا إلى عالم آخر، ونحظى بمستواه الخاص المتميز من الواقعية"[2]، ووفق ذلك كيف يمكن اعتبار المحاكاة التي تحدث عنها أرسطو بأنها تقليد، وأن الفن هو تقليد للحياة، بحيث يعتبر أي عمل فني هو "على المستوى الذي تحتله الأشياء أو الأحداث العادية."[3]

وختاما لما يراه كاوفمن فإن ما كان يقصده أرسطو من مصطلح المحاكاة -أو ما كان يجب أن تكون عليه المسرحية كيفما كانت- هو ما يجعل الإيهام ممكنا والذي يعمل مُثارا من خلال فعل رمزي منتقى، باعث للمشاعر والعواطف المناسبة، فالكاتب المسرحي يختار ذلك النوع من الأفعال ويجسدها في أعماله، لإثارة نوعيتها المناسبة من الانفعالات والتي لا يمكن أن تحمل دلالة معين غير الاستجابة الفورية، ولا يقدر على ذلك إلا تلك الأفعال التي تنتمي لهيأة رمزية، فاستثارة حزن المتلقي ليس هو حزن البطل على فقد والديه، وإنما هي مرارة مشتركة، وألم سبق وأن عرفه، وبذلك ليس بالضرورة أن يبكي من المتلقين إلا من فقد والديه، بل كل إنسان حمل إنسانيته، فالأفعال الإيهامية التي تنطوي عليها الأعمال المسرحية هي ما انتقاه مبدعها لنا من أجل إثارة الانفعالات المناسبة التي يريدها هو، أو بالأحرى تلك المشاعر والأفكار التي اختارها هو لنا، ثم شحنها في أفعال أسطورية تساهم في تحقيق غرضه.

1- م. س.، ص.106

2- م. ن.، ص.101

3- م. ن.، ص. 101

الأسطورة وتكرارها في الدراما:

فضلا عن ذلك لا يستطيع الكاتب المسرحي أن ينسلخ من واقعه ومجتمعه، فهو يحقق انتماءه بأعماله التي تعبر عن ذلك، لكن بوسائل لا تنقل الواقع كما هو محتم وموجود، إنما ينتقي الأفعال الرمزية التي تحمل قوة تأثيرية، واتفاقا إنسانيا أصيلا وضمنيا، يجعل من مشاعر الناس تتوحد أثناء إثارتها لهم، سواء مُعبَّر عنها بالضحك أو البكاء.

ومن زاوية اختيار كُتّاب الدراما الإذاعية للعديد من الشخصيات التاريخية والحكايات والخرافات وكذا الأساطير باعتبارها مواضيع لتمثيلياتها، فإن الأمر ذاته ينطبق على بنائها الفني، فهي تقوم بتحميل الأفعال الرمزية المناسبة منها لإثارة مشاعر المتلقي، ومن تم لا يمكن اعتبار الدراما الإذاعية أداة تسجيلية للتاريخ، فهي دراما قد تلامس الواقع لكن لا تعيد تكرير بأي صورة أخرى، فتلك مهمة المؤرخين في أعمالهم.

وفي هذا الشأن يرى إيريك بنتلي، أن -المسرح الذي استمدت الدراما الإذاعية وجودها منه- أن أرسطو عندما تحدث عن محاكاة الحبكة الدرامية للفعل لم يشرح البتة ما معنى الفعل ولأي مستوى ينتسب، ليجيب هو أن الحبكات في الدراما "لا تشبه شيئا يحدث بالواقع"[1]، فأبطال مسرحيات شكسبير هم في الواقع شخصيات تاريخية، لكن لا يبدوا أن أنها تنفع لأن تحدث أفعالا درامية، تتمتع بالرمز المثير، فخيط حياتها لم يجر في منحنى تصاعدي هرمي، انتهى به المطاف منتحرا أو مجنونا، بمعنى أن التاريخ والواقع لا تستطيع أحداثها تلبية ميول الدراما نحو إثارة المشاعر وتأجيجها، أو بالأحرى لا يمكن أن تظهر تلك الأحداث ناضجة بما يكفي لتكون مادة الأعمال المسرحية الناجحة، ولكي تنضج يجب أن تسمو لما هو أكثر خيالا، يتجلى في أجناس التراث الشفاهي (الحكاية والخرافة والأسطورة).

1- إيريك بنتلي، الحياة في الدراما، تر. حبر إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، 1981، ص.20

ولقد تعرضت أعمال مسرحية وسينمائية الكثير من التحامل بسبب ما سماه البعض تشويها لشخصيات تاريخية، معتبرين أن هذه الفنون يجب أن تتحرى الأمانة والصدق، وكأنها أدواة تسجيلية للتاريخ والأبطال الحقيقيين، لكن في الحقيقة ما تقدمه الدراما عموما منسلخ بذاته عن الواقع، ولم تستعمل تلك الشخصيات إلا من أجل إثارة عواطف المناسبة، ولم تكن حياتها إن استعرضت في أعمال درامية إلا مثيرة للملل.

وفي الحقيقة أن البشر مجبولون على ذكر أبطالهم في تصوير أسطوري، يلامس الخيال لا الحقيقة، فيما لا يلجئون إلى التاريخ وكتبه خوفا من أن تهزم عواطفه الصادقة اتجاه أبطالهم، لذلك ترى سوزان لانغر أن "ما يميز أصالة الأسطورة هو قوتها في التأثير بواسطة تلفيقاتها المجردة اتجاه الدلائل المتضاربة وتحد تام للحجة."[1]

ولا يمكننا هنا أن نحصر الأسطورة في جنسها الذي حددته علم الأنتربولوجيا، بل إنها تمثل هنا سمة التلفيق والكذب والتحريف المستحب الذي تراه الشعوب مناسبا لشخصياتها وتاريخها، ونرى اليوم الكثير من الشعوب تميز ذاتها عبر شتى الوسائل عن بقية الشوب الأخرى، متناسية أن ذلك التمييز هو ذاته الموجود عند بقية العالم ولا اختلاف لديه إلا في الهوية والثقافة، فتبدع الكثير من القصص والحكايات التي تسرد تفرد أبطال مجهولين ومعلومين وتفوقهم، وتلك ميزة أسطورية تتملك المجتمعات في اندفاعها نحو بلورة رؤية خيالية تجسدها، لتجعل منها رمزا يمثلها لوحدها دون غيرها.

وتوضيحا لما سبق تبدو الدراما عموما بما فيها الإذاعية منها، تعمل على تلبية ذلك بأن تجعل من محاكاتها مبنية على مضامين أسطورية لا تاريخية، وذلك إرضاء لمجتمعها، ما دام مبدع تلك الأعمال هو فرد من ذلك المجتمع، فهو يعمل برؤيته الخاصة به على انتقاء الأفعال

1 - Suzane langer, Form and Feeling, Charles Scribner's, New York, U.S.A. 1953, p.81

الرمزية من الحكايات والسير ذات الميزة الأسطورية، ويشبع بها أحداث مسرحيته، لإثارة أكثر ما تثيره تلك الأساطير.

لذلك كثيرا ما لجأت الكنيسة في القرون الوسطى إلى المسرح، لتبدع أعمال مسرحية ذات مضامين أسطورية دينية تحكي حياة المسيح حسب تصورهم، وذلك من أجل تفعيل دور الإثارة للمشاعر والعواطف، فخوف الكنيسة كان باديا بعد فشل الخطاب الديني المباشر.

وفي الدراما الإذاعية نجد أولى الأعمال البارزة كانت تتناول غزو الفضائيين للأرض، وهو موضوع كثيرا ما أثير قبل ذلك إلى درجة الهوس، الذي دفع بالأمريكيين إلى البحث عن قرائن تُثبت وجودهم، وظهرت أيضا حكايات أسطورية تحكي مصادفة بشر لهم في صحراء نيفادا وتكساس، مما استغله المبدعون للدراما الإذاعية، حيث وجدوا في أفراد المجتمع الأمريكي جاهزية للتصديق غذته الحكايات الأسطورية وإيمانه بوجودها، فلما بثت تمثيلية "غزو الفضاء" لأول مرة على موجات الراديو، خرج الملايين من الأمريكيين إلى الشوارع في هلع تام من أن يلحقهم الأذى كما لحق سكان نيويورك، والعجيب أن هذه التمثيلية كانت قد استلهمت أحداثها عن رواية لكاتب أمريكي، وقد نالت شهرة كبيرة وقتها.

إن تشابه الأحداث الروائية بأحداث التمثيلية الدرامية "غزو الفضاء" لم يهز إيمان الأمريكيين بصدق ما جرى، فقد فعل الإيهام بهم ما فعل لدرجة الهلع، القائم على فتح مجال الاحتمالات لما هو أسوء.

وعلى ذكر الاحتمالات "لم يكن مجال الاحتمالات يوما أضيق مما عليه في المأساة الإغريقية، حيث كنت القصة دوما أسطورة يعرفها جميع المشاهدين"[1] ولعل هذا يحيلنا إلى "أسطورة أوديب" التي كان يعرفها العام والخاص من المجتمع الإغريقي، لكن نجاح مسرحية "الملك أوديب" المستلهمة عن تلك الأسطورة يبدو مناقضا لمبدأ "الناس يسأمون من التكرار" وفي الحقيقة

1- س.و. داوسن وآخرون، ص. 349

يحدث ذلك عندما يقومون هم بالعملية، لكن من جانب المسرح فيرى إيريك بنتلي أن تكرار الأعمال المسرحية للأحداث الأسطورية التي يعرفها أفراد مجتمعاتهم عن ظهر قلب لا ينقص من قيمتها أبدا، إلا إن بدت غير جيدة.[1] في ذلك يلعب الترقب الدرامي دورا أساسا في حسم الموقف، حيث يتتبع المشاهدون جهل البطل ومن حوله بمصيره الذي يعرفوه المشاهد عن ظهر قلب.

إن هذا جهل البطل لهو "جعل نشارك فيه عندما نتبيّن أنفسنا في الشخصيات، وبين معرفتنا ما هي الحقيقة بالفعل" وهنا تكمن المفارقة في الدراما "فهي تنشأ حالما يدرك الجمهور شيئا تجهله، في الأقل، شخصية واحدة على المسرح، فنحن الجمهور نعرف كل شيء ونبتهج بما نحيط به من علم"[2]

من أجل ذلك فإن تكرار أحداث من الأسطورة لا يعد إنقاصا من العمل الدرامي بل يعد في حد ذاته تدعيما للأسس الدراماتورجية للعمل، ولتحقيق وظيفتها في تجنيسه، حيث يرى س. و. داوسن درجة الابتهاج بجهل البطل تصل ذروتها في الكوميديا[3]، مثلما حدث في مسرحية "طبيب رغم انفه" لموليير، حيث يزيد من جهل هوية سكانريل (الطبيب المزعوم) من المواقف الكوميدية أمام بقية الشخصيات التي تعتقد أنه طبيب، وهو في حقيقة الأمر مجرد حطاب.

وبذلك وفق ما قيل تمثل الأسطورة وباعتبارها ميزة أحداث تراثية متناقلة شفاها، آلية هامة في التنظير الدراماتورجي للعمل المسرحي، بحيث يتمكن الكاتب للدراما الإذاعية من بلورة مضامينه الدرامية وإعدادها دراماتورجيا لتكونا نصا إذاعيا، من الأسطورة وبصورة انتقائية تحافظ على صورة الرمز فيها، وتثير الاحتمال والترقب لدى المستمع، بحيث يصدق ما يجري رغم أنه تكرر في أحداث الأسطورة.

1- ينظر: بنتلي، م.س.، ص.20-21

2- م. س.، ص.360.

3- ينظر: م .س.، ص.360

لذلك يبرز التراث الشفهي مصدرا مهما وطاغيا لعملية الإعداد الدراماتورجي للنص الإذاعي، لما يحمله من محفزات إعتقادية وراسخة تجعل من المستمع يصدق أحداثها، ويمكن توظيفها وجعلها وأداة محفزة له كي يتابع بشغف الأحداث التي تؤدى فيها، وقد ظهرت الأعمال الدرامية الإذاعية المستلهمة من التراث ناجحة.

تصاعدية الفعل بين الحكاية والدراما:

لقد اهتم الشكلانيون أيما اهتمام بالحكاية الشعبية، وعلى رأسهم فلاديمير بروب، الذي وضع تصنيفا ميدانيا لوظائفها الحكائية، إلا أنه ومع مجيء البنيويين وعلى رأسهم غريماس، تخلى النقاد والباحثون عن أبحاث "بروب" وهرعوا إلى تنظيرات "غريماس" والتي أرادوا من ورائها تعميما أشمل على كل الأجناس الأدبية قاطبة، في حين أن تلك التنظيرات التي قام "غريماس" لم تكن في حقيقة الأمر إلا وجه آخر لمورفووجيا القصة الشكلانية، لكن وفق توجه بنيوي، فبدت من تم أعمال "بروب" جامدة لا تستطيع أن تنمح الأدب شيئا ما، رغم أنها كانت موجه نحو الحكاية الشعبية غير بقية الأجناس الأخرى، ولم يطمح "بروب" لغير ذلك، على العكس ما أراد "غريماس" -وأتباعه أيضا- من خلال مجهوداته المعجمية التي أراد من خلالها أن يعمم منهج الخطاطة السردية على كل الأجناس الأدبية والفنية الأخرى، ولم يراعي في ذلك الخصوصية التي منحت لكل جنس شكله ومميزاته الفردية.

ووفقا لمنهج "فلاديمر بروب" فإن كل الحكايات الشعبية تشترك في شكل تأليفها على نحو يجعل "الشكل العالمي سابق للشكل القومي، فإذا وجدنا التنين مثلا [...] وجدنا أنه أُبدل به الدب في قصص الشمال، والأسد في قصص الجنوب"[1] فضلا عن ذلك تعد الأساطير حسبه متشابهة مع الحكايات الشعبية ويؤده في ذلك "كلود ليفي ستروس" "فبروب يصف القصة العجيبة بالأسطورية، إذ تتأسس القصة في تكوينها على الأسطورة، ويرى "ليفي ستروس" في

1- فلاديمير بروب، مورفولوجيا القصة، تر. عبد الكريم حسن، سميرة بن عمو، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط. 1، 1996، ص.188.

القصة أسطورة "خَبَتْ" إلى حد ما"[1] بمعنى أنها كلا من الأسطورة والحكاية تنتميان لمستوين مختلفين من السرد الحكائي عموما، لذلك فإن تناولي للحكاية الشعبية في هذا العنصر بمثابة تضمين للأسطورة، باعتبارهما جنسين استفادت منها الدراما الإذاعية بصورة مباشرة وغير مباشرة أيضا.

وإبرازا للمقاربة التي تحملها الحكايات الشعبية من المسرح من خط سير الحدث، سوف أختار حكاية شعبية أوردتها الدكتورة نبيلة إبراهيم وهي كالآتي:

قرر والد فتى من النوبيين في مصر تزويج ابنه لابنة عمه حين يكبران، لكن لما كبر الابن رحل إلى مدينة من أجل العمل، وبقي هناك مدة لم تعلم ابنة عمه عنه شيئا، فانقطعت أخباره وطالت غيبته، ويبدو أن ابن عمها قد نسيها، وذات مرة وبينما هي على ضفاف نهر النيل تصنع أطباقا فخارية، مر عليها جماعة من التجار الرحالة فتحدثوا إليها، فباحت لهم عندما بسرها عندما علمت أنهم متجهين إلى المدينة التي هاجر إليها ابن عمها، فوعدوها بعد أن أعلمتهم بصفاته واسمه أن يبحثوا عنها، ليجدوه بعد مدة يعمل في مقهى شعبي، فقام أحد التجار له صوت رقيق بمجالسته، وفي الأخير غنى له أغنية حزينة سردت حالة ابنة عمه، فرقّ قلبه وقرر العودة إلى دياره في نوبة، لكن عودته جعلت من أمه تتدخل وتخطب له ابنة خالتها، ورغم وعود أبيه لابنة العم، إلا أن كل المحاولات باءت بالفشل، فإرادة الأم كانت أقوى، وانصاع هو لها، وفي تلك الأثناء مر التجار على ابنة العم ووجدوها في مكانها الذي تركوه فيها مهمومة، مما جرى بعد عودة خطيبها، وأخبرته أن ابنة خالته تسكن في الضفة الأخرى من نهر النيل، فاستعملوا مركبا وتوجهوا إلى مكان الخطة، ودخل عليهم ذلك المغني وأنشد تلك الأبيات أما الجمع، فجعلت من الشاب يترك ابنة خالته مكانها، ويتجه غلى الجانب الآخر من النهر، ويتزوج ابن عمه التي كانت تنتظره هناك.[2]

1- إيفيجيني ميليتنسكي، الدراسة البنيوية والنمطية للقصة، ص.216

2- ينظر: نبيلة إبراهيم، م. س.، ص.119

ولسوف أحسن صنعا لو قمت بإبراز المحطات الأساسية من الحكاية والتي تعتبر منعرجات مهمة في سير خط الحدث، تكمن فيما يلي:

1-خطبة الفتاة من ابن عمها.

2-مغادرة ابن العم القرية وانقطاع أخباره.

3- إخبار الفتاة التجار بحالها.

4-التقاء التاجر بالفتى الذي قرر العودة.

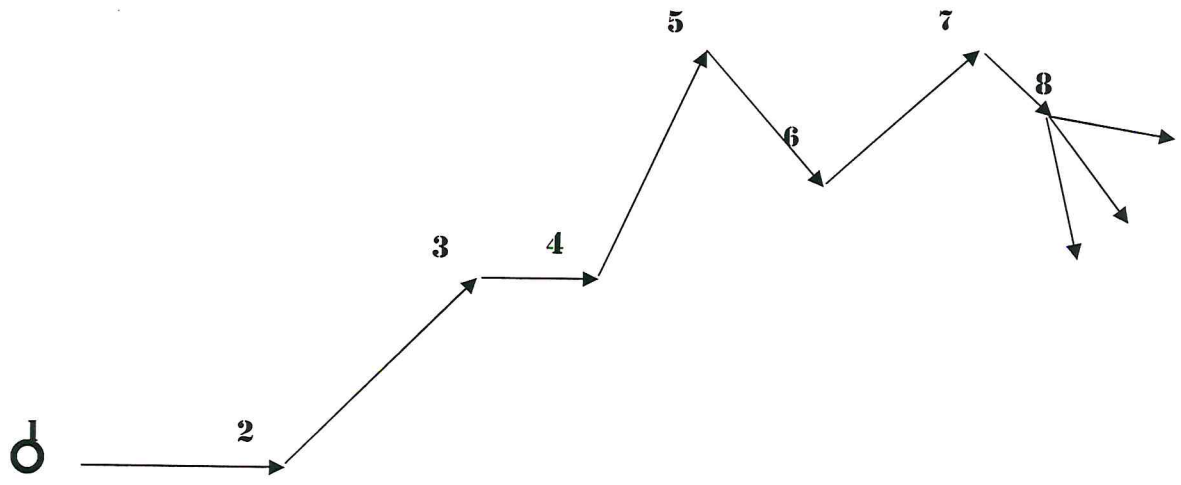
5- خطبة أم الفتى ابنة أختها له وانصياعه لها.

6-عودة التجار إلى القرية وفهمهم ما جرى، وإنشاد الأبيات لابن العم.

7-الفتى يتزوج من ابنة عمه.

8- النهاية: تبدو أن النهاية مفتوحة ما دام مصير ابنة الخالة مجهولا.

كما يمكن أن نبرز ذلك في هذا المخطط:



على أية حال يبين هذا المخطط الذي أعدته الباحثة نمو الحدث وتطوره عبر محطات كنت قد أبرزته قبل ذلك، فكل محطة يمثلها رقمها في المخطط، بحيث تبرز المحطة 1 بأنها تمهيدية

تحاول الحكاية أن تعرف فيها بقدر ما تستطيع بشخوصها، والمعطيات العامة التي سوف تشكل فيما بعد إشكالية حاصلة تبرز في المحطة 2، وفيها تلحق الأحداث المسايرة في اتجاه معين يتمثل في الخطبة، بأحداث معاكسة تتمثل في مغادرة الفتى لقريته، وهنا سوف يمر زمن طويل حتى يقع حدث وهو مؤشر أمل لفتح احتمال عودة ابن العم وذلك في المحطة 3، حيث إنها تخبر التجار على أمل أن يلتقوا به ويخبروه بحالها، وفي هذه اللحظة لا تعطي الحكاية وعودا كثيرة لأن ذلك سوف يحمل المتلقي على احتمالات عديدة مثل موت ابن العم أعدم إيجادهم إياه، والحال أن غرض الحكاية لم يكن أيا من هذين الاحتمالين، لأنها لا تريد أن تنهي الحدث في هذه النقطة، بل تصر على إيجاد ابن العم في المحطة 4، فيستجيب لذلك عن طريق العودة إلى قريته، لكن الحكاية تفاجئنا في المحطة 5 بأن النهاية مازالت بعيدة لأن الفتى اصطدم بقرار أمه في خطبة ابنة خالته، لتجعل منا ننتظر حلا لهذه الأزمة، أو حدثا رجعيا يكسر شوكتها، فتستعين الحكاية بالتجار الرحالة في المحطة 6، وهذا الحدث قد مهد مباشرة لتزوج الفتى من ابنة عمه، وذلك في المحطة 7، لكن أبقت الحكاية على مصير ابنة الخالة مجهولا، ولم تتحدث عنه، ففتح نهاية منفرجة على كل الاحتمالات الواردة.

إن هذه المحطات جعلت من هذه الحكاية الشعبية تأخذ منحنى تصاعدي نحو الأزمة التي يراد لها حلا ، ليس مناسبا للمتلقي، وإنما حلا منطقيا يترصد تراكم الأحداث ويجعل النهاية مناسبة لذلك، فالحكاية لا تمشي وفق أهواء من يتابعها وتسعده، بل تفرض منطقها في العبور غلى النهاية، فالفتى لو تزوج ابنة عمه ولم يغادر المدينة، لن يستمر جدول حدث الحكاية في التدفق، فمغادرة القرية، كان لها عواقبها، لن يكون الحل لها عن طريق رجوعه فقط، بل يتحمل تبعات ذلك، لذلك أقترح من أن تكون المحطة 2 وضعية أساسية، تُرى ارتداداتها في كل الأحداث اللاحقة لها، وتجعل الحدث أيضا مستمرا في ذهن المتلقي رغم نهاية الحكاية الشعبية.

والوضعية الأساسية فرضها منطق المسرح الكلاسيكي الذي يعتمد على وحدة الحدث وسببيته، فهي ""تؤسس لحركة الفعل"1 وهي "التي تفصح عن الشخصيات القادرة على دفع حركة الفعل إلى أبعد نقطة ممكنة"2

وشخصيتا ابن العم وخطيبته دفعا بالفعل إلى أقصى نقطة ممكنة، فهو هاجر وهي انتظرت عودته، والانتظار يمثل فعلا كما تمثله الهجرة، بحيث حصل تصادم جدلي بينهما، وهو ما تعمل عليه الوضعية الأساسية، في أنها تخلق نقطة حرجة في الفضاء الفكري للمسرحية، مكونة من فكرتين متناقضتين، لتحولهما إلى موضوع يمكن للفعل الدرامي تناوله.

كما أننا نرى تأثير الوضعية الأساسية في كل محطة تم التطرق إليها، وتبدو هنا في هذه الحكاية قوية جدا بحيث أخرجت الحدث عن حيزه اللغوي، ودفعت به إلى حيز آخر يتمثل في الحيز الفكري للمتلقي، وذلك بأن جعلت من نهاية الحكاية مفتوحة على كل الاحتمالات، فورطت المتلقي بأن يسهم بفكره فيها، والحال هذا هو شأن الحكاية الشعبية ومنطقها الإصلاحي، فهي من ناحية تريد أن تورط مجتمعها الذي تنتمي إليه، لكي يفكر في تلك النهاية، فابن العم رغم تزوجه من ابنة عمه، إلا أنه مازال على عهد من ابنة خالته التي هي الأخرى قد تجلس على ضفاف النهر تنتظره.

وهذه حال المجتمع النوبي في مصر الذي يخضع لحكم الأعراف التي تبدو متناقضة في كثير من الأحيان، فتهزم الأبناء وتدخلهم قوقعة الحيرة.

ما كان هذا الشرح إلا إبراز لقدرات الحكاية الشعبية في أن تخضع نفسها لمنطق البناء الدرامي وتتفوق فيه، فهي تبدو مناسبة لذلك، رغم أصالتها وإخلاصها لجنسها الشعبي، الذي يبدو في الظاهر أنه بعيدا عن المسرح عموما، لكن لم يكن المسرح يوما إلا شعبيا، وهو الآخر استفاد من حكايات كثيرة، كما بينت سلفا.

1- م.س. كورينيان وآخرون، نظرية الأدب، تر.جميل نصيف التكريتي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، 1980 ص.581

2- م. ن.، ص.576

ورغم عدم أهمية مؤلف الحكاية الشعبية إلا أن خطة حكايتها تبرز عبقرية في توظيف الأحداث وفق المنطق السببي والنتيجة، ولعل مواقف المجتمعات تكمن في أنها تملك حسا نقديا يعالج تلك الحكايات، ولا يُقبَل منها إلا الجيد الصنعة، كما أن مبدعو هذه الحكايات إن وُجدوا فإنهم يعتمدون على رؤى فلسفية تمثل مجتمعهم، وتبحث عما هو عبقري فيها فيجليه، بل قد ينطبق عليها قانون الانتقاء للحدث والموقف الرمز، الذي يمثل اتفاقا ضمنيا ويحمل في ثناياه مثيرات لاستجابة انفعالية من لدن المتلقي.

كما أن تكرار هذه الحكايات في مناسبة ما أو من غير مناسبة له دور أساسي، في تعميق الفهم لتلك الحكاية، وتطوير مضامينها حسب مقتضيات المجتمع الذي تنتمي إليه، كما أنها دخولها مجتمع جديد يحتاج إلى تلك التكرارية في سردها، بحيث تحتاج لكي تتكيف مع أفراده والتقاليد الشفاهية التي يمتاز بها هذا المجتمع الجديد.

يبدو أن الحكاية الشعبية أغنت مجتمعات كثيرة عن المسرح في وقت ما، بحيث إنها تحمل كل المقومات الدرامية من فعل وشخصيات وتصاعد للحدث، وتشويق واحتمالات، كلها تضمنتها الحكاية الشعبية، بما يؤكد أهليتها لأن تكون فنا مستقلا بذاته، لا يحتاج لأن يوظف في قالب آخر لكي يحصل على جاهزيته، بل باقي الفنون تحتاج إليه وفق منطقها في التجريب، فالمسرح مثلا جُرِّبت من عهد الإغريق عملية توظيف للأساطير والحاكيات الشعبية إلى يومنا هذا، ما جعله مساحة ذات فضاء رحب، يستطيع أن يتضمن كل التجارب الإنسانية، بوصفها مضامين ومناهج إبداعية.

وحسب رأي الباحثة أنه نظرا للمؤهلات الدرامية، التي تمتلكها الحكاية الشعبية فقد أغرت الكثير من الكتاب المسرحيين في توظيفها باعتبارها مضامين تحتوي أفكارا رائعة، أحداثا متماسكة، كما أغرتهم بأن ينتهجوا نهجها في تصوير أحداث ومواقف مسرحياتهم.

وليس المقصد من الحديث عن الحكاية الشعبية هو نفسه التطرق إلى توظيف مضامينها في التمثيليات الإذاعية، فذلك ظاهرة تجريبية انتشرت في كل المسارح في العالم، ولا يزيد الحديث عنها شيئا، فقد كتب عنها الكثيرون، بل المقصد هو توضيح العلاقة بين الحكاية الشعبية والدراما الإذاعية من ناحية المنهج، فالأولى أسبق من الثانية بقرون عديدة، بوصفها فنا من فنون الثقافة الشفاهية، حيث التي تعتمد على القول لا الكتابة والتدوين.

كما أن الصورة الجمالية التي تنشأ عن الاستماع إلى الحكاية الشعبية، ليس ذاتها تلك المقترنة بالقراءة، لذلك فالحكاية الشعبية لا تحمل إلا آليات تتعلق بالمضامين بل بتقاليد تتعلق بمنهج الإلقاء والتعبير.

تأثير شفاهية الحكاية في الدراما الإذاعية:

يرى "بيار باجي" أن تقاليد ترسيخ الدراما الإذاعية عرفتها تلك البلدان التي يوعز لها الاهتمام بالتراث الشفاهي، ويتحدث هو عن بريطانيا وألمانيا وكندا وحتى فرنسا، لدرجة انه يعتبر الدراما الإذاعية هي فرصة الفنون الشفاهية، عندما وجدت لنفسها وسائل تكنولوجية حديثة تتمثل في الإذاعة، في أن تنقل إبداعاتها عبرها، بحيث يمكن لها أن تزداد مساحة توسيع مضامينها الفكرية والفلسفية، لكنه لم يعط تفسيرا لذلك79، لكن ما يميز "التمثيلية الإذاعية أنها تتسم بالشفافية والوضوح، كما أنها واقعية بطبيعتها"80 بحيث إنها تتكيف عناصرها مع متطلبات الوسيلة الإعلامية [...] فهناك النص المكتوب طبقا لطبيعة تلك الوسيلة"81 مما يعني أن الدراما الإذاعية لكونها تستعمل قناة سمعية واحدة لا تستطيع أن تتحمل أي توجها إيديولوجيا يعتمد على شخصيات درامية ذات دلالة تجريدية موغلة العمق.

كما لا يمكنها أن تتحمل حبكة معقدة، مثل حبكات المسرح العبثي، حيث لا يمكن لهذه المسرحيات أن تجذب المستمع إليها، فهو لا يمكن أن يقبض على خيط حكاية، لأن تلك المسرحيات لا تعتمد على حركية في تنوع الأفعال وترابطها، فضلا عن أن مسرحيات مثل ما

كتب "صامويل بيكت" التي تزخر بالإرشادات الإخراجية، معظمها موجه نحو السينوغرافيا والشيء المرئي المعروض، لذلك فقد بقت تلك التمثيليات الإذاعية ذات التوجه العبثي، موجهة فقط لفئة معينة من المثقفين، ولم تنل صيتا كبيرا وسط الجماهير المستمعة للإذاعة82، لذلك تلجا الدراما الإذاعية للحبكة البسيطة والواضحة التي تساير بالضرورة حبكة الحكاية الشعبية في يسرها ووضوحها، ذلك لأن هذا الأخيرة ومنذ القدم كانت ومازالت تلقى شفاهيا، "لا يمكن تدوينها وإلا فسوف يتم القضاء على تقاليدها الأدائية"83 والأهم من ذلك أنها متعلقة بمسمع المتلقي أكثر، بحيث ولقرون عديدة تطورت ما بينها علاقة تواصلية لا تتم عن طريق العرض البصري، بل عن طريق السمع، وقد لا حظ الكثيرون في الحلقات الشعبية التي يظهر فيها راو يحكي حكاية ما، أن بعض الحاضرين لا يلتفتون إلى رجل الحلقة، وعندما سئلوا عن سبب ذلك، أخبروهم بأنهم يكفيهم أن يستمعوا له، ليعرفوا ما يجري.1

إن ما يميز الأدب الشفاهي أنه يُنقل من جيل إلى جيل في الأسواق والسهرات والساحات العمومية، من خلال الكلمة الملفوظة التي تتلقاها الأذن فيُحفظ عن ظهر قلب، كما أن تكرار تلك الحكايات على الألسن يسهم بشكل أخص في حفظها، لكن الحيز والمناسبة التي يتم فيها سرد تلك الحكاية ضيقا للغاية، فلا يمكن للأسواق أن تنشر حكاية شعبية في مناطق أخرى، ذلك لأن حيز السوق الذي تنتمي إليه تلك الحكاية مرهون بثقافة المنطقة مفهم أهلها لمحيطهم، وعاداتهم وتقاليدهم.

إن الحيز الضيق التي بقت فيه مضامين الكثير من الحكايات الشعبية، جعل الكثير منها يتناساه الناس بمرور الزمن، لأن حيزه تداوله ضيق جدا، وعليه فإن الدراما الإذاعية كانت فرصة الحكايات الشعبية في الانتشار والتوسع، بل أبقى مبدعو هذا الفن في نصوصهم على وظيفة الراوي، الذي وظفوه بوصفة مؤشرا مناسبا لاستمالة المستمع للراديو، وفي بريطانيا أعدت الكثير

1- ينظر: عبد القادر علولة، النشاط المسرحي في الجزائر، تر.: إلياس سعد غالي، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، ع.152، 1981. ، ص.58.

من الحكايا الشعبية دراماتورجيا إلى نصوص درامية موجهة للإذاعة، وذلك في قناة هيأة الإذاعة البريطانية بي بي سي، التي مازالت تبث التمثيليات الإذاعية حتى يومنا هذا.

ولقد عرفت بريطانيا والعديد من الدول الأوربية بحاكاياتهم الشعبية عبر الإذاعة التي تبث ذلك عن طريق موجاتها اللاسلكي نحو دول العالم، بل جعلت من محطاتها الإذاعية تنطق بشتى لغات العالم، وخلال الثمانيات عملت هيأة الإذاعة البريطانية على إخراج تمثيليات إذاعية باللغة العربية، لتوسيع انتشار ثقافتها.

وقد أسهم في الوقت ذاته أسلوب الحكاية الشعبية الخرافية التي تحكي قصص الغول والوحوش، وزمن إلقائها الذي كان يمتد في فترة الليل، حيث تعمد الجدات والأمهات إلى سرد تلك الحكايات على مسامع الجميع، أسهم بشكل كبير في أن يكون زمن بث التمثيليات الإذاعية المستلهمة من الحكايات الخرافية في ساعة متأخرة من الليل، حيث يسود الهدوء، ويجنح الإنسان إلى النوم، فيترك لنفسه ساعة من الاسترخاء مستمتعا بالاستماع إلى التمثيليات الإذاعية المتنوعة.

ويمثل هذا الأسلوب نفسه التي كان معتمدا لدى الكثير من الأسر في العالم في تهيئة ظروف مكانية وزمنية مناسبة لسماع الحكايات الخرافية الغريبة، التي لم يكن الغرض منها الإمتاع فقط، بل كانت تلعب دورا تعليميا، يقوم على تأثير الأحداث الرمز في فكر متلقيها.

إن الحكاية الشعبية قد هيأت بذلك الفضاء الاستقبالي المناسب للدراما الإذاعية في أن تحاكي أسلوبها في إلقاء التمثيليات الإذاعية على مسامع المتلقي، فقد وظفت سلطة الأذن باعتبارها قناة اتصالية مدربة على إرث أنتربولوجية، كما وظفت الراوي في تلك التمثيليات التي أعدتها دراماتورجيا عن نصوص شفهية حكائية، باعتباره أداة عملية تحافظ على رابط التواصل مع المتلقي، الذي قد يضيع منه المعنى والفهم للأحداث لبعد مسافة البث بين محطة الإذاعة ومكان تلقي برامجها.

بالإضافة لذلك فقد لاحظ والتر اونج صاحب كتاب الشفاهية والكتابية، أن شاعر الحكايات الشعبية لم يكن أبدا قصده نقل المعلومات بالمعنى الموصوف لدينا، والقائم على الحفظ والتلقين عبر الحفظ، بل إنه يستدعي الأحداث بطريقة تستدعي التأمل، وبطريقة تخاطبية تتماشى وطبيعة المتلقي، لكن لا تعتمد المباشرة إلا في بداية حديثه، حيث يعمد إلى التمنع عن الحديث أو الغناء، لكي يستحث دعوات المتلقين، وهو أسلوب تشويقي يكون الغرض منه في الغالب بعث فضاء تفاعلي بينه وبين جمهوره.[1]

وهو الأسلوب ذاته الذي استعملته الدراما الإذاعية، ففي تمثيلية "الأزلية" التي تحكي سيرة سيف بن ذي يزن، والتي ألفها مُحَمَّد حسن الجندي للإذاعة المغربية خلال فترة الستينات، يبدو الراوي وهو يخطب المستمع، ويدعوه للاسترخاء ويعدهم بأن يقدم لهم من الحكايا ما يسرهم.

من أجل ذلك كان لأسلوب الحكي ومضامينه الفضل الكبير في تسويق الدراما الإذاعية لتمثيلياتها عبر العالم ولمختلف الشعوب، ذلك لأنه أسلوب شمولي تشترك فيه كل الأمم، ويتمتع بالجاهزية في التوظيف والاستعمال، لذلك فقد برزت الدراما الإذاعية كأنها نمط تطوري جديد زاوج بين الحوارية في المسرح والحكائية في الخرافة الشعبية.

وهنا يمكننا القول أن الإعداد الدراماتورجي للنص الدرامي الإذاعي لم ينل استقلاليته من خلال معايير البناء المسرحي وحده، بل استغلت بانتهازية دور الحكاية الشعبية، من خلال استعمال منهجها في إلقاء المضامين وتنويعها، وبذلك استطاعت أن تضع لتحويرها الدراماتورجي بعدا اجتماعيا خالصا، بعيدا عن تعقيدات النصوص المسرحية الموغلة في الفكر والفلسفة. وهذا لا يعد وضعية سطحية جعلت الدراما الإذاعية رهينة لها، وإنما نزعة أصالة عملت على تحقيقها من خلال تمثيلياتها الإذاعية.

1- ينظر: والتر ج. اونج، الشفاهية والكتابية، تر.: مُحَمَّد عصفور، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1994، ص.208-209

والمتطلع لمعظم الأعمال الإذاعية يجد أنه في مرحلة متقدم من دخول الدراما الإذاعية مجالا احترافيا، أصبحت أعمالها جميعها موجهة بخطاب مباشر أو غير مباشر للمجتمع، غير أن تلك التمثيليات الإذاعية التي تناولت الأعمال المسرحية الخالصة مثل مسرحيات شكسبير أو غيره، فهي تنتمي إلى المسرح الإذاعي، وهو لون خاص يبتعد عن الشمولية وينح نحو التخصص في الأعمال المسرحية، ذلك لأن الدراما تشمل في شموليتها السينما والمسرح والدراما التلفزيونية وكذا الإذاعية، وكل هذه الفنون استقلت عن المسرح، وابتعدت عن الطريقة التي يعالج بها قضاياه، وقد لعبت الوسائل التكنولوجية المستعملة، وتوظيف بعض المضامين والأشكال التراثية دورا مهم كما ذكرنا سالفا.

الكتابية وإسهاماتها الدراماتورجية:

لقد عملت الكتابة مقابل الشفاهية في حفظ تراث البشرية من الضياع لقرون عديدة، ولقد تمكنا بفضلها من معالجة إشكالات عويصة خلفها التاريخ، ولقد عرف المسرح تاريخا يعتز به مبدعوه ومنظروه امتد لآلاف السنين بفضل الكتابة، لكن في الوقت ذاته شكلت الكتابة وعيا خاصا، لا يشبه أبدا وعي الإنسان الذي مارس الإبداع شفاها فقط، أو بالأحرى ذلك الإنسان الذي عاش قبل مرحلة ابتكار الحروف، والشروع في عملية التدوين، فـ"والتر اونج" يرى أن الشفاهية الأولية تكاد تنعدم اليوم، "ذلك أن كل الثقافات تعرف شيئا عن الكتابة، ولديها شيء من الخبرة بتأثيرها"[1] لذلك فالتقاليد الشفاهية الخالصة لم تعد سهل فهمها، إنها تقوم على التصويرية التي كانت "إحدى الحلول الممكنة لمشكلة الذاكرة في حفظ النصوص الشفاهية"[2] فالحكاية الشفاهية طالما طبعت كالصورة في ذاكرة المستمع الذي يرسمها بخياله، كما أن فرصة إعادتها ضئيلة جدا، هذا ما يجعله في ورطة حقيقية، في أن يضيع منه النص إلى الأبد إن لم يحفظه

1- والتر أونج، م. س.، ص.48.

2- لويس جان كالفي، التقاليد الشفاهية: ذاكرة وثقافة، ص.110

عن ظهر قلب، لذلك سوف يستعمل الخيال وسيلة محضة تصور الحكاية كما هي وتبعثها إلى ذاكرته.[1]

أما الكتابة فلا تستعمل الخيال وسيلة للتصوير، بل تستعمل الكلمات المكتوبة بدلا من ذلك، بحيث "تحبسها في حقل مرئي"[2] أما الخيال فيصبح وسيلة إبداعية تعمل على التأويل لا التصديق الحرفي لما يدركه المتلقي، لذلك فالكتابية حلت محل الخيال في تصوير الحكاية الشفاهية، فغادرتنا الملحمة وحلت محلها القصة والرواية، وأصبح ذلك المدرك الذاتي يتجلى في هيأة موضوعية جاهزة.

الكتابية وجدلية الإدراك الشفاهي:

يرى والتر أونج أنه بمجيء الإذاعة رجع الإبداع الشفهي إلى الساحة الخطابية، لكن حسب وجهة نظره أن سبب ذلك يعود إلى ظهوره وسائل الإعلام التكنولوجية مثل الإذاعة التي لم تدع الشفاهية على صورتها الأولية التي وجدت عليها قبل ما تظهر الكتابة، بل ظهرت من خلال هذه الوسائل كالإذاعة والتلفزيون بوصفها تمثيلا لصور شفاهية ثانوية فقط ناتجة عن ثقافة كتابية، بمعنى أن الشفاهية الثانوية هي نوع من الإبداع الشفاهي الناتج عن السيناريوهات والنصوص المعدة كتابيا من أجل إذاعتها عبر أي وسيلة إعلامية حديثة، ومن تم تصبح هذه الشفاهية الثانوية شفاهية تالية للكتابية، وليست مستقلة عنها، ما يجعلها مرحلة إجرائية للكتابية فقط، وليست مستقلة تتمتع بحرية الأداء في لتواصل مع المتلقي.

لذلك فإن الكتابية التي تتمتع بها الإذاعية، وذلك بعيدا عن منطق الاعتبارات السلبية، بلورت الشفاهية التي سوف تبرز الدراما الإذاعية بحسب التخطيط المبدئي للنص المعد دراماتورجيا مسبقا، حيث رهنت وسائل الاتصال الخاصة بالإذاعة النص المعد للتمثيلية الإذاعية وفق حاجاتها

1- ينظر: م. س.، ص125

2- والتر أونج، م. س.، ص.49

ووسائلها التي تستطيع أن توفرها، فتكيف النص وفق ذلك، يجعل لنفسه أسلوبا إبداعيا، ويكون سياقه الأدائي منحصرا في الصوت بشتى تشكلاته.

دراماتورجيا الإخراج الإذاعي

إن تأثير التراث الشفاهي في بلورة منهج دراماتورجي في إبداع التمثيلية الإذاعية، سوف يؤثر بالضرورة على أسس وآليات البناء الدرامي لديها، بما يجعل عناصر البناء الدرامي في المسرحية، هي ذاتها في التمثيلية الإذاعية، لكن تنزاح وفق التصورات الإبداعية التي تضبطها، فضلا عن التصور التواصلي الذي يُبنى عليه المسرح، والذي هو مغاير لما هي عليه الدراما الإذاعية، فالمسرح يقوم على أنساق تواصلية إنسانية مباشرة بالدرجة الأولى، من إيماءة وحركة وكلام، وهي تعتبر وسائط إعلامية، عن طريقها يمكن تحويل المعلومات إلى المتلقي، وتمثل وسائط أساسية لا يمكن الاستغناء عليها في جميع الأحوال، لأنها تتعلق أصلا بالتواصل الإنساني كمبدأ وظيفي،[1] في حين تستعمل الإذاعة من أجل التواصل أحد هذه الوسائل المتمثلة في الوسيط الصوتي والكلامي، لكن ذلك لا يكف البتة حيث أنه لا يساعدها في نقلها الإعلامي من أجل توصيله نحو الجمهور، لذلك فهي تحتاج إلى أداة توصيل ثانوية "تقدم الوسائل غير المباشرة التي يمكن بها تنفيذ العمليات الأولية للتقليد والإيحاء الاجتماعي"[2] وتعد الإذاعة أحد الهيئات التي تستخدم هذه الوسائل، حيث إنه لا يمكنه أن يتصل بمستمعه لوحده، ودون وجود عنصر بشري، لكن في الوقت ذاته ساعدته هذه الأدوات الثانوية التي تتمثل في البث الهوائي اللاسلكي "في أن يحرر وسائل الاتصال من قيود الزمان والمكان"[3]

فإضافة هذه الوسائل الثانوية قلّص المسافة بين المتحدث البعيد كل البعد عن المستمع، وجعله يخاطبه وكأنه بجانبه، وليس هذا فقط بل نجد المحطة الإذاعية الواحدة تستطيع أن تُسمع

1- ينظر: سامية أحمد علي، أسس الدراما الإذاعية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة-مصر، ط.1، 2009، ص 25-26.
2- م. ن.، ص.24.
3- م. ن.، ص.24.

ملايين من البشر في آن واحد، إنها طفرة ليست بالسهلة ولا الهينة، وقد يستعجب إنسان لم يحضر هذه الفترة أن يرى راويا يستطيع أن يكلم الملايين من البشر ويخاطبهم في آن واحد. هذا ما يمثل ثورة جديدة في نقل المعلومة بسرعة لم يكن يتصورها البشر، سوف تغير المفاهيم التصور عن التواصل البشري.[1]

ولقد جعلت المرونة التي تتمتع بها وسائل الإذاعة في التبليغ وسرعتها في التواصل إلى إلى نقل المعلومة والخبر في جاهزية تامة، كما أن سهولة حمل جهاز الراديو في البيت أو الخارج أو حتى السيارة جعله عمليا أفضل من التلفاز من ناحية جاهزية الخبر واستعجاليته.

إلا أن استعمال الصوت لوحده ولد نوعا من الاضطراب في الحصول على أفضل خدمة للتواصل، حيث إن التلفاز والسينما تفوقا بفضل الأسلوب السمعي البصري المزودج، والذي يعمد في كثير من الأحيان إلى تأكيد المعلومة وتكرارها بصريا بعدما يتم ترديدها صوتيا، ولقد ترك غياب الصورة عن الإذاعة هامشا من الظلال التي تُحجَب فيه الدلالة في كثير من الأحيان، رغم تطور وسائل الإرسال الحديثة، لكن تطوير الصوت بأدق التفاصيل كان هاجس القائمين على وسائل الاتصال التقنية.

إلا أن للصوت وظائف أخرى، أبرزت جمالية فنية في بثه عبر الأمواج، من خلال استحداث طقوس في الإلقاء، وبرامج فنية ترسم من خلال الصوت صورا دلالية غنية بالمعاني، التي تعمل على تثقيف المتلقي أو إمتاعه، في حين لعبت الموسيقى دورا مهما في صنع الصورة الصوتية.

دراماتورجيا التلوين الصوتي:

يلعب الصوت دورا إعلاميا زاخر في حياتنا، فلا نستطيع أن نحدد تلونات الصوت مهما فعلنا، فهو كألوان الطبيعة لا يمكن إحصاء تدرجاتها وأنواعها. ومن الأصوات ما هو

1 - Voire : Richard Aspinall, Op. Cit., P. 20-21.

مألوف لدينا أصوات الإنسان حتى لو جهلنا مصدرها، ومن الأصوات ما نحن على اتفاق على دلالتها مثل صوت الآذان، لذلك لا يمكن للصوت أن تكون له فعالية دلالية إن لم يصبح مألوفا بدرجة مبدئيا، ومفهوما بدرجة ثانية.

هذا إذا كان الصوت يؤدي دورا حياتيا، لكن إذا تم توظيفه من أجل غاية إبداعية فالأمر أصبح يبدو معقدا أكثر فأكثر، ويزداد تعقيدا إذا لم يتم تدعيمه بالتوضيح المرئي، مثلما هو حال الدراما الإذاعية التي يعتمد فيها الإبداع من أجل تواصله مع المتلقي على الصوت لوحده دون الصورة.

توظيف الصوت البشري:

لقد عملت الدراما الإذاعية على توظيف على التوظيف الواعي للصوت، مما فتح آفاق عديدة، أغنت المجال التعبيري لديها، فهو يعمل "على إنتاج المعنى وبناء التأثير العاطفي للعمل [...] لما يمتلكه من قدرة على خلق صورة ذهنية عميقة"[1] ودون أن نشرح كيفية ذلك حتى أوانه.

يمكن أن نفهم بديهيا أن للإذاعة تقنيتها في إلقاء الخطاب كيفيما كان، يتمثل في الصوت وحده، أو بالأحرى تمتلك لغتها الخاصة بها دون باقي وسائل الإعلام الأخرى، الذي يتمثل في الصوت، هذا الأخير الذي يمثل أيضا تقنية الكلام الحقيقية عند التلفظ به دائما، والتلفظ في الدراما الإذاعية يعني الحوار بالدرجة الأولى، فهو "يمدنا بقدر هائل من المعلومات، علاوة على ذلك فإن للكلمات سحرا خاصا وأثرا كبيرا في إثارة المخيلة التي تضيف صورا داخل الذهن"[2] ويزيدها التلفظ الصوتي وظيفة دلالية أخرى تتمثل في إكسابها الدقة في تصوير المعنى المحتمل، فعندما نجد في نص درامي العبارة الآتية:

"عندما تكون جالسا بين خدمك وأصدقائك

مرتاح البال، لعبت الخمر برأسك

1- حكمت البيضاني، جماليات وتقنيات الصوت، أكاديمية الفنون- وحدة الإصدارات، القاهرة-مصر، ط.1، 2011، ص.06.
2- م. ن.، ص.28.

سوف أدخل عليك، ولن يراني أحد سواك

سألقي حكاية قديمة على مسمعك

تجعلك تُسقط الكأس من يدك

وترديك قتيلا بين أهلك

دون أن أوجه رصاصة واحدة ناحيتك"

ما أصعب هذه العبارة إن لم تجد التلوين الصوتي المناسب لها، لكنها تبدو أنها تُلقى على مسمع المخاطب وحده دون غيرها، فالصوت يجب أن يكون خافتا، وفي الوقت ذاته مخيفا، ينسحب من شفتي الملقي كأنه أفعى متسللة بسمها إلى سامعها، ولو كان تأديتها يتم على خشبة المسرح فالأمر هين قليلا، لأن الحركة تلعب دورا أساسيا في بلورة المعنى الحقيقي لهذه العبارة.

نلاحظ هنا أن الدراما الإذاعية تواجه تحديا صعبا في أن تجعل الصوت وحده كفيلا بحمل ثقل الحوار الدرامي، مما يستدعي آلية أخرى يمكن للصوت أن يستثمر فيها، من أجل وهي آلية المؤثرات الصوتية.

توظيف المؤثر الصوتي:

يعتبر المؤثر الصوتي تقنية مهمة في إنتاج المعنى المناسب أو مصاحبة الصوت البشري أثناء الإلقاء لتقوية دلالاته المنتجة عنه، فصوت الصراصير يمكن محاكاتها في الإذاعة ليس للدلالة عن وجدها، وإنما للدلالة على الزمن الذي يخرج فيه تلك الصراصير مصدرة تلك الأصوات، وهو توقيت الليل[1].

كما أن استعمال صوت ضربة واحدة لجرس قوي يدل على أهمية ما قيل من لدن المخاطِب، أو أن خبر ما وقع على مسمع أحدهم، وللمؤثرات الصوتية أيضا وظائف تأثيرية على

1 -Voire : Richard Aspinall, Op. Cit., P.47

المتلقي من الناحية النفسية، تكون في حد ذاتها رموزا صوتية دينية مثلا، كأصوات الأورغ الكنسي الذي يوحي بنوع من القدسية للموقف الدرامي، ومن هذه الناحية تلعب الموسيقى المصاحبة للأداء الدرامي دورها باعتبارها مؤثرا صوتيا غير الكلام البشري أو الغناء، فكثير ما يستعملها المخرجون في التذكير بإعلام المستمع بدخول شخصية درامية الحيز الفضائي[1]، أو للتعبير عن الحالة النفسية لها، فصوت موج البحر المتكسر على الصخور قد يدل على النفسية المتآكلة لتلك الشخصية، ويبرز مدى معاناتها من ارتطامات أمواج الحزن المندفعة نحوها.[2]

لقد برز الصوت بكل تشكلاته ووظائفه عاملا مؤثرا في بلورة الإعداد الدراماتورجي للنصوص الدرامية الموجهة للإخراج الإذاعي، وسواء كانت تلك النصوص مقتبسة عن أعمال مسرحية أو مبدعة، فإنها تتجسد وفق منطق الأداء في التمثيلية الإذاعية الذي يعتمد على الصوت وحده، فيما يمثل من أسلوب إبداعي يقع عاتق توظيفه وتوجيهه نحو معانيه ودلالاته على الإخراج الإذاعي.

من أجل ذلك فإن النص الدراماتورجي الإذاعي لم تؤثر فيه الحكاية الشعبية ومنطقها في التشكل والإبداع فقط، إنما أسهم في بلورة بنائه تقنية الصوت التي تقتصر عليها الإذاعة في إعلام الآخر، فالمبدع من أجل الدراما الإذاعية يبدع وهو يضع لنفسه الأطر الذي يتقيد بها من أجل أن يصلح نصه للبث الإذاعي، وهو مقيد تقييدا غير الكاتب المسرحي، الذي يتقيد بفضاء مادي ثلاثي الأبعاد يتمثل في الركح، إذ يعمل على إنشاء نصه وفق فضاء فيزيائي متخيل، لا يحمل إلا بعدا واحدا، وعلى المتلقي أن يُجَلي الأبعاد الأخرى.

1- ينظر: حكمت البيضاني، م. س.، ص.29.

2- ينظر: م. ن.، ص. 30.

الفصل الثاني:

التمثيلية الإذاعية بين إعداد النص وإخراجه

المبحث الأول

التأليف الدرامي الإذاعي

ومصادره الإبداعية

I. مصادر الإبداع الدراماتورجي في الدراما الإذاعية:

يعمل الكاتب الدرامي الإذاعي على إبداع نصه وفق الأسس البنائية التي يبرز عليها النص الإذاعي، والتي تميزه عن باقي النصوص الدرامي الأخرى، حتى القريبة منه مثل المسرح والسينما، على الرغم أن الاقتباس فتح المجال بين المسرح والفن الإذاعي الدرامي، إلا أن دخول أي نص إلى الإذاعة يجعله يعد دراماتورجيا وفق مقتضياتها.

إن خصوصية النص الدرامي الإذاعي في أنه لا يملك المؤهلات الإخراجية مثلما تمتلكه السينما ممثلا، جعله يحدد مصادر من أجل الإبداع وفق أطره الخاصة، فمصادر السينما والمسرح سوف تكون ذاتها في التمثيلية الإذاعية، لكن عملية توظيفها تختلف عندها، فالصراع التاريخي عندما يوظف في المسرح، فأنه يتناوله بتصور يقوم على التطور العمودي لا الأفقي، ولا يحتاج المسرح لسرد الظروف المحيطة بهذا الصراع، وحيثياته التاريخية، بل إنه ينطلق من المنطلقات النفسية الباعثة لهذا الصراع، أو في بعض الأحيان يجعل منطلقات ذلك الصراع فلسفية بحتة، تتصارع المبادئ المتناقضة في صورة شخصيات درامية.[1]

إلا أن الدراما الإذاعية تجعل لذلك الصراع التاريخي نوعا مخصصا من أنواعها ، يُعرَف بالدراما التاريخية، بحيث تستطيع أن تشكله من جديد في صورته التاريخية، تمثل أطرافه المتنازعة، وفق ما أملاه التاريخ يوما ما.[2]

إن التنويع في أشكال التمثيليات الإذاعية، فرضه المصدر المعتمد أو المقتبس عنه، ذلك أن المصادر كيفما كانت تجعل من الدراما الإذاعية لا تتعرج وفق توجه إيديولوجي معين، إلا بحذر

1- See : Richard J. Hand, Marie Traynor, The Radio Drama Handbook, C.I.P. Group, London, U.K., 2011,106

2 - See : Ibid, P.106

مطلوب، والمعنى أن توظيف هذه المصادر لا يخرج عن الأطر العامة والإمكانيات التي تملكها الدراما الإذاعية، والقائمة على اتفاقات صوتية بينها وبين المتلقي المستمع.[1]

من أجل ذلك نجد معظم التمثيليات الإذاعية سواء كانت واقعية أو خيالية، تعمل على طرح الأحداث وفق التسلسل المنطقي للحبكة، مستعينة بمبدأي السببية والنتيجة، وهي في ذلك تحاكي الحياة والتاريخ في سيرورة أحداثها تمثلاتها.

لذلك فمهما تعددت مصادر الدراما الإذاعية فإن ذلك يفرض معالجة تتميز بالأفقية في طرح ما أنتجه المبدع عن تلك المصادر، دون الحاجة إلى التعمق فلسفيا، إلا ذلك يحولها إلى لقاء إذاعي يطرح قضية فلسفية بين عدة أطراف، ولا يجعل أحداثها درامية.[2]

ومن بين المصادر الملهمة للدراما الإذاعية نجد:

1- المصادر الواقعية:

يعيش الكاتب الدرامي للإذاعة حياته الاجتماعية مثل أي إنسان آخر، والأحداث التي يصورها البشر أمامه مطروحة بصورة غزيرة، لا يمكن تصورها واستيعابها كليا، لذلك "فالحوادث موجودة من حولنا دائما في انتظار الكاتب [...] الذي يختار منها ما يروقه"[3] من أجل بلورة أفكاره، أو يستعين بها كأحداث خام يوظفها بصورة مباشرة في تمثيليته الإذاعية، ولعل بعض الكتاب الدراميين في الإذاعة غالبا ما يلجئون إلى الجرائد اليومية، التي تسرد وقائع أحداث التي تتسم بالدرامية، "كما أن أسلوب الجرائد في سرد ذلك على صفحاتها يتسم بالاعتناء بالتفاصيل، وطرح وجهات النظر"[4]. لكن من ناحية أخرى فإن

1- Op. Cit. P.107

2- ينظر: عبد المجيد شكري، الدراما الإذاعية: فن كتابة وإخراج التمثلية الإذاعية، دار الفكر العربي، القاهرة- مصر، ط.1، 2000، ص.22.

3- روجر بسفيلد –الابن–، فن الكاتب المسرحي: للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما، تر. دريني خشبة، دار النهضة، القاهرة، مصر، 1978، ص. 140.

4- م. ن.، ص. 141.

الواقع كما هو أو كما سردته الجرائد لا يطرح معطيات تمتد إلى أبعد ما هو موجود عليه، فالجرائد مثلا ملتزمة بما تم تحديده مسبقا عن طريق مصادر صحفييها، والواقع أكثر صدقا من ذلك، فأحداثه مصدر أولي للوجود، ولا تطرح مستوى آخر منها، لذلك لا يمكن تزييفها أو حشوها.

ومن الملاحظ أن الدراما في عمومها لا تستطيع أن تطرح تلك الأحداث كما هي، لأن البحث الجاري حول فك خيوط الجريمة لا يفضي إلى نتيجة مقنعة دراميا، تفاجئ المتلقي، "لذلك فإن توظيف الواقع كيفما حصل عليه الكاتب الدرامي يقوم على نوع من تزييف الحقائق، واستبدالها بأخرى، لكي يكون مفعول التأجيج الدرامي حاصلا"[1]، ويعتمد ذلك على خيال الكاتب بالدرجة الأولى.

ولا يتفاجأ المتلقي المستمع بالأحداث التي تعرف عليها في جريدة أن يجدها في تمثيلية إذاعية مختلفة، فتبدو له مزيفة، لأن دور الدراما عموما، ليس سرد الأحداث كما كانت، إلا عبر أشكال معينة تلزم الصدق، وإنما كيف ينبغي أن تكون.

2- المصادر الخيالية:

إن الخبرة بالأحداث التي يعايشها الكتاب الدرامي وسط مجتمعه الذي ينتمي إليه، توسع من خياله، تزيد من قدرته على ابتكار أحداث مثلما سبق ذكره، فقد "يلهمه الواقع ليجعل من أحداث تمثيليته نابعة من الخيال وحده، عن طريق استيعاب حركة الفعل الحياتية لما جرى"[2] ومن جهة أخرى "تختلج الأحداث الواقعية التي وظفها في تمثيليته الإذاعية أحداث خيالية، يتمثل دورها في المحافظة على الصبغة الدرامية في الطرح."[3]

1- Ricgard Aspinall, Op. Cit. P.41

2 - Richard J. Hand, Marie Traynor, Op. Cit. P.56

3 - Ibid. P.56

إلا أن تلك المصادر التي تصنع منها التمثيليات الخيالية، فإنها تعتمد على اطلاعه على الأعمال الروائية أو الدرامية التي تصنف على أنها خيالية، ذلك لأنه يستمد منهجه في إدراج الأحداث منها، ومنطقا معين في الارتفاع بها نحو التجريد الأسطوري، فطالما ألهمت قصص ألف ليلة وليلة الكتاب الدراميين عب أسلوبها في ترتيب الأحداث، وتصويرها في مستوى أسطوري غير حقيقي، لكنه مقنع لكي يصدقه المتلقي عبر خياله.

3-المصادر التارخية:

لقد اكتشفنا من التاريخ أن هناك أمم نشأت ثم سقطت حضاراتها ودمرت، وحياة أبطال عاشوا لأجل مبادئ اقتنعوا بها وحاربوا لأجلها، فالتاريخ منحنا صورا عينية لما جرى في الماضي، تكمن قوتها في أنها لفتت أنظار المبدعين، "وأعكفتهم على البحث والتأمل في أحداثها، لذلك فالتاريخ باعتباره قصص واقعية جدا، فإن يشبه الواقع باعتباره مصدرا هاما في استلهام المادة الدرامية."[1]

إلا أن التاريخ لا يخلد أي حد كان، "فهو انتقائي جدا فيما يحفظه عبر الأزمنة والحقب"[2]، بمعنى أنه ينقل للمبدع مادة منتقاة مسبقا، لذلك فهو أكثر إلهاما من الواقع، وتكمن انتقائيته في كونها تتميز أكثر بالصبغة الدرامية التي تشبه الأسطورة، لكن يبتعد عنها فيما هو خيالي.

لقد تأثرت الدراما الإذاعية بالتاريخ أيما تأثر، بحيث جعلت الكثير من مصادرها تاريخية، إلى درجة أن نوعا منها يختص في الإبداعات التوثيقية ذات المنحى التاريخي، لكن "لا تستطيع دوما أن تجعل من التاريخي مصدرا إن لم تقترن أحداثه بشخصية تاريخية تصنع الحدث، فبدون تلك الشخصية تتحول التمثيلية الإذاعية إلى فيلم وثائقي لا درامي."[3]

1- عبد المجيد شكري، م. س.، ص.80

2- م. ن.، ص. 81.

3- م. ن.، ص.81

وكثرا ما يلجأ الكتاب في التعامل مع التاريخ مثلما يلجأون إليه مع الواقع، حيث يصنعون المواقف الدرامية المتخيلة ويُضَمنوها أحداثهم، لكي تبدو أكثر إقناعا لدى المستمع، فيما تحافظ الدراما التاريخية على الوقائع كما هي، إلا أنها لا تستطيع أن تجعل من التاريخ كله، بما فيه أبطاله التاريخيون مصدرا لها، حيث إنها أيضا تعمل بانتقائية في الأخذ عن التاريخ ما هو يعكس حياة بطل تميز بالألم والمعاناة حقا، كما أن حياته نهايته مثلا كانت نتيجة منطقية لما جرى له من قبل.[1]

4- التراث الشعبي:

تتراكم الممارسات الإنسانية على مر العصور، وتختزل في أنماط تصنيفية، تتراوح بين الحكاية والأسطورة والأمثال والحكم...، فيسمى ذلك التراث الشعبي، "الذي تحمله ذاكرة المجتمعات من جيل إلى جيل"[2]، ولقد ألهم التراث الشعبي كتاب الدراما الإذاعية، حيث استطاعوا أن يستلهموا مضامينه، ويوظفوها فيها، فضلا عن أشكاله التعبيرية التي ساهمت في بلورة النص التمثيلي الإذاعي كما تحدثت سابقا في الحكاية الشعبية.

لقد وجدت الكثير من الأعمال الدرامية التي وُجهت للإذاعة التي وظفت الرواي الشعبي في أعمالها، حيث سخرته ليكون شكلا بنائيا تؤطر نصوصها به، "فيساعدها على إبراز المكان والزمان، والتعقيب على الأحداث، واختزالها سرديا على لسانه"[3]، كما أن وجود الرواي في التمثيلية الإذاعية يعطي انطباعا للمتلقي بأن زمن الحدوث هو الماضي السحيق، لذلك فإن الرواي في التمثيلية الإذاعية ليس هو ذاته في الرواية، بحيث يبدو شخصية تقترب إلى الواقع أكثر من الشخصيات الأخرى، كما أنه شخصية موجودة داخل

1- ينظر: روجر بسفيلد-الابن-، م.س.، ص.58.

2- والتر أونج، م. .س، ص.256.

3- عبد المجيد شكري، م.س.، ص.85.

البناء الدرامي بطريقة أو أخرى، في حين لا يستطيع قارئ الرواية أن يحدد معالم الراوي وإحداثياته التخيلية، لأنه يمثل صوت الكاتب الذي ألف تلك الرواية فقط.[1]

هذا ما يجعل الراوي في التمثلية الإذاعية يستعين بنظيره في الواقع، لكي يوعز زمنيا إلى المتلقي بأن وقت الحكاية قد حان، فيُنشأ لديه الاستعداد، لكي يتلقى تلك التمثيلية بنفس أسلوب التلقي الذي يستعمله وهو يسمع الحكايات الشعبية.[2]

إلا أن استعمال الراوي لا ينطلي على كل التمثيليات الإذاعية، فهناك من الكتاب من يعملون على تضمين المقاطع السردية إلى شخصية فاعلة في الحدث، بحيث يتستر ليظهر من خلالها.

II. عناصر بناء التمثيلية الإذاعية:

تحافظ الدراما الإذاعية في معظم أنواعها على البناء الدرامي في صورته الكلاسيكية التي حددها أرسطو في المسرح، ذلك لأنها تحاول قدر الإمكان المحافظة على هيأة الحبكة المتصلة الأحداث والمترابطة فيما بينها بصورة منطقية تقوم على السبب والنتيجة، وهي تهدف من خلال ذلك إلى توخي الحذر عن طريق وضوح الأحداث ومفهوميتها ومن كل الجوانب لدى المتلقي، لكن في الوقت ذاته سوف أتناول فقط تلك العناصر التي مسها التغيير في الدراما الإذاعية، وتكمن العناصر البنائية للتمثيلية الإذاعية من:

1-الحبكة:

لم يعرف أرسطو الحبكة تعريفا ملما ومفصلا، بل قدم في مقابل ذلك نعتا وصفيا دقيقا لها من خلال حبكة التراجيديا التي كانت أحد أجناس الشعر وقتها، هذا ما خلق الكثير من التأويلات حول مفهومها، ويعرفها بكونها "غاية التراجيديا"[3] ويبرزها في أنها تشد أجزاء

1 - See : Richard J. Hand, Marie Traynor, Op. Cit. P.57

2 - See : Ibid., P.57

3- أرسطو طاليس، فن الشعر، تر. إبراهيم حمادة ، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، 1983، ص. 97.

التراجيديا وتجعلها متماسكة فيما بينها، لتكون كلا واحدا يعبر عن فكرة واحدة، من أجل ذلك كانت الحبكة غاية التراجيديا كما أوضح أرسطو، وليست وسيلتها[1]، فالكاتب الدرامي عموما يعمل على البدء في عمله من نقطة محدد، وينتقل إلى الوسط بالضرورات والمعطيات التي تكونت عليها تلك البداية، ليصل إلى نقطة النهاية انطلاقا من خطواته في البداية، والطريقة التي شكل بها الوسط، بحيث إن لبداية ووسط المسرحية ونهايتها أطوالا معلومة تتفق ومنطق سيرورة الأحداث.[2]

غاية أرسطو من الحبكة هو أن تكون جيدة، بحيث يضعها الكاتب بوصفها خطة ترتب حركة الفعل، وتسير الأحداث وفق منطقي تُبَرَّر به الأحداث اللاحقة بالسابقة لها، فيبدو تسلسلها متجانس العناصر البنائية.

يعرف باتريس بافيس في معجمه المسرحي الحبكة قائلا: "مجمل الأفعال (والأحداث) التي تشكل عقدة المسرحية"[3] ويضيف "فن الحبك يقوم على ربط الأحداث بحيث يفترض أن يرى المشاهد دائما سببا يرضيه"[4]، وهي تبرز بوصفها خطة المؤلف في ترتيب الأحداث بحيث تبرز مترابطة ومتسلسلة من جانب المتلقي، الذي لا يستطيع أن يدرك إلا وجهها الخطابي الذي هو الحكاية التي تمثل تسلسل الأحداث فقط، في حين أن إدراك الحبكة من لدن المتلقي يحتاج قراءة عميقة يكشف خلالها خطة الكاتب في ترتيب استراتيجيات الإيقاع بالشخصية الرئيسية في المسرحية.

ويرى ديفيد لاتوين David Latwin في كتابه بناء الدراما أن الحبكة تنقسم من الناحية المنطقية إلى سبع مراح أساسية تمر بها وهي:[5]

1- ينظر: م. س.، ص.97

2- ينظر: م. ن.، ص.88

3- باتريس بافيس، م. س.، مصط.: حبكة، ص.294.

4- م. ن.، ص.294.

5 - See : David, The Architecture of Drama, The Scarecrow Press, Inc., Plymouth, U.K., 2008, P.02, 03

أ- **المرحلة الأولى**: يضع المؤلف ف هذه المرحلة الشخصية البطلة في سياق الحبكة، بحيث يبرزها في شكل متوازن.

ب- **المرحلة الثانية**: وهي مرحلة الحدث التحريضي الذي يخرج الشخصية الأساسية من حالة التوازن إلى حالة يفتقد فيها التوازن.

ج- **المرحلة الثالثة**: تمثل هذه المرحلة مرحلة شروع الشخصية الرئيسية في استعادة التوازن المسلوب منها.

د- **المرحلة الرابعة**: وتمثل مرحلة العوائق التي تعمل على إثناء الشخصية الرئيسية عن الوصول إلى هدف استعادة التوازن المسلوب.

هـ- **المرحلة الخامسة**: سوف تتخذ الشخصية الرئيسية قرارا يتخذ من خلاله إجراء للقضاء على العوائق.

و- **المرحلة السادسة**: وهي مرحلة الذروة التي تمثل المكاشفة أو المواجهة النهائية بين الشخصية الرئيسية والعوائق لكي يتم الخروج بحل من الأزمة، وخلال هذه المرحلة إما أن تنجح الشخصية في الخروج من الأزمة أو تفشل في تحقيق هدفها.

ز- **المرحلة السابعة**: ينشأ عن المرحلة السابقة مرحلة الحل، وهو مرحلة ظهور التوازن الجديد الذي نشأ عن مرحلة الأزمة.

وتعد هذه المراحل بمثابة "معالجة المؤلف الدرامي للأحداث التي سوف يحصرها في مسرحيته، انطلاقا من فكرة واحدة وموضوع واحد تتجسد فيه"[1] وهذا ما يهم كاتب الدراما الإذاعي الذي ينشد الوضوح في عمله، فالمسرحية قد تضمن شيئا من الغموض لمشاهدها ذلك "إذا كان البصر يستطيع في لحظة واحدة أن يلمح منظرا معقدا متعدد العناصر، فالأذن ليست

1 - Op. Cit. p.03

كالبصر الذي يعتمد على تعقيد المرئيات، بل هي تسمع شيئا مناسبا كالتيار المناسب لا غموض فيه ولا تعقيد"[1]

لكن لا يعني ذلك أن الكاتب في الدراما الإذاعية يكشف أوراقه للمتلقي، إنما المقصود بالتعقيد هو ذلك التعقيد الذي ينم عن كثرة الأزمات والصراعات في التمثيلية الواحدة، وتعدد الشخصيات أيضا، فتبدو رقعة الحبكة متسعة جدا، تتضمن عدة حكايات يتلقاها المستمع في آن واحد فتشتت انتباهه القائم على السمع فقط.[2]

وفي الوقت ذاته تعرض معظم التمثيليات الإذاعية بشتى أنواعها في شكل حلقات يومية أو أسبوعية، هذا ما يفرض تغيير نمط الحبكة فيها، ذلك لأن التشويق عامل مطلوب في نهاية كل حلقة، هذا ما يجعل الكاتب الدرامي للإذاعة يقسم حبكته إلى مراحل تتطور في كل حلقة، بحيث تنتهي بحدث مبهم غير مفهوم يشوق المتلقي لمتابعة الحلقة القادمة، وهي في ذلك لا تشبه حبكة المسرحية ذات التيار المستمر في إبراز الأحداث.[3]

لكن كتاب الدراما الإذاعية، وبحكم تعزيز استقلالية فنهم، فهم لا يعتبرون أن أي "نص مسرحي موجه لخشبة المسرح يمكن تحويله تمثيلية إذاعية، ذلك وإن حصل وكثيرا ما يحصل، يعد تكييفا فقط لذلك النص المسرحي، ولا يعد نصا إذاعيا أبدا، لأن النصوص الإذاعية حسبهم تعتمد على واقع مغاير، يتماشى ومواضيع اجتماعية ذات منحى واقعي"[4]، وليس المقصود بذلك السطحية في معالجة قضايا المجتمع.

1- طه عبد الفتاح مقلد، التمثلية الإذاعية بين ماضيها وحاضرها، مكتبة الشباب، القاهرة، مصر، 1975، ص212.

2- ينظر: م. ن.، ص. 214

3- ينظر: م. ن.، ص. 214

4 - Ian Roger, Radio Drama, The Macmillan Press LTD, London, U.K., 1st Ed., 1982, P.111

إن هذه النظرة انبثقت من واقعية هنريك إبسن، في معالجة قضية المرأة في مسرحية "بيت الدمية"، حيث تبدو المسرحية سطحية من أول وهلة، حركة الفعل فيها تشبه كثيرا حركة الحياة، كأنها تعرض حياة عائلة أوربية فقط، لكن في الوقت ذاته نرى حركة الشخصيات فيها تلمح بواقعية عميقة إلى خلل يزداد التنقيب عنه لمعرفته كلما تقدمت الأحداث، وإبسن خلال هذه المسرحية عرض حال المرأة خلال قرون عديدة من حياة البشرية.[1]

ولقد أثرت واقعية إبسن في الدراما الإذاعية منذ بداية ظهورها، حيث بثت المسرحية عشرات المرات، كما ألفت مسرحيات على منوالها، كما أثرت طبيعة الحبكة المتروية التي استعملها إبسن في الحبك للدراما الإذاعية، مما يعني أن كتاب الإذاعة الدراميين تأثروا بقدرة حبكة "بيت الدمية" لإبسن في إبراز الأحداث بواقعية شديدة تلامس الحياة الاجتماعية في كل شيء، لكن في الوقت ذاته تنطوي على واقعية موغلة في العمق.[2]

لذلك وحسب هذا التأثر ظهرت الدراما الإذاعية بحبكة تلتمس فيها لغة بث قريبة من المجتمع، لأن الدراما أصبحت تقترب من أي شخص ينتمي لهذا المجتمع، فالأحداث والمواقف التي هيأتها الحبكة تنبثق من السلوك العام للمجتمع الذي تنتمي إليه.

2- الحوار في الدراما الإذاعية:

في تعريفه للحوار يرى "بافيس" أنه "يبدو الأكثر قدرة على كيفية التواصل مع المتكلمين"[3] بمعنى أن المشاهد المسرحي تكون لديه واسطة واقعية تتمثل في الحوار هي ما تمكنه من مشاهدته شيئا مألوفا يحدث بين شخوص المسرحية، ووقف هذا المنطق لا تستطيع الدراما الإذاعية أن تتخلى عن الحوار، لكونه الوسيلة الأكثر واقعية لضمان تواصل فكري مع متلقيها.

---

1 - See : Op. Cit., P.111-112.

2 - See : Ibid., P.112

3- باتريس بافيس، م. س.، مصط.: حوار، ص.171

وللحوار وظائف متعددة لا تنحصر فقط في ضمان نمط من التواصل فهو يعمل على:[1]

- بناء الشخصيات من الناحية الفكرية عند المتلقي، فعبر الحوار نكتشف تلك الشخصيات، ونفهمها تدريجيا.
- بناء خطاب الشخصية الدرامية وتمييزها عن باقي الشخصيات الأخرى.
- يدفع الحدث نحو الأمام، فعبره تتصارع الشخصيات، وتبرز نواياها الخفية، إلى أن ينتهي بها المطاف إلى النهاية.
- إبراز لغة الكاتب، فعن طريقه يبدع الكاتب أدبه، وليست هناك لغة أخرى يستطيع أن يستعملها في المسرحية غيرها، إذا استثنينا بعض المقاطع السردية التي تستعمل للضرورة فقط.

ويعد إبداع الحوار الدرامي في حد ذاته عملا شاقا بالنسبة للكاتب الدرامي عموما، فهو يخاطب به وبصورة غير مباشرة المشاهد، وفي الوقت ذاته يجعل منه كلام الشخصية الدرامية وفعلها أيضا، "فيكفي أن يكون لدى الأبطال نشاط كلامي، ليتخيل المشاهد [...] حيوية الفعل"[2]، فالشخصيات إذن تبدو أنها تحدث أفعال عبر حواراتها مع بعضها البعض.

ومن محاسن الصدف أن يتشكل الحوار من جمل خطابية، تقال شفاها، بحيث تستعمل الصوت لإبرازها، وتكون الإذاعة أيضا تستعمل الصوت هو الآخر لإبراز خطاباتها، لذلك "فلا تستطيع الدراما الإذاعية أن تترك للمسرحية غير الصوت الذي يكون مخرجا خطابيا للحوار الذي تتضمنه، وألغت بذلك التأويل الحركي كيفما كان"[3]، فلا يمكن أن نرى ممثلين في

1- ينظر: عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم عبد الله، تونس، ط.1، 1987، ص. 170-171

2- باتريس بافيس، م. س.، ص.171

3- عادل النادي، م. س.، ص. 172

الإذاعة وهم يقومون بأداء أدوارهم مثلما نراهم على خشبة المسرح أو في استوديوهات السينما، غننا نسمع أصواتهم فقط، وأصواتهم تلك تردد الحوار الدرامي.

من أجل ذلك فإن الكتابة من أجل الدراما الإذاعية يجب أن تتميز عن المسرح في كونها تجلب كل التفاصيل ناحية الكلمة لا الحركة، ومعنى ذلك "أن الحوار الدرامي في الإذاعة يكون مقتصرا على خطابية شفاهية حذرة من التأشيرات المرئية على الأشياء التي يريد الكاتب من المشاهد أن يراها"[1]، فالمسرحي يوزع طاقة الكلمات الحوارية بين فضاء مرئي وآخر مسموع، يستغله أفضل استغلال على خشبة المسرح لكي يبرز الجوانب الفكرية والجمالية لعمله المسرحي.

لكن كاتب التمثيليات الإذاعية يدفع بطاقة الكلمات الحوارية نحو فضاء صوتي فقط، مما يجعل أي تأشير مرئي في ذلك الحوار إلا ويتم تحويله وفق السياق الصوتي، وإلا غاب تماما المعنى المراد تموينه عنه، كما أن تشكيل الفضاء الصوتي لوحده من أجل بث تمثيلية إذاعية يحتاج إلى حوارات مقتضبة بحسب الحاجة، لأن الزخم الصوتي يزعج كثيرا المتلقي، فكثرة الحوارات المملاة على الأذن ترهقها، وتجعل من تتبع أحداث المسرحية مملا، هذا ما يفرض لغة كلامية جديدة في الدراما الإذاعية غير اللغة المسرحية الشاعرية، تتميز بالاقتضاب والواقعية في آن واحد.[2]

فالاقتضاب قد يصبح عنصرا جماليا يميز هذا الفن عن باقي الفنون الأخرى، بحيث يسمح عبر تركه فراغات دلالية يمليها الصمت، المكان لخيال المتلقي لكي يتمرن أكثر على الإشارات الاتفاقية التي تؤهله فيما بعد كي يحترف أكثر فأكثر الاستماع للدراما الإذاعية، وهو دافع مؤهل للمبدع الدرامي كي يبتعد عن التفصيلية والسردية، في توضيح الكثير من الجوانب الفكرية والفنية في تمثيليته الإذاعية، والتي تعوضها تلك التأشيرات الاتفاقية مع المستمع، "وقد حدث هذا عندما ابتعد الكثير من الكتاب الدراميون في الإذاعية عن الراوي ومقاطعه السردية

1 - Ian Roger, Op. Cit., P.112

2- See : Op. Cit., P.113

التي تبدو في كثير من المرات مملة جدا لطولها، واكتفوا بالشخصيات الدرامية، التي حملوها مقاطع سردية قصيرة، باعتبارها شخصيات درامية لا راو يحكي عنها."[1]

لكن في الوقت ذاته لعب الصوت أيضا وتقنياته التي تطورت بسرعة كبيرة دروا مهما في استغناء الدراما الإذاعية عن السرد والإطناب الحواري، فالمؤثرات الصوتية أصبح من السهل استعمالها لتنوعها، فلا نجد صوتا إلا وتمت محاكاته إلكترونيا، بحيث تستطيع الحوارات فيها أن تتحمل الإشارات الإخراجية هي الأخرى لكن تأويلها يتم من لدن المخرج الإذاعي وفق سياق صوتي فقط، بحيث يعمل المؤثر الصوتي على إظهاره صوتيا،[2] وهذا ما سوف أتناول بالتفصيل وفي أوانه خلال المبحث القادم.

ومن المغالطات التي تحدث كثيرا أثناء كتاب حوار الشخصيات في الدراما الإذاعية، هو الوقوع في اللغة المباشرة التي تخاطب المستمع وكأنها تنبه بصورة ساذجة لما يجب أن يعلمه، وير إيريك بنتلي في كتابه "كاب الدراما باعتباره مفكرا" أن الخطأ الذي يقع فيه الكتاب الدراميون يكمن أثناء عملية كتابة حوارات شخصياتهم، حيث يعمد إلى استعمال تأشيرات لفظية تبرز أن الحديث يتم من أجل وظيفة إسماع طرف ثالث غير مشارك[3]، إنما متلق فقط، فهذا ما يجعل الكاتب الدرامي يضع في الحسبان وجود المتلقي، أثناء تشكيله للحوار، فتبدوا الحوارات تتسم بلغة إبلاغية أكثر مما هي حوارات بين شخصيات درامية.[4]

وعند إذاعة التمثيلية الإذاعية يتم اكتشاف ذلك بشكل فاضح عن طريق الممثل الإذاعي، من أجل ذلك يرى بنتلي أن "الدراما الإذاعية تتسم أيضا أكثر من المسرح بحجب بقدر

1- طه عبد الفتاح مقلد، التمثيلية الإذاعية في أدبنا الحديث، مكتبة الشباب، القاهرة، مصر، 1975، ص.21

2- ينظر: م. ن.، ص.25.

3- See : Eric Bentley, The Playwright as Thinker : A Study of Drama in Modern Times, The World Publishing Company, New york, 10nt Ed., 1965, P.11

4- See : Op. Cit., P.12-13

ما تستطيع سمة اللغة الإبلاغية في المسرح"[1]، ذلك لأن المسرح حتى وإن ظهر الحوار في النص الدرامي إبلاغيا للمتلقي، يستعين المخرج بالحيل الدراماتورجية التي تنزع عنه سمات الخطاب المباشر من خلال أداء الممثل الحركي، لكن في الإذاعة يختلف الأمر حيث ليس من السهل تصحيح ذلك من الناحية الدراماتورجية إلا بالعودة إلى النص مجددا، وتكسير التوجهات المباشرة نحو المشاهد.

وانطلاقا مما قلته، لا يمكن اعتبار استقلالية النص الدرامي الإذاعي من خلال الحوار عن باقي الفنون الأدائية التي سبقته، وعلى رأسها المسرح أمرا هينا، وهذا يدعوا إلى اقتراح احتمالين يتمثلان في أن:

طغيان المسرح على الإذاعة بحيث لم تستطع الانفلات عنه، مما سوف يجعلها نمطا فنيا من أنماطه. أو أن القائمون على الدراما الإذاعية تأليفا وتنظيرا، لم يتعمقوا أكثر في مسألة استقلاليتها عن المسرح، حيث وجدوا أنسفهم ينتقلون من الكتابة المسرحية إلى الكتابة من أجل الإذاعة فقط.

فالحدود بين المسرح بناء على ذلك خطت نظريا ولم تدعم عمليا، ولا يعني أن التطور الذي وصلت إليه محطات الراديو يغني بأن تكون الدراما الإذاعية جزءا من المسرح، إن لم تستطع الخروج من دائرة التبعية عن طريق مبدعيها.

من جانب آخر تقوم اللغة التي تستعمل في حوار الدراما الإذاعية بدور مهم في إبراز معالم الشخصيات وحيثيات الأحداث والمواقف، فكما سبق وأن ذكرت في عنصر الحبكة أن نقطة انطلاق أي تمثيلية إذاعية يعتمد على مدى اهتمامها بالجانب الإنساني والاجتماعي لأفراد مجتمعها، "فإن لغة الحوار بذلك تقترب دوما من المستمع، الذي يمثل إحصائيا نسبة كبير أكبر من نسبة مشاهدي المسرح، فالمذياع موجود في كل بيت، ويتابع استماعا فئات متنوعة

1 - Op. Cit., P.13

وذات مستويات مختلفة من الأفراد"[1]، لذلك فما يميز لغة الحوار أن تقترب مفهوميا من كل هؤلاء الأفراد باختلافهم من جميع الجوانب، وأن يكون الأدنى مستوى معيارا لتحديد مستوى لغة الخطاب فيها، وهذا لا يعني البتة الوقوع في فخ استعمال لغة الشارع، وإنما يبرز من خلال استعمال لغة شاعرية مترفعة عن السوقية في المحادثة الحوارية، وسهلة في إبراز المعنى والدلالات، تُحمَل في كلمات ذات وقع جمالي على المتلقي الذي يستمع إليها.[2]

3- الشخصيات الدرامية:

ليست الشخصية إلا كان ورقي متخيل يحمل وهو في النص جميع المعطيات والملامح وفي شكل مرتب التي يحتاجها الممثل لكي يؤدي دورها في المسرحية، فهي "لا تحمل هوية كما يوضح بافيس، ولا يمكن لها أن تكون شخصا حقيقيا، حتى أثناء تمثيلها، فهي تعتمد من أجل إخراج نفسها من التجريد إلى عالم الحقيقي الفني إلى محاكاة الهيئات الإنسانية بجوانبها النفسية والاجتماعية والجسمانية"[3]، وليس لها وسيلة غير ذلك.

ولقد استعمل الإغريق بصدق القناع لكي لا يوهموا المشاهدين وقتها أن الممثل هو ذاته تلك الشخصية الدرامية، فالعقلية القائمة على الاعتقاد الأسطوري عند الإغريق كانت تميل إلى التصديق أكثر من العقلية القائمة على التجريب العلمي في وقتنا، وربما لن يرى المسرح تصديقا للإيهام الذي تفعله شخصياته أكثر مما شهده الإغريق القدامى.[4]

لقد كان الأثر الإيهامي للشخصيات الدرامية الإغريقية على المشاهد ينبع من الوصف الأسطوري التي تتمتع به تلك الشخصيات باعتبارها مرجعيات يعرفها المشاهد الإغريقي

1- ينظر: طه عبد الفتاح مقلد، التمثيلية الإذاعية في أدبنا الحديث، ص.58.

2- ينظر: م. ن.، ص.58.

3- Eric bentley, Op. Cit., P.75.

4- ينظر: باتريس بافيس، م. س.، ص.387.

جيدا عن طريق الأسطورة أو فن الملحمة، أو الحكايات الخرافية، وهو أيضا لا يمنع مشاهدتها عبر المسرح، الذي هو في الوقت ذاته ابتكار شعبي جديد المعالم، يتوق الكل مشاهدته.

هذا ما يحصل اليوم مع السينما باعتبارها فنا مبهرا، قد تأتينا بالجديد من خلال المؤثرات البصرية، لكن تبقي القصة كما هي، مثلما ما حصل مع فيلم "تيتانيك" الذي أعيد إخراجه ثلاث مرات، رغم أن الواقعة التاريخية واحدة، والشخصيات التي ظهرت في النسخ السابقة لم تتغير، إلا أن الفيلم الأخير الذي أخرجه "جيمس كاميرون" عرف نجاحا منقطع النظير بسبب المؤثرات البصرية التي أذهلت المشاهدين وقتها.

وللشخصية علاقة جدلية مع الفعل، فهي من جهة " تري الأوجه المتعددة للفعل الذي تقوم به"[1] بمعنى أنها تفعل لكي تقلد طبعها كما يقر أرسطو، إنما تتشكل انطلاقا من بناء الفعل الدرامي لها، رغم أن أسماءها تقر بوجودها، لكن من منظور المتلقي لها رغم موجود تلك الأسماء إلا أنها تبدو مجهولة تماما، ليقوم الفعل الذي تقوم به بالتعريف بها شيئا فشيئا، حتى تكتمل الصورة الانطباعية للمتلقي عنها، "فالفعل هو المحرك في الدراما"[2] وليست الشخصية هذا من جهة.

من جهة أخرى يبرز الفعل بوصفه "محصلة ثانوية" لما تبرز عليه الشخصية الدرامية، حيث إن بناءها وفق ذلك يكون انطلاقا من طباعها المحددة مسبقا، مثلما يحدث في الشخصيات الدرامية المقتبسة عن أعمال أدبية أو أسطورية، حيث تطلع لنا شخصية أوديب في مسرحية أويب في كولونا مثلا، وهي تحمل مرجعيات أسطورية مؤطرة مسبقا من لدن المتلقي، الذي تعرف عليها في الأسطورة قبل أن يشاهد تلك المسرحية.[3]

1- باتريس بافيس، م.س.، ص. مصط.: الشخصية، ص.388.

2- م. ن.، ص.388.

3- ينظر: م. س.، ص.378.

ويصر الكثير من منظرو الدراما ومن بينهم المنظر الأمريكي "ويل دوني" أن بناء الشخصية الدرامية عند الكاتب المسرحي أيا كان نمط تأليفه، يقوم على تخيل الشخصية من النواحي الجسمانية والسيكولوجية والنفسية، لأن تلك الملامح على تنوعها هو أساس تحديد سماتها حيث يقول مخاطبا الكتاب الدراميين الهواة: "لا يمكن أن تعرف عن أي موضوع تتحدث عليه قصتك إن لم تعرف من هي شخصيتك"[1] وهو يستدل بما كتبه هنريك إبسن عن منهجه في الكتابة، حيث أوجد شخصيات مسرحياته، والتي تركها تفعل تتصارع وفق ما أملتها عليها طبائعها من أفعال.

لكن في الوقت ذاته نرى أرسطو يقول: "محاكاة لفعل جاد، تام في ذاته..."[2] وليس الطبائع، بمعنى أن المحاكاة تتم للأفعال من أجل إبداع تلك الشخصيات الدرامية، وما يؤكد ذلك هو التساؤل حول شخصية هاملت، كيف لها أن تكون شخصية عبقرية ومثقفة تصطنع في الوقت ذاته الجنون، مع العلم أن الطبائع في الشخصية الواحدة يجب أن تكون منسجمة مع الأفعال، إلا إذا قلنا بأن العملية الإبداعية تخضع لأسلوب المؤلف في تصوير شخصياته الدرامية.

يبدو أن عملية إبداع الشخصية الدرامية تحمل غموضا غير مفسر، ووجهات نظر المنظرين حول ذلك لا تخلق إلا نوعا من الالتباس، ففي سؤال طرحته على الكاتب يسمينة خضرا في معرض تقديمه لكتابه "الليلة الأخيرة***" في مدينة سعيدة بتاريخ: 06 جويلية 2016، حول ما إذا كان يبدع شخصياته أولا أو أفعالها عندما يقوم بكتابة رواياته، فأبدا استغرابا موضحا أن عملية الإبداع عنده جد معقدة، قد تجعله يبدأ من أي واقع يمكن له أن يجده جيدا ليصور تلك الشخصية.

1- Will Dunne, The Dramatic Writer's Companion, The University of Chicago Press, Chicago, U.S.A., 2009, P03.

2- أرسطو طاليس، م. س.، ص.95.

أما من جانب الدراما الإذاعية "فلا يوجد سبيل للتعبير عن الشخصية الدرامية سوى الصوت فحسب"[1] ، هذا يدل على أن الشخصية لا من خلال الصوت –وهو مجالها الوحيد– إلا عن طريق الصوت، ما يجعلها مرونة بصوتها لا حركتها، فالكاتب للإذاعة يكتب ليجسد شخصية درامية من خلال صوتها فقط، لا يستطيع أن يعبر عن حركتها بصورة مباشرة تؤسس في العرض، كما هو الحال في المسرح، بل يجعلها تتحدث هي أو غيرها عن حركتها أو يعبر عنها بمؤثر صوتي أيضا، "فالصوت يكشف للمستمع كافة أبعاد الشخصية."[2]

يبدوا مما قيل أن مهمة الكاتب الدرامي في الإذاعة عند تصوير الشخصيات الدرامية ليست بالسهلة، حيث إن عليه أن يراعي إمكانيات الإذاعة المحدودة بالنظر إلى السينما والمسرح، فيكشف عن طريقه سلوكها وطبائعها، وصراعها، وكلامها الذي يجب هو الآخر أن يكون مُميزا لها عن باقي الشخصيات الأخرى، عن طريق نبرة الصوت التي يختارها الممثل الذي يؤديها.

لذلك تبدو الشخصية الدرامية الإذاعية ضعيفة الملامح مقارنة بالمسرح الذي يمنحها الجانب المرئي حرية أكثر في التعبير عن ذاتها، ويستثمر الدراماتورجيون الإذاعيون في تمييزها عن طريق التقليل من وجود شخصيات متعددة في مكان واحد أثناء تحاورها فيما بينها، وفي إبراز ملامحها عن طريق استعمال الموسيقى المصاحبة الخاصة بظهورها، وتخيير نبرة صوت تختلف اختلافا كبيرا عن أصوات الشخصيات الأخرى، كي لا يلتبس الأمر على المتلقي، لذلك فإن اكتمال معالم الشخصية الدرامية في النص لا يمكن أن يكون إلا عند عملية الإخراج للإذاعة، فتبدو بذلك الشخصية الدرامية في النص ذات معالم إجرائية فقط غير مكتملة، تحتاج من أجل إبرازها للمخرج الإذاعي وذلك في وجود مؤلفها من أجل الاستشارة الدراماتورجية التي من خلالها يحاول أن يبرز الجوانب المبهمة في النص والمتعلقة بالشخصية الدرامية النصية.

1- عادل النادي، م.س.، ص.176.

2- م. ن.، ص. 176

فضلا عن ذلك ومن الناحية الاجتماعية، يمكن اعتبار الدراما الإذاعية غير مؤهلة لكي تتبنى الأعمال المسرحية ذات الطابع الموغل في التجريد، مثل شخصيات يوجين يونيسكو، حتى وإن كانت شخصيات خيالية فقد تبدو مقبولة نوعا ما في مجال الدراما الإذاعية ، مثل شخصية من كوب ما.

لكن يجب أن تتحدد فيها معالم الشخصية الإنسانية وأبرزها أنها تتكلم، وهذا ما يجعل الطابع الاجتماعي الذي يجب أن تصور وفق قالبه الشخصية الدرامية الإذاعية مطلوبا وهما لكي تبرز واضحة من الناحية الفكرية، لهذا يلعب عامل انجذاب الشخصيات الدرامية إلى الواقع دورا مهما في تقريب صورتها إلى المستمع الإذاعي، الذي لا يمكن أن يتعرف من خلال الصوت فقط على أفكار بوهيمية تنتاب الشخصية، بحيث إنه بعيد كل البعد عن ذلك الواقع، فالحركة والسينوغرافية المسرحية باعتبارها أنساقا مرئية بالدرجة الأولى تستطيع أن تتحمل أي هوس فانتازي يريد المبدع أن يبرزه، في حين يعجز الصوت لوحده أن يفعل ذلك، وإلا تصبح الأصوات جد مزعجة للمتلقي، فكيف أن نجد أصواتا تعوض كآبة منظر الشجرة في مسرحية "في انتظار غودو".

يبدو مما سبق أن النص الدرامي الموجه للإذاعة لا يمكن أن جد لنفسه استقلالية تامة عن أستوديو الإخراج المسرحي، فلا يمكن أن نعتبره كلية كاملة تنفصل بذاتها فتصبح نصا يشه نص الرواية والمسرح، فهو في حاجة إلى عمل وثيق مع الإخراج الإذاعي، لذلك يعتبر الكثيرون أن نص التمثيلية الإذاعية هو سيناريو يشبه سيناريوهات السينما والتلفزيون، بحيث يصبح نصا إجرائيا يتم انطلاقا منه معالجة مشكلات تشخيص الشخصيات عبر الصوت، وتدعيم الأحداث والمواقف بالمؤثرات الصوتية والموسيقى، لكن وفق خطة تنتج نصا يزاوج بين أدبية النص الدرامي وفنيات الإخراج الإذاعي.

II. تقنيات عمل السيناريو الإذاعي:

3حسب ما يذكر باتريس بافيس في كتابه "المسرح: ملتقى الثقافات" أن المخرج الإيطالي "بربا أوجينيو" "Barba Eugenio" عندما أقدم على إخراج مسرحية "فاوست" لـ "غوتيه" أراد إدماج رقصات ارتجالية يستلهمها الراقصون من تطور حبكة النص، لكن ذلك لم يكن ممكنا البتة، حتى قام بتركيب سيناريو كاتب "Senario Writer" عمل من خلاله على استخراج المخطط الفاعلي السردي "Actatial Narrative Structure" لجعل الوضعيات الدرامية والأفعال مقروءة، بحيث يبرز المخطط حبكة المسرحية المدفونة في النص، وهذا ما يجعلها مرئية للراقصين بتمفصلاتها كلها.[1]

إن المخرج الإيطالي عمل على إنتاج كراسة توجيهية للراقصين كي لا يقحمهم في أدبية النص المشفرة، فقام بتفتيق شفرات الحبكة، كي يفهموا حركة الفعل في فيها، وهو بذلك أنتج نصا بينينا بين الأدبية والفنية، وهو "عمل الدراماتورج المعد الذي يقوم بمقاربة النص المنتج أدبيا إلى المجال الفني، عبر إفراغه في سيناريو توجيهي ومفسر للنص الأدبي"[2]، ولقد كان "براب" دراماتورجيا بارعا في إخراج سيناريوهات مقارِبة لمسرحيات أخرجها هو.

إن الدراما الإذاعية تسير وفق هذا الاتفاق الذي يقوم على "تأهيل نصها الذي يحتوي الحوارات والحبكة، إلى نص اتفاقي يتضمن الإشارات التوجيهية"[3] التي من خلالها يستطيع المخرج أن يوجه التقنيين والممثلين إلى أسلوب معين في إعداد التمثيلية الإذاعية، فعبارة "أنا ذاهب" تقولها شخصية درامية تحتاج إلى تفسير لما تحمله من افتراضات كثيرة، فقد تعني أن تلك الشخصية تهم بالخروج من البيت، كما أنها تعني أيضا أنها ذاهبة ولن تعود...، فنفترض أن

1 - See : Patice Pavis, The Theatre at the Crossroad of Culture, Trans. By : Loren Kruger, Routledge Print., London, U.K., 2002, P.169

2 - Ibid, P.168.

3 - See : Tim Crook, Radio Drama : Theory and Practice, Routledge Print., 2nd Ed., 2001, U.K., P.128

الاحتمال الأخير هو الأصح، فإن ذلك يتطلب تفسير للمثل كي يختار نبرة الصوت المناسبة عند الممثل، ويطلب من تقني الصوت أن يختار أو يؤلف الموسيقي الحزينة التي ترتبط بهذا الموقف، ومؤثر صوتي يدل على غلق الباب، وزمن للحظات الصمت التي يجب أن تغذي الموقف.

إن وظيفة السيناريو الإذاعي ليس لا تكمن في حقيقة الأمر في تحويل نص درامي ذو صبغة أدبية إلى نص ذو صبغة فنية، إنما وظيفته تكمن أساسا من هذه الناحية في "أن تجعل النص الدرامي المكتوب من أجل الإذاعة في هيأة يتم من خلالها استكمال النقائص الأدائية التي يحويها"[1]، فهو مثله مثل النص الروائي، إن أردنا أن نخرجه إذاعيا، رغم أن العمل على هذا الأخير يكون أكثر حرصا. فالنصوص الدرامية الإذاعية تكتب بهوية مسرحية، وذلك ما يجعلها أقرب إلى خشبة المسرح منه إلى الإذاعة، فنحتاج دائما إلى نص وسيط ومعالج للإشكالات الحاصلة فيه، انطلاقا من أن الإذاعة وسيلة اتصال منحصرة في الأداء الصوتي فقط، وإبداع النصوص الدرامية عموما تتغذى من مرجعيات تتجاوز ما نسمع من أصوات إلى ما نرى من صور، وتستلهمها لتبديها في تلك النصوص من خلال منهجية في كتابة مضامين تقوم على الصورة والصوت معا، وأيضا يستعمل المتلقي الصورة والصوت معا كمرجعية إفهامية لديه لإدراك معطيات النص الإبداعي.[2]

إن ذلك لا يشبه سيناريو السينما الذي يتغذى على الروايات، فيحولها إلى سيناريوهات سمعية/بصرية، إنما السيناريو الإذاعي يقلص مجال عملية التحويل إلى ما دون ذلك، وهو المجال الصوتي فقط، وهو واقع لم يدركه الكثيرون من المبدعين سواء كانوا كتابا أو مخرجين إذاعيين، حسب المنظر الإذاعي "تيم كروك" "Tim Crook" الذي رأى أن معظمهم إنساق نحو إخراج نصوص مسرحية إلى تمثيليات إذاعية، دون إيلاجها إلى النص الوسيط الذي يتمثل في السيناريو، فجعل من تلك التمثيليات مجرد كتب صوتية، غير مؤهلة كي تكون فنا،

1- Op. Cit. P.129

2 -Ibid. P.129.

فضاعت استقلالية هذا الفن، وخسر الكثير في مقابل السينما، التي لا جعلت من السيناريو مفتاحا لولوج أي نص أدبي عالمها.[1]

وربما يعتقد البعض الدراما الإذاعية يمكن أن تشبه في كثير من جوانبها الأدائية الحكاية الشعبية، وهذا غير صحيح مطلقا، ذلك لأن الحكاية الشعبية كما فسرنا سابقا تستعمل أسلوبا تواصليا مباشرا مع المتلقي، الذي فهمها وفهم تراكماتها الأدائية طيلة قرون عديدة، كما أنها ظهرت خلال فترة لم يعهد الإنسان ما الكتابة والتدوين، في حين نشأت الدراما الإذاعية في العصر الحديث الذي يعتبر "عصر الشفاهية الثانوية والتي تتمثل في: شفاهية التيليفون، والإذاعة والتلفاز، وهي شفاهية تعتمد في وجودها على الكتابة والطباعة."[2]

فالكلمات التي استعملت في الحكاية الشعبية، كانت تنطق شفاها، أما في مجال الدراما الإذاعية فإن تلك الكلمات تكتب مدونة ليتم تحويلها إلى أداء صوتي، واستعمال أسلوب الحكي ومضامينه "يحتاج إلى فهم التقاليد الشفاهية الخالصة أو الشفاهية الأولية فهما صحيحا [...] فهي تكاد تنعدم اليوم، ذلك أن كل الثقافات اليوم تعرف شيئا عن الكتابة."[3]

من أجل ذلك فإن عملية التوظيف هذه تحتاج نوعا من التريث، ريثما تنضج الدراسات التي تهتم بمزاوجة الثقافات الشفاهية الأولية بتكنولوجيات الاتصال الحديثة.

وخلاصة القول أن النص الدرامي الإذاعية يحتاج إلى تنظيرات جدية وجديدة تتماشى وإمكانياته المحتملة، والتي تستطيع أن تنقل لنا كمتلقين نصوصه كما تمكنت السينما والمسرح قبل ذلك من إنتاج فضاء أدائي بمقاييس تواصلية إذاعية.

انطلاقا مما قيل في المبحث السابق، يبدو أن الدراما الإذاعية بدأت تبتعد شيئا فشيئا عن المسرح -حتى وإن كان ذلك من الناحية النظرية- وذلك من ناحية الهوية النصية التي

---

1 - See : See : Tim Crook, Radio Drama, Op. Cit., P.128

2- والتر ج. أونج، م .س.، ص.39

3- م. ن.، ص.48

يبدو عليها، وهذا ماس وف يؤثر بالإيجاب على العمل الإخراجي، الذي يختلف في الأصل عن المسرح في كونه يعتد على أنساق تواصل غير تلك التي يستعملها المسرح.

إن ما تقصده الباحثة من ذلك التغيير هو فلسفة العمل الإخراجي التي تقوم في المسرح على تحويل معطيات سمعية/بصرية يتضمنها أو يحيل إليها النص المسرحي إلى أنساق سمعية/بصرية تناسبها شكلا، في حين تتشكل نقطة الانطلاق في الدراما الإذاعية على تحويل نص درامي أو حتى روائي يحمل معطيات سمعية/بصرية إلى معطيات تندرج في نسق سمعي أحادي.

وهذه هو منطلق الحديث عن الإخراج والأداء في الدراما الإذاعية.

المبحث الثاني

الإخراج الإذاعي:

آلياته وإمكانياته الفنية

I. الإخراج؛ مفاهيم عامة:

يعرف الإخراج عموما في أنه "عملية تخطيطية قصد تحقيق فعل قائم داخل زمان وفي مكان محدد بكل أبعاده"[1] وذلك وفق رؤية معينة تلازم المخرج، والتي تنبثق عن توجهه الإيديولوجي الذي يتبناه فكريا، فالإخراج يقوم على مراحل عملية قصد تحقيق النص الدرامي ماديا، بعدما كان مكتسبا أدبيا مجسدا على صفحات الكتب.

لا نستطيع أن نعطي مفهوما للإخراج دون الحاجة إلى التفكير في خشبة المسرح، فالفكرة فكرته، وتجلت على يد مبدعيه، حتى وإن لم يكن عملا منفصلا عن المؤلف قبل أن يظهر دوق سايس مانغاينن، إلا أن الإخراج كان موجودا عمليا منذ عهد الإغريق، والحقيقة أن مبدأ الإخراج ظهر مع ظهور النص المكتوب للمسرح، "ففي البداية كان الارتجال الاحتفالي سيد الموقف، فلم يكن هناك أداء محدد، يميز العروض المسرحية."[2]

ولقد سعى الإغريق خلال قرون إلى الفصل بين العناصر الإنسانية للمظاهر الاحتفالية الجماعية التي تضمن الممثلين والمشاهدين المشاركين معا، وتحويل العرض الاحتفالي إلى فضاء منفصل مبدؤه المشاهدة، وبما أن مضامين الأساطير الإغريقية الدينية كانت عبارة عن حكايا وملاحم، تطلب من المشاهدين متابعة الأداء الذي بدأ يتطور شيئا فشيئا،[3] إلى أن أصبح المسرح مستقلا استقلالا كيفيا عن الدين وقتها، ومن المفارقة أن يحتاج المسرح إلى نص لكي يصبح عرضا ممثلا على الخشبة، بعدما كان عرضا مسرحيا لا يأسره نص أبدا.

1-أحمد أمل، نظرية فن الإخراج المسرحي: دراسة في إشكالية المفهوم، الشركة الجزائرية السورية للتوزيع والنشر، دمشق، سوريا، ط.1، 2013، ص.19.

2- جان بيير قارنان- بيير فيدال ناكيه، الأسطورة والتراجيديا في اليونان القديمة، تر: حنان قصاب، الأهالي للطباعة والنشر، دمشق-سوريا، ط.1، 1999، ص.56.

3- ينظر: م. ن.، ص.82.

II. الإخراج والنص الدرامي:

لم يكن النص الدرامي يوما فنا، فمنذ أن رهن المسرح أداءه للكلمة المكتوب تشكل النص ليكون أدبا مثل بقية الأجناس الأدبية الأخرى، وقد تأثر بما تأثرت به خلال فترات متعددة بإيديولوجيات انطلقت من عهد شكسبير وامتدت إلى يومنا هذا، لذلك "فهو لا يعيش عزلة عن الأجناس الأدبية الأخرى"[1] لكن ما يميز عنهم أنه قابل للتحقيق الركحي، بمعنى أنه مهيأ بآليات تسمح بتحويله إلى عرض مسرحي.

III. ديناميكية الإخراج للنص الدرامي:

إن ما يواجهه المخرج هو منجز خيالي يتمثل في النص، وما يحاول القيام به هو "ترجمة النص بصريا وسمعيا"[2]، بمساعدة مجموعة من المبدعين الذين يعملون تحت إشرافه وتوجيهه، وذلك بغية الحصول على عمل جماعي هدفه "توليد وحدة الالتحام الداخلي للنص"[3] التي تتمثل أساسا في تسخير الأنساق التعبيرية المتاحة باعتبارها وحدات متنافرة، من أجل توحيدها في تشكيل تصور سمعي/بصري لمعطيات النص الأولية، فالنص مرجعية تخيلية لدى المخرج يستعمل مضامينها من اجل ذلك، ومن تم "لا يمكن اعتبار عرض المخرج "نصا واصفا" [...] ولا ترجمة حرفية للمُؤَلف المسرحي، وإنما هو إنتاج فني وجمالي معقد لا يوجد إلا في إطار التحقيق الركحي الملموس"[4]

هذا ما يجعل من المخرج مبدع ثان غير المؤلف، ويفرز معه قراءة أخرى للنص الدرامي، تتم في العرض المسرحي الذي يصبح خطابا مسرحيا آخر غير خطاب النص، فالمخرج

1- أحمد أمل، م. س.، ص.25.

2 - Jean Pierre Miquel, Le Théâtre et les Jours, Flammarion Imprimeries, Paris, 1986, P.214.

3 - Ibid. P. 214

4- نوال بنراهيم، دينامية التلقي لدى المخرج والمؤلف، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع.25، سبتمبر 1996، ص.65

يستعمل أنساقا خطابية تتواصل مع المتلقي غير تلك التي يستعملها الكاتب الدرامي. هذا إن لم نتحدث عن التعديلات التي يحدثها المخرجون دوما من تغيير بعض اللوحات، وإعادة توزيع الحوارات من جديد، وحذف بعض المقاطع الحوارية، وإضافة أخرى.

إن الهدف من هذه التعديلات هو في الأساس "ترويض بنيات المؤلف المسرحي، وبهذه الطريقة يفلح المخرج في ابتكار ما غاب عن المؤلف المسرحي"[1] لكن كثيرا ما يخلق إشكالات تنتج عن عدم رضا المؤلف بهذه التعديلات التي يراها تشويها لنصه، وهذا ما يجعل النقاش بينه وبين المخرج يطول كثيرا، أو يتم الاستعانة بالمستشار الدراماتورجي الذي يحاول أن يوافق بينهما من خلال حلول مقترحة تمس النص والإخراج معا، ولعل هذه الخلافات في كثير من الأحيان تعمق معرفة المخرج بالنص الدرامي ولقد أدت الخلافات التي برزت بين تشيكوف وستانيسلافسكي سنة 1898، حول مسرحيتي "النورس" و"الخال فانيا"التي ألفها تشيكوف وأخرجها ستان، إلى حد اتهام تشيكوف زميله بتشويه شخصيات من المسرحيتين، رغم رضاه عن العرض بصفة عامة.[2]

والمخرج عموما يقوم بقراءات متعددة للنص تندرج في إطار قراءتين أساسيتين هما: القراءة الأفقية والقراءة العمودية.

1- القراءة الأفقية:

تعمد هذه الممارسة من لدن المخرج إلى احتكاكه بالمضمون اللفظي الذي يحتويه النص، انطلاقا من فكرة أمبرتو إيكو القائلة بأن "النص آلة كسولة على القارئ تفعيلها"[3]، بحيث إن النص دائما ما يحمل بياضات تحتاج إلى قارئ نموذجي يصبغها دلاليا بما يتلاءم مع مقاطعه الأخرى ويتوافق مع دلالاتها وينسجم معها، "فهو يطمح من خلال

1- م. س.، ص.66

2- ينظر: كونستونتين ستانيسلافسكي، حياتي في الفن، تر: دريني خشبة، ج.1، الدار المصرية اللبنانية، 2004، ص.156

3- أمبرتو إيكو، م. .س، ص.112

هذا الإجراء إلى استيعاب المتواليات [الدلالية] تارة، وإلى إزالة الغموض تارة أخرى"[1] بحيث يعفو نفسه من حالات اللاتوازن الدلالية، التي قد تبدو مقلقة إن تحول النص الدرامي إلى عرض مسرحي، فإعداده الدراماتورجي هذا ينم عن قراءة دقيقة للجمل وما تحمل من طاقة دلالية وعاطفية كبيرة.

فضلا عن ذلك يكتشف المخرج عبر هذه القراءة محصلات الأفعال الدرامية وحركة الحبكة عبرها، حيث يستخرج حيلة المؤلف في مكننة الأفعال الدرامية، فيكتشف يجعل من أحداث درامية تتسبب في حدوث أخرى، بمعنى أنه يتتبع آثار الفعل الداخلي "الذي يصلح كمثير للأحداث المستقبلية"[2] في المسرحية.

وعلى منوال ذلك يتمكن من فهم أطراف الصراع ودوافعهم والشخصيات الدرامية وملامحها النصية وتطور الحدث نحو التعقيد ثم الحل، وهي مسائل غير متاحة للقارئ العادي، حيث يتطلب ذلك قوة ملاحظة، ورؤية نقدية من لدن المخرج أو المستشار الدراماتورجي.

يعمد المخرج المسرحي من خلال القراءة الأفقية إلى تكوين معطيات بمستويات سمعية/بصرية، مجزاة في وحدات دلالية متناسقة ومنسجمة فيما بينها، بحيث يعمل إلى استثمارها في القراءة الموالية.

2- القراءة العمودية (الاستبدالية):

خلال هذه القراءة يقوم المخرج بتكسير الأنظمة اللسانية الخطية التي أنتجها عن النص الدرامي، "عبر تصدع المسار الحدثي للمسرحية"[3] فهو لا يبحث هنا عن تواصلي خطي أفقي، وإنما عن تورط جديد يعمد من خلاله على "هدم خيال المؤلف

1- نوال بنبراهيم، ص.70.

2- م. ن.، ص.70.

3- م. ن.، ص.71

ليفتحه على بنية خيالية ثانية"[1] وذلك بغية الحصول على نظام يقوم على الحركة والصوت عموما، فلو فرضنا أن المخرج أراد أن يكرب صورة معبرة انفعاليا عن فكرة "اليأس" سوف يجعله حائرا أي وضعية جسدية وأية ملامح إيمائية يمكنها أن تجسد ذلك، فالفكرة خيالية والتجسيد في المقابل مادي، لذلك فمجمل أفكار الوحدات الدلالية التي أنتجها من قراءته الأفقية للنص الدرامي هو تجسيد مادي لمعطياتها عبر أنساق تتمثل في جسد الممثل وصوته والديكور والإضاءة...

وما تنتجه هذه الأنساق من علامات بصرية/سمعية لها مرجعية نصية درامية بالنسبة للمخرج، ما زالت تعد تصورا عاما في ذهن المخرج، حيث "يخطو إلى مرة ثانية تعينه على إبراز نص موجب لا يقلد المؤلف الماضي ولا يصفه، إنما يعيد إحياءه ليصبح حاضرا ومحسوسا"[2] وذلك عن طريق "تحويل مورفيماته الساكنة وصوره السالبة إلى علامات مرئية ومسموعة وصور موجبة"[3] وهو في حد ذاته تفسير بصري لعناصر النص الدرامية من حبكة وصراع وأحداث... فيضع تصورا لوضعيات الشخصيات على الخشبة، ويمنح السينوغراف تهيؤه عن حدود الفضاء المادي، لكي ينجز ذلك.

والحال أن ما يقوم به المخرج حسب ما تراه الدكتورة نوال بنبراهيم هو بناء صور ركحية "تتحول إلى محيط محرك بمحركات قصدية (المخرج والممثلون والسينوغرافي وصانع الديكور ومنجز الإضاءة) تنتج متتالية من الصور الافتراضية التي تتطور مع كل عرض."[4]

1- م. س.، ص.71

2- م. ن. ، ص. 74.

3- نوال بنبراهيم، جمالية الافتراض من أجل نظرية جديدة للإبداع المسرحي، دار الأمان، الرباط، 2009، ص.160-161

4- م. ن.، ص. 204.

ورغم أن حديثي انساق نحو الإخراج المسرح، إلا أنه وكما أبرزت سالفا أن المنطلقات واحدة بينه وبين الدراما الإذاعية، لكن من ناحية آليات العمل الميداني سوف يبرز اختلاف شديد، حيث تخرج الدراما الإذاعية في إطار المونتاج الذي يصبِّر الأداء الصوتي عند الممثلين، ويوثقه ويفق تنظيم زمني محكم.

VI. وظيفة المخرج الإذاعي:

يبدو المخرج الإذاعي في عمله الميداني كالمخرج السينمائي من ناحية المبدأ، فهو يعمل على تجميع مقاطع حوارية في واقع تسجيلي عن طريق المونتاج، في حين أن المخرج المسرحي تتحدد هدف وظيفته في إبداع واقع منفصل عن الحقيقة في لحظة حاضرة.

وفضلا عن القراءات التي يمارسها المخرج مع استشارة وإعداد دراماتورجي للنص المتاح له، فإنه يحيل نصا من ورق مكتوب بحروف بادردة إلى ساعة أو أكثر من الدراما الحية، ويبعث بواسطة الأصوات المطلقة والموسيقى والإلقاء الإنساني صورا صوتية، ومناظر وفضاءات تخيلية، ويسترعي انتباه المشاهدين من شتى بقاع الأرض.

لكن قبل ذلك تترتب على المخرج الإذاعي مسؤوليات جمة، ورغم كونه القائد في الأستوديو، إلا أن هناك عدة وظائف تتميز وفق حيزه الإذاعي وإمكانياتها المتاحة لذلك، وتتمثل هذه الوظائف في:

1- دراسة النص الدرامي:

لقد تم الحديث بشيء من التفصيل في العنصر السابق عن عملية قراءة النص الدرامي من قبل المخرج، والآليات النمودجية التي تتوفر كقاعدة عملية في تعامله مع النص المكتوب، "والحال أن اختيار المخرج لآليات عمله حول النص تبقى ضمن

إطار إستراتيجية خاصة به، يتحكم فيها كيف يشاء، إلا أن القراءة المتعمقة للنص تفضي إلى فهم صحيح لحبكته وفكرته العامة."[1]

وهذا المستوى من الفهم للنص، يبرز باعتباره قاعدة عملية من أجل توزيع الأدوار على الممثلين، والتعامل مع مهندسي الصوت لتحرير المؤثرات الصوتية، وتسجيل أصوات المؤدين الصوتيين، وهذا كله يجب أن يتناسب مع الوحدات الدلالية للنص المكتوب، وينسجم مع معناه الأصلي، ويستوفي هدفه الذي كُتب من أجله، فلا يمكن للنص كوميدي أن يبدو تراجيديا عندما يخرج إذاعيا.[2]

2- توزيع الأدوار على الممثلين:

ليس للمثل الإذاعي وجه يواجه به المتلقي، فما يستطيع أن يقدمه في الإذاعة سوى صوته، الذي سوف يلعب الدور الحاسم في تنفيذ النص أدائيا، لذلك فالمخرج سوف يختبر صوت الممثل لا جسده من أجل التمثيل، فقد "يفشل ممثل مسرحي بارز في أداء صوت إذاعي، فالتناسق الجسدي مع الصوت الذي يؤهله لكي يكون ممثلا رائعا على خشبة المسرح، لا يحمل أية فعالية في الدراما الإذاعية."[3]

وتكمن المشكلة الأساسية التي تواجه المخرج الإذاعي أنه يختار الممثل عن طريق صوته انطلاقا من ثلاثة أبعاد رئيسية وهي:[4]

1- عبد المجيد شكري، تكنولوجيا الاتصال: إنتاج البرامج في الراديو والتلفزيون، دار الفكر العربي، مصر، ط. 1، 1996، ص.88.

2- ينظر: م. ن.، ص.87.

3- Tim Crook, Op. Cit., P.143.

4- See : Op. Cit., P.154-155

*- القدرة الصوتية والإلقائية المناسبة لأن يكون ممثلا إذاعيا، حيث ليست كل الأصوات تناسب الاستوديوهات الإذاعية، فالأصوات المدغمة التي تنم عن إلقاء غير مفهوم يصعب فهمها بعد تسجيلها، وهي تمثل قصورا كبيرا في الأداء الإذاعي.

*- مواءمة صوت وإلقاء الممثل مع طبيعة الشخصية التي يمثلها.

*- تمايز أصوات الممثلين فيما بينهم، حيث يصعب على المتلقي التعرف على الأصوات المتقاربة، مما يصعب عليه التعرف على الشخصيات الدرامية أيضا.

وهذه مجمل الصعوبات التي تواجه المخرج مع الممثلين، خاصة الأصوات الرجالية التي تتقارب عموما فيما بينها، عكس الأصوات النسائية، التي يمكن التحكم جيدا في تمايزها، لكن عموما ومع الثورة الإلكترونية في مجال الحاسب الآلي، أصبح من السهل تحيين الأصوات وفق الطلب، فما على الممثل إلا أن يجيد الإلقاء، ثم يتوجه تقنيي الصوت إلى تغيير نبرة صوته وسرعته، إلى درجة يصعب التعرف على صاحبها فيما بعد، وقد وفرت برامج التمايز الصوتي في الإذاعة مزيد من الوقت في الإخراج الإذاعي.[1]

3- تدريب الممثلين على الأداء الصوتي في الأستوديو :

لا يحتاج الممثل الإذاعي أن يحفظ نصه عن ظهر قلب بل "يحتاج لأن يتقن أداءه الصوتي كما تقتضيه الضرورة وشروط تصوير شخصيته التي يؤديها، بالكيفية نفسها التي يريدها المخرج"[2] لذلك فمعظم الممثلين المسرحيين الذين يخوضون تجارب الأداء الإذاعي، يصعب عليهم استخلاص نبرة صوت مناسبة للإذاعة، فهي لا تحتاج

1- See. : Op. Cit. P.145

2- عبد المجيد شكري، تكنولوجيا الاتصال: إنتاج البرامج في الراديو والتلفزيون، ص.85.

لرفع الصوت عاليا، وفي المقابل تحتاج إلى نبرات صوت متنوعة بتنوع الشخصيات واختلافها، كل واحدة منها لديها إيحاء دلالي خاص بها، والحال أن الإذاعة تشبه السينما من ناحية إلقاء الممثل أكثر من المسرح، الذي يتم فيه الإلقاء انطلاق من المواجهة المباشرة للمشاهد.

وطالما يعمد المخرجون الإذاعيون إلى تسجيل الأداء الصوتي، ثم يراجعونه ليعرفوا الخلل في الأصوات والتكلف في استعمال نبرات الصوت، وهو عمل يحتاج أذن دقيقة، تكتشف عن طريق الملاحظة النشاز الحاصل، ولو كان خفيا لدى المستمع، وقد تساعد أيضا البرامج المحللة للصوت أن تتكفل باكتشاف ذلك النشاز الصوتي وتعديله.[1]

4- مواءمة النص الدرامي بإمكانيات الأستوديو:

بعدما يتأكد المخرج من مواءمة نص للإخراج الإذاعي، ويدرس معطياته وطاقته في الأداء والدلالة الصوتية، "يحدد المخرج نوع الميكروفونات التي تناسبه من أجل الإلقاء، وبجانبها يحسب المسافات الاتفاقية بين فم الممثل والميكروفون"[2]، حيث يلعب ذلك دورا مهما في إخراج الصوت بحسب الطلب، وإنتاج إيحاءات معينة، وهو ما يسمى بالتوازن الصوتي.

أ-التوازن الصوتي: إن اختيار مكان الميكروفون في الأستوديو هو في الواقع "ضبط نسبة التقاط الموجات المباشرة وترددها، للحصول على ترتيب معين للزاوية التي يقف فيها الممثل من أجل الإلقاء"[3]، ويحصل ذلك أن الممثل سواء وقف بعيدا عن الميكورفون أو عن قريب، أو حتى تكلم بصوت منخفض فإنه "يشكل ذلك

1- ينظر: م. س.، ص.119.

2- طه عبد الفتاح مقلد، م.س.، ص. 152.

3- Richard J. Hand, Marie Traynor, Op. Cit., P.147.

ضغطا معينا على اللاقط الصوتي، بحيث كلما ابتعد الصوت قل التقاط هذا الأخير للموجات الصوتية، فيبدو الصوت منخفضا"[1]، والحال أن المخرج كلما كان يريد أن يجعل من الشخصية تتكلم من بعد معين يوحي بأنها بعيدا نوعا ما، فإنه يستعمل هذه التقنية لكي يبررها.

فضلا عن ذلك يعد مكان اختيار الميكروفون في الأستوديو مسألة متشابكة جدا، تعتمد على حنكة مهندس الصوت بالدرجة الأولى عن طريق تجريب الأبعاد الهندسية لحيز الأستوديو، فعندما يريد المخرج أن يعطي المستمع بأن شخصا ما داخل كهف كبير فإنه يوجه الميكروفون مع الممثل في زاوية من زاويا الأستوديو، لكي تستطيع أن يعطي الانطباع بأن تلك الشخصية تتحدث في كهف.

من أجل ذلك فإن هناك أربع أساليب يمكن استثمارها لأداء مختلف التمثيلات الصوتية، والتي تقوم على الموقع الذي يتخذه الممثل اتجاه الميكروفون، وتتمثل هذه الوضعيات في:[2]

1) وضعية الوقوف عند المايكروفون: يقف الممثل في هذه الوضعية قريبا جدا من المايك، بحيث يوحي بصفة مؤكدة أن "الشخصية تخاطب المستمع، وتنظر إليه وهي تتكلم، كما أن استثمار هذه الوضعية من الناحية التخيلية يصلح لكي يكون لذلك النوع من الشخصيات الساردة"[3]، التي تشرع في سرد الأجواء العامة للتمثيلية الإذاعية، و يقوم بها الراوي الذي يوظفه المبدعون الإذاعيون لمخاطبة المتلقي الإذاعي واستمالته، كما تستخدم هذه الوضعية في معظم حوارات الشخصيات التي تكون في وضعية وقوف، بحيث توحي بأن المسمع هنا لا يتضمن أية تنقلات

1- OP. Cit., P.147.

2- See: Tim Crook, Op. Cit. P.196.

3- Ibid. P. 196.

للشخصيات من مكان لآخر، وكل ما في الأمر أنها جالسة أو واقفة تتحدث، ويساهم الحوار الذي يدور فيما بينها في الدلالة على أنها لا تبدو موجهة خطابها للمتلقي بمنطق سردي مباشر، وإنما بمنطق درامي وإيهامي.

2) وضعية الوقوف البعيد عن المايكروفون: تعد هذه الوضعية من الآليات الإيهامية الرائعة، حيث يبرز صوت الممثل خلالها يأتي من بعيد، وفيها يبرز عمق الفضاء التخيلي، كما أن "الصوت وفق هذه الوضعية يبدو أكثر واقعية، وتستخدم هذه الوضعية مع بعض المؤثرات الصوتية التي توحي بالمحيط العالم الذي يجري فيه الحوار"[1]، لتعطي إيحاء بأن المكان هو الشارع أو بالبيت وسط حفلة، أو في أي مكان يمكن أن يبرز أن الشخصيات المتحاورة ليست وحدها.

3) وضعية الظهور والخفوت التدريجي: وتستخدم هذه الوضعية "للإيحاء بوجود شخصية تتنقل في الفضاء التخيلي، حيث يقوم الممثل بالتحرك باتجاه المايك أو بالابتعاد عنه وهو يتكلم"[2]، ولهذه الوضعية دور في إبراز تحركات الشخصيات وانفعالها، أو دخولها الفضاء التحاوري الذي تشكله بعض الشخصيات أو مغادرتها.

4) وضعية من وراء الحاجز: وتستخدم هذه الوضعية الممثل من خلال صوته، وهو واقف من وراء حاجز مادي، بحيث يعطي انطباعا بأنه يتكلم داخل سيارة مغلقة النوافذ أو عبر سماعة هاتف.[3]

ب- **اختيار نوع الميكروفون**: إن اختيار نوع الميكروفون ذو أهمية بالغة حتى يومنا هذا، ونحن في عصر البرامج الصوتية المتطورة، وتمثل هذه الوضعيات المذكورة

1- Op. Cit., P.196.

2- Ibid. P.197.

3- See : Ibid., P.197.

أساليب أساسية في تكوين تصور إيحائي لوضعية الحوار، الذي يتم عبر المايكروفون، كما أنه "يمكن استثمارها عبر تقني المزج والتحويل الصوتي، الذي يتم عبر البرامج، من أجل خلق أصواتا أخرى للشخصيات الدرامية"[1]، بغية تدعيم الموقف الدرامي.

5- تحديد الأجواء الصوتية والموسيقية:

تبرز أهمية المؤثرات الصوتية والموسيقى في فك العزلة عن الشخصيات الدرامية، التي تبدو بدونها موجودة فقط وسط أستوديو، تقوم بإلقاء الحوار، "فدرجة الإيحاء الذي يمكن أن توصله المؤثرات الصوتية والموسيقى بالتمثيلية الإذاعية، يخرجها من الوجود المادي الذي أُنشئت فيه، إلى وجود تخيلي"[2]، يتمثل في الفضاء الدرامي، بحيث تبرز الشخصيات وهي تتحدث في المنزل أو الشارع، كما يبرز عواطفها وأهمية الأحداث التي تقوم بها، لذلك فإن المخرج الدرامي يستثمر قدرات تقنيي الصوت بحيث يعرفهم بأغراضه من المسامع والمواقف الدرامي المتنوعة[3]، لكي يُحدثوا له المؤثر أو الموسيقى المناسبة لكل حدث أو موقف درامي.

لكن في الوقت ذاته تختلف وظائف المؤثرات الصوتية عن الموسيقى، ما يجعلهما آليات صوتيتان مختلفتا التوظيف والهدف، وهذا ما سوف نتحدث عنه فيما بعد في سياق دراسة سينوغرافيا الفضاء الصوتي.

6- تقسيم التمثيلية الإذاعية إلى حلقات:

في غالب الأحيان يعمد المخرجون إلى تقسيم التمثيلية الإذاعية إلى مسلسلات متوالية، وذلك لأن المستمع لا يستطيع أن يتتبع أحداثا درامية طيلة ساعات عبر جهاز الراديو،

1- إبراهيم إمام، م.س.، ص.98.

2- عبد المجيد شكري، الدراما الإذاعية: فن كتابة وإخراج التمثلية الإذاعية، ص.25.

3- ينظر: م. س.،ص.26-27.

لهذا فإن كل حلقة "لا تستغرق أكثر من ربع ساعة"[1] وهي مدة كافية لإمتاع المستمع، على أن كل حلقة من المسلسل تُختتم بنهاية تجعله متشوقا لسماع المزيد في الحلقة الموالية، ويتم ذلك عن طريق تضمين كل حلقة "ذروة محددة، أو موقف مثير، أو محير، يشوق المستمع لمتابعة الأحداث في الحلقة التالية، دون افتعال لهذه الذروة"[2] بحيث يراعى تصاعد الأحداث الدرامية نحو التأزم، ويطلق على نقطة نهاية الحلقة في التمثيلية الإذاعية بـ"الذروة المعلقة" ذلك لأنها تكتم الأحداث اللاحقة عن المتلقي، وتجعله معلقا بين مجموعة من الافتراضات المحيرة.

إن تضمين سياق النص الدرامي الإذاعي بتقنية "الذروة المعلقة" لا علاقة له بالكاتب الدرامي، بقدر ما له صلة بمهام المخرج الإذاعي بمعية الدراماتورج الذي يعمل على تكييف النص وفق الإطار الزمني للذي يحتوي التمثيلية الإذاعية ويقسمها إلى حلقات متوالية، فلا يتدخل الدراماتورج في حبكة التمثيلية، وإنما يعدل فقط من بعض التفاصيل التي تتضمنها الأحداث والمواقف، فقد يظهر شخصية كانت مختفية، أو يجعل شخصية لا يتعاطف معها المستمع تتحدث عن نفسها وما عانته طيلة حياتها، وكثيرا ما يفضل الدراماتورجيون "أن تكون نهاية الحلقة متعلقة بالشخصية الرئيسية سواء بتواجدها أو بالحديث عنها"[3] ذلك لأنه المستمع دائما ما يتعاطف معها، وهذا ما يجعلها أحد الأسباب الرئيسية في تتبع أحداث التمثلية الإذاعية، والانتقال معها من حلقة نحو أخرى.

7- تحديد طريقة الانتقال بين المسامع:

تعوض المشاهد في المسرحية، بالمسامع في التمثيلية الإذاعية، حيث يقوم "المؤلف بتقسيم تمثيليته إلى عدد من المسامع، والمسمع [...] مجموع الأحداث التي تجري في زمان

1- إبراهيم إمام، الإعلام الإذاعي والتلفزيوني، دار الفكر، مصر، ط.1، 1985، ص.46.

2- عبد المجيد شكري، الدراما الإذاعية: فن وإخراج التمثيلية الإذاعية، ص.79.

3- م. ن.، ص.79.

ومكان محدد"[1] ولا يمكن بأي حال من الأحوال اعتبار المسمع حلقة من حلقات مسلسل التمثيلية، فهو تجزيء يخضع لسلطة المؤلف الدرامي، كما أن حيزه الزمني أصغر من أن يكون حلقة في كثير من الأحيان.

ولئن كان الانتقال من مسمع إلى آخر يترجم بفترة صمت لدى الكاتب، فإن ذلك يخلق نوعا الارتباك الناجم عن عدم وجود أي مؤثر صوتي يبرر فترة الانتقال الصامتة، التي توحي لدى خيال المستمع بدلالات غير مبررة، وحتى غير مفهومة، لذلك لم يكن هناك حيلة لدى المخرج غير إيجاد حلول تقنية، تبرز من جهة نهاية المسمع ومن جهة أخرى تكون نقطة الانتقال إلى المسمع الأخر[2]، وفي الواقع هناك ثلاث طرق رئيسية تمثل عملية الانتقال من مسمع إلى آخر وهي:[3]

أ- **طريقة الانتقال بالموسيقى:**

ويطلق على هذا النوع مصطلح القنطرة الموسيقية، حيث يجري إعداد موسيقى معينة يتم إدراجها عند نهاية كل مسمع، أو إدراج موسيقى موحية وموصلة بين المسمعين،[4] كأن يقوم شخصية بإخبار أخرى عن مكان الجريمة، فتطلب الثانية أن تريها المكان، لينتهي المسمع، وتبدأ موسيقى توحي بتنقل الشخصيات نحو ذلك المكان.

ب-**طريقة الانتقال بالمؤثرات الصوتية:**

1- م. س.، ص.84.

2 - Voir : Richard Aspnall, Op. Cit., P.53.

3 - Ibid. P. 54.

4- See: Richard J. Hand, Marie Traynor, Op. Cit., P. 164

تفرض هذا النوع من الانتقال الذي يتم عبر المؤثر الصوتي، بعض الضرورات والحتميات التي تنبثق عن طبيعة العلاقة بين مسمع وآخر، فقد يتم انتقال الشخصيات من غرفة لأخرى، فيتغير المكان بتغير المسمع، وهذا لا يحتاج إلى موسيقى فاصلة بين المسمعين،[1] لذلك يتم التعبير عن ذلك بصوت فتح الباب أو غلقه، وصوت وقع الأقدام على الأرض أثناء تنقل الشخصيات.

ج-طريقة الانتقال الممزوج:

وهي عملية الانتقال بين مسمعين، تقوم على الموسيقى والمؤثرات الصوتية معا، إما عن طريق مزجهما تزامنيا أو تتابعهما، ويتم إدراج هذه الطريقة عندما يتأجج الموقف الدرامي،[2] حيث تساعد بكثير من الحماس في إعطاء فعالية التأثير عاطفيا على المتلقي.

المؤثرات الصوتية وصنع الفضاء:

يرى "بيير باجي" أن الدراما الإذاعية "لغة مبنية وليست حقيقة عفوية"[3] تقوم بالأساس على توليف ثلاث عناصر صوتية هي: اللغة الطبيعية للكلام، واللغة الاصطناعية المتمثلة في المؤثرات الصوتية، ولغة الموسيقى التي "تمثل رمز لإحساس التي يتكشَّف في الزمنية"[4] فمن أجل ذلك فإنه يبدو جليا أن توظيف الصوت في الدراما الإذاعية لا يتم اعتباطيا، بل يحتاج إلى سياق موحد تتناسق وفقه العناصر الثلاث، لكن أهم تحديد يعتمد على الإبداع بالدرجة

1- See: Op. Cit., P. 164.

2- See : Ibid., P. 164.

3 - Pierre Pagé, Eléments d'une Esthétique Sonore de la Dramatique Radio : à la recherche d'un métalangage, L'Annuaire théâtral : Revue Québécoise d'Etudes théâtrales, Erudit, Montreal, Canada, N0 09, 1991, P.13

4 - Ibid., P.15

الأولى هو المؤثر الصوتي الذي "يعتمد وجوده على سيناريو وسيط يترجم النص الأدبي سواء كان رواية أو مسرحية إلى نص فني جديد"[1]، يفعل الآليات المضمرة في النص الأصلي، ويجليها عبر إيجاد مقابلاتها الصوتية المناسبة، ما دامت الدراما الإذاعية تصنع فضاءها بالصوت دون الصورة.

ولعل ما يعقد الأمر أن النص الأدبي يُكتب بمرجعية سمعية/بصرية، تساعد فيما بعد القارئ -كيفما كان- أن يفهم دلالات النص ومعانيه، وهو أمر بديهي حتى لو كان القارئ كاتب سيناريو للسينما أو مخرجا مسرحيا، لكن عندما يتم توجيه هذا النص لكي يكون دراما إذاعية، فإن التعقيد يزداد عندما يريد المخرج اختزال العلامات الدالة على مرجعيات بصرية ضمن النسق السمعي[2]، وهناك من العلامات البصرية المركبة، التي تحتاج مرافقة سمعية تؤكدها أو تفسرها فالجملة الآتية مثلا:

استل سيفه بسرعة خاطفة، أحدثت صوت رهيبا أخافت به نده وأردته قتيلا تسيل الدماء بقوة من رقبته، وصوت خوار يخرج من فمه، يرفض أن يعلن موته في تلك اللحظة بالذات.

قد يتنصل بعض المخرجين في الدراما الإذاعية من مهمة ترجمة هذه الجملة إلى صورة سمعية تبرز هذه الشخصية، وقد يعتمد آخر على الراوي الذي يتلفظ بها دون عناء، لكن تشكل لدى بعضهم تحديا يجب تجاوزه عبر استخدام المؤثر الصوتي المناسب خاصة إذا كان الموقف دراميا بدرجة كبيرة لا يحتاج إلى سرده أو تجاوزه، وذلك عن طريق إيجاد صوت مناسب

1- Cecile Méadel, Les images sonores. Naissance du théâtre radiophonique, Archives ouvertes, Paris, France, N° 16, 1991., P.14

2 - Ibid. P.14

لخروج السيف من غمده بسرعة تحدث خوفا، وصوتا يمثل سيلان الدماء القوي، وصوت القتيل هو يرفض أن يموت.

إن المسرح يحتاج في ذلك إلى السينوغرافيا تستخدم الصوت والصورة في تركيب المادة من أجل صنع المعاني والدلالات، عن طريق "إعطاء العلامات النصية الدالة على الصورة والصوت مقابلاتها السمعية البصرية، وهي في حد ذاتها مهمة إبداعية، لكن السينوغرافيا الصوتية في الدراما الإذاعية تصبح مهمة إبتكارية عبر إيجاد مقابل صوتي لعلامة مرئية تنتمي إلى النص"[1]، ولقد أسهمت تنويعات المؤثرات الصوتية التي وتراكماتها على مر عقود من الزمن أن تقلص الفارق الحاصل بين النص الدرامي وبين سينوغرافيا التمثيلية الإذاعية.

ومن جانب آخر ترى "شورمان مغالي" "Schuermans Magali" أن ثقافة المتلقي الإذاعي توسعت بفضل السينما والتلفزيون، فقد اكتسب الكثير من المرجعيات التي تعتمدها المؤثرات الصوتية، والدليل على ذلك أن السينما اليوم تستعمل بعض المؤثرات الصوتية المرعبة مثلا لتجعل مشهدا مرئيا يبدو في الواقع رومانسيا، لكن عن طريق المؤثر الصوتي يصبح متفجرا دلاليا بمعاني الرعب[2]، وهي دلالات يفهمها المتلقي ويعرفها جيدا اليوم، كما تستعمل في السياق المؤثرات الصوتية لتعوض الصورة في بعض المشاهد، فصوت حركة الديدان يعوض من الناحية الدلالية وجود جثة متعفنة، ويُغني المخرج عن إبراز الجثة إن أراد ذلك، كما يجعل من المشاهد يتقزز منها، ويفهم أنه أمام مشهد مفزع لا يستطيع النظر إليه.

فالمشاهد السينمائي لا يعرف في الحقيقة صوت أكد الديدان للجثث إلا عبر ثقافته التي اكتسبها من السينما أو التلفزيون، وهناك الكثير من المؤثرات الصوتية الأخرى، التي يمكن تصنيفها بأنها أصوات مقززة، في حين هناك أصوات تصنف على أنها مثيرة عاطفيا.

1- Schruermans Mangali, La Creation Radiophonique, entre Musique, Sons et Narration, Mémoire Fin d'Etudes, Sous Direction : Jean-Paul Dessy, I.N.S.A.S.T.D., Paris , France, 2001-2002, P.64.

2- Voir : Op. Cit., P.58.

ولقد وصلت الدقة في استخدام المؤثر الصوتي من الناحية الدلالية إلى درجة استخدام إذاعة الهيأة البريطانية "B.C.C." في تمثيلياتها الإذاعية لصوت هدير المحرك في منطقة باردة، والذي يختلف عنه من ناحية الصوت في المناطق المعتدلة حراريا، وقد استدلت في كثير من المرات لتبرز برودة الطقس، أو لتنبه المتلقي على الفترة الصباحية.[1]

إن الثقافة السمعية التي يحوز عليها المتلقي، شجعت مخرجو الدراما الإذاعية في استثمارها نحو صناعة فضاء قد لا يكون ماديا مثلما هو عليه المسرح لكنه تخيلي، يستنجد بمؤهلات المتلقي الثقافية، ويستعملها كمرجعية لتكوين علاماته القائمة على الصوت،[2] وهذا ما طوَّر العلاقة بين التمثيلية الإذاعية والمستمع بشكل تفاعلي، لا يتكل على الوسيط المادي في إبراز جوانبه الدلالية، وإنما يرتكز على الجانب التخيلي للمتلقي.

من أجل ذلك كل من "ريشارد هاند" "Rchard Hand" و"ماري تاراينور" "Mary Tranor" أن التمثلية الإذاعية لا يكتمل وجودها الإبداعي إلا عند تفاعلها مع خيال المستمع، ففي المسرح يعمد المخرج بمعية السينوغراف والتقنيين على تأكيد العلامات المادية عبر الصوت والصورة، لكي يدركها المشاهد، لكن في الدراما الإذاعية يخلق المخرج لغة إجرائية عبر الصوت غير مكتملة الجوانب،[3] وكأنها علامة غير واضحة ليبثها عبر الأثير فتصل المتلقي الذي يوظف خياله في تقويتها دلاليا، فتصبح صريحة ومفصحة عن مكنوناتها الدلالية.

1 - Voir : Madeleine Greffard, Le Théâtre à la Radio : un Facteur de Légitimation et de Redéfinition, L'Annuaire théâtral : Revue Québécoise d'Etudes théâtrales, Erudit, Montreal, Canada, N0 23, 1998, P.67

2- See : Richard J. Hand, Marie Traynor, Op. Cit., P.34 and Following them.

3 - See : Ibid., P.34 and Following them.

الفصل الثالث

تمثيلية "أضحوكة شعيب"

دراسة تطبيقية

المبحث الأول

تمثيلية أضحوكة شعيب

دراسة درامية

V- شخصيات التمثيلية:

1- شخصية الراوي:

لقد قام باشطارزي بتوظيف شخصية الراوي ليشرح الإطار العام، الذي تدور فيه الأحداث، وذلك لإنعدام الجانب المرئي في التمثيلية الإذاعية، فيعوض بشخصية الراوي ذلك الجانب فنراه يردد قائلا:

"هاهو كاتب الدولة قد دخل للقاعة وتقدم للنافذة، ينظر للساعة، آه هاهو القهرمان، رئيس المتكأ قد دخل كذلك، وذهب للنافذة ليرى الشيخ شعيب البدوي، غليظ الجسم."[1]

يتراءى لنا من خلال هذا المقطع السردي، أن الراوي يشير بصورة مباشرة إلى القاعة، التي تدور فيها الأحداث، وكذا الشخصيات الموجودة بداخلها، وتحركاتها فيها، كما أنه نعت "شعيب" بأنه غليظ الجسم، وهو بذلك إعتمد على أسلوب وصفي في إعطاء المتلقي السمعي صورة كاملة عن السينوغرافيا العامة للتمثيلية، ومكان تواجد الشخصيات.

إلا أن المؤلف لم يدع مجالا للراوي للتدخل مرة أخرى، حيث قام بتوزيع وظيفته السردية القائمة على الوصف على باقي الشخصيات الموجودة، الفاعلة في الحدث الدرامي، وعليه نجد وظيفتها تتراوح ما بين هو درامي تارة، وسردي تارة أخرى، ويظهر هذا في المقاطع الحوارية التي نذكر منها:

"الكاتب: إيه، نْعَمْ، هَاذْ الوقت رَاهُو لْحَق للسَاحَة مْعَ الْفرْسَان، وعْلَى رَاسْهُم المْتَوَظْفِين والقُضَاة، شَفْت، شَفْت ، شَفْت ، سُكَّان الجزيرة، قدَّاش رَاهُم فَرْحَانِين بِيه."[2]

"كاتب الدولة: رَاهُو يَمْشِي بَشْكَارْتُو وَيْكَرْكَر فِي قْزَادْرُوا،

1- م. س.، ص.01.

2- م. ن.، ص.01.

ولْخَيْتُو عَنْدُو عَامِينْ مَا حَفَفْهَاش."[1]

"الكاتب: تْقَدَّمْ مْعَ لَوْلِيد لِّي رَاهُو حَامَل ذِيكْ لَمْخَدَّة لِّي عْلِيهَا مَفْتَاح بَابْ الجزيرة."[2]

"شعيب: آه، آه، وْهَذَا آشْ بِيهْ دَاخَلْ يَطَّلَع فِي العِبَادْ."[3]

إنها كلها مقاطع حوارية ألزمها المؤلف لشخصياته الدرامية، ليتجنب تواصل تدخل الراوي في تمثيليته، ومقصد ذلك أن الكاتب أراد أن يحد من تدخل الراوي، لكي لا تختلط على المتلقي الشخصيات من خلال تقارب أصواتها، التي تمثل السياق التواصلي مع المستمع، فظلا عن ذلك يعد الراوي أحد الوسائل التي تغرب الحدث، مثلما فعل بريخت في المسرح الملحمي حينما استعان بالرواة والكورس لكي يغرب الأحداث عن طريق سردها لا إحداثها دراميا، من أجل ذلك فإن الكاتب هنا قد حدّ من تدخل الراوي، لكي يسهل على المستمع التوهم بأحداث التمثيلية وتصديقها، وهذا ما يجعله يتابعها، مع العلم أن التمثيلية تبث في شكل حلقات متسلسلة، فيما نسب المقاطع التي تتطلب راويا إلى الشخصيات الفاعلة في الحدث.

1- شخصية شعيب:

اِشتهر شعيب بأنه رجل بدوي من إشبيليا، وعند أهلها بالعناد وإدِّعّاء العلم، فكانوا يهزؤون به، وقد وصلت شهرته إلى درجة أن سمع به أمراء الأندلس، فدعوه عندهم في مأدبة عشاء ليتأكدوا من صحة ما قيل عنه، وعندما تبين لهم صدق ذلك، نصَّبوه واليا على جزيرة "برطاريا"، بحيث تآمر حول ذلك كل من أمير إشبيليا وموظفو الولاية في الجزيرة؛ وفي هذا الصدد نجد القهرمان يقول:

1- م. س.، ص.02.

2- م. ن.، ص.05.

3- م. ن.، ص.16.

4 - م. ن.، ص.02 – 03.

"أَمَّالاَ رُدْ بَالَكْ تَضْحَكْ وَلاَّ حَتَّى تَتْبَسَّمْ، شَرَفْ وَلاَّ مَاشِي شَرَفْ، حْنَا نَاسْ مْوَظْفِينْ وْمَا عْلِينَا غِي نَفْذُوا الأَوَامِرْ لِّي جَاتْنَا"[1].

وفي مقطع آخرمن حواره مع كاتب الدولة واصفا "شعيب":

"[...] يْقُولُو لُو الشِيخْ شُعَيْبْ، مَشْهُورْ بْلَعْنَادْ فِي إِشْبِيلْيَا وَنَوَاحِيهَا، حَتَّى وَصْلَتْ النَّاسْ تْقُولْ عْلِيهْ، وَاشْ ! حَبِّيتْ تَرْجَعْ عَالَمْ بْعِلْمْ الأَمِيرْ شُعَيْبْ، وْهُوَ عَلَى مَا يْقُولُو مُخُّو فَارَغْ كِي وِيدَانْ بْلاَدُو، وَيْظُنْ أَنُّوا يَعْرَفْ كْثَرْ مَنْ العُلَمَا سْيَادُو ."[2]

ويبدو أن شهرته وصلت الجزيرة قبل أن يصل هو إليها. ولقد ظهر الاسم الذي أطلقه المؤلف على هذه الشخصية، متقاربا مع إسم الشخصية التراثية "أشعب"، الذي كان معروفا عند العرب بروح الدعابة، والشراهة في الأكل.

إن المؤلف حاول من هذه المقاربة، أن يوظف بدواة شخصية "أشعب" التراثية وشراهتها في الأكل، ثم يفرغها في شخصيته الدرامية "شعيب"، بحيث تظهر على نقيض ما هي عليه حياة القصور، المقيدة بجملة من الأعراف والتقاليد وتظهر شراهة "شعيب" في قوله للقهرمان حين وصل ، آمراً إيَّاه:

"اَنَا رَانِي قُلْتْ كْلَمْتِي وَلْفَاهَمْ يَفْهَمْ، ذَلْوَقْت حَضْرُوا لَغْدَا وْكَثْرُوا، قِيسْ لَمْسَافَة طْوِيلَة فِي كْرَعْتِيَا، وْبَطْنِي مَا فِيهْ وَالُو، يَعْنِي عَجْلُوا لَلْوَالِي رَاهْ جِيعَانْ."[3]

هذا بالإضافة إلى أن شخصية "أشعب" التراثية امتازت بالذكاء والفطنة، ولقد أضفى بشطارزي هذه الصفة على شخصيته، بحيث ظهرت مراوغة لكل المواقف الصعبة التي وجدتها

1- م. س.، ص..03

2- م.ن.، ص.03

3- م. ن.، ص.10.

أمامها، ومصيبة لكل حلول الألغاز التي طُرِحت عليها، إلا أن شخصية "شعيب" لم تنسجم مع المحيط الذي وجدت فيه، فمن المفارقة أن يتحول إنسان بدوي إلى والي يحكم ويأمر من حوله.

كما أن الكاتب أظهر هذه الشخصية متمسكة بطبائعها البدوية، غير مكترثة بالتقاليد والأعراف، التي تمشي عليها حياة الولاة في قصورهم، من أجل هذا لم يستطع شعيب التأقلم مع حياته الجديدة، إلى درجة أنه ترك منصبه في آخر الأمر وطلب الرجوع على ما كان عليه، عندما علم بالحروب التي طالما خاضتها الجزيرة في السابق، وعدد الولاة الذين قتلوا أثناء ذلك. فكانت بذلك بدوية "شعيب"، وثقل مسؤولية هذا المنصب سببان رئيسيان في رجوعه إلى حياته البدوية التي اعتادها، وتَرْكِه حياة القصور، ويبرز هذا الموقف في قوله:

" لَمَّا صَارَتْ هَاذِي هِيَ حَرْفَةْ وَالِي[...] هَاهُمْ مْفَاتِيحْكُمْ، وْهَاهُوَ لْبَاسْكُمْ، أعْطُوهْ لَلِّي يْطِيقْ عْلِيهُمْ، أنَا نْعُودْ لَلْأَرْضْ لِّي قُمْتْ فِيهَا[...] نَبْغِي نَبْقَى بْهَاذْ لْبَاسْ الصُّوفْ وَبْصَحِيحْتِي عَايَشْ، أحْسَنْ مَنْ لِّي نْمُوتْ بْجَزِيرَتْكُمْ نَتْلاَشْ "[1].

2- شخصية القهرمان:

يعد القهرمان مسئولا ساميا في قصر الولاية لجزيرة "برطاريا"، ويظهر هذا عندما عرّف نفسه إلى شعيب قائلا:

"أنَا القَهْرَمَانْ، رَئِيسْ المْتَّكَأْ فِي هَاذْ لْقَصْرْ، إذَا سَعَادْتَكْ تَرْضَى بِيَا."[2]

كما أنه عمل من أجل التحضير لاستقبال شعيب في جو يُشعِره بأنه والي جديد، وأنه يستحق كل الاحترام، فأظهر جدية في الترحيب به، غير أنه كان يعلم جيدا أن إعتلاءه الولاية

1- م. س.، ص.48 – 49.

2- م. ن.، ص.05.

أضحوكة افتعلها "الأمير الزوبير"، ولا يُمثل له في الحقيقة إلا مجرد بدوي عنيد، راح يدّعي العلم والحكمة، ويبرز هذا في قوله قاصدا "شعيب":

"هُوَ عْلاَ مَا يْقُولُو مُخُّو فَارَغْ كِي وِيدَانْ بْلاَدُو وَيْظُنْ أَنُّو يَعْرَفْ كْثَرْ مَنْ العُلَمَا سْيَادُو."[1]

وبهذا تكون تصرفات القهرمان أمام الوالي الجديد، مجرد تمثيلية يُؤدّيها بأمر من أمراء الأندلس، ويتجلى ذلك في تنبيه القهرمان كاتب الدولة قائلا:

"أمَّالاَ رُدْ بَالَكْ تَضْحَكْ وَلاَّ حَتَّى تَتْبَسَّمْ، شَرَفْ وَلاَّ مَاشِي شَرَفْ، حْنَا نَاسْ مْوَظْفِينْ وْمَا عْلِينَا غِي نَفْذُوا الأَوَامِرْ لِّي جَاتْنَا"[2].

لقد ظهرت شخصية القهرمان باعتبارها مرافقا شخصيا للوالي شعيب لا تفارقه، وكذا شخصية كاتب الدولة، وهذا بسبب أن المؤلف لم يشأ أن يضع راويا يتدخل كل مرة، فنجد أن شعيب يسأله عن كنه الأشياء وهو يخبره أو يعقب على أفعاله، ففي بداية التمثيلية يدخل القهرمان في حديث مع كاتب الدولة، بحيث يُبين له هذا الأخير حيرته عن أمر تولية البدوي شعيب، واليا على جزيرتهم، فيجيبه القهرمان عن كل تساؤلاته ويظهر هذا في الحوار الآتي:

"كاتب الدولة: لَكِنْ نْقُولَكْ الوَاقَعْ يَا سِيدِي القَهْرَمَانْ أَنَا مَارَانِي فَاهَمْ وَالُو.

القهرمان: وَاشْ الحَاجَة لِّي مَا فْهَمْتْهَاشْ ؟

كاتب الدولة: كِيفَاشْ يْجِي فِي البَالْ، بَلِّي سْيَادْنَا أُمَرَاءْ الأَنْدَلُسْ يْخْيَرُو وَيْسَمُّو هَاذْ الشِّيخْ البَدَوِي وَالِي عْلَى جَزِيرَتْنَا...

القهرمان: هَذَا صْحِيحْ[...] إِنَّمَا يَلْزَمَكْ تَعْرَفْ بَلِّي هَاذْ التَّسْمِيَة تَسْلِيَة، خُرَافَة، أُضْحُوكَة، إِيلاَ تْحَبْ "[1].

1- م. س.، ص.02 - 03.

2- م. ن.، ص.03.

ويعد هذا المقطع الحواري تلميحا غير مباشر للمستمع بأن التمثيلية سوف تأتي في قالب أحداث فكاهية، كي يفهم بذلك خلفيات الأحداث والمواقف.

فضلا عن ذلك تبدوا هناك حوارات عديدة للقهرمان مع الشخصية البطلة، كان الهدف من توظيفها من الناحية الدرامية هو إثارة رد الفعل عند الشخصية البطلة، أو التعريف أكثر فأكثر بها، وتبرير بعض المواقف التي تحدث له أيضا، كي لا يقع المتلقي في التناقض أثناء متابعتها، وهذا ما يتجلى في الحوار الآتي؛ حيث يُبين القهرمان سر وجود الطبيب دائما بجانب الوالي:

"شعيب: مَا تَقْدَرْشْ تْقُولْهُمْ يْجِيبُولِي مَنْ ذَاكْ الدْجَاجْ لَمْحَمَّرْ نْتَاعْ قْبِيلَة[...]

القهرمان: مَنْ غِيرْ مُوافَقَة الطَّبِيبْ لِّي طْرَدْتُو مُسْتَحِيلْ[...] لَوْ كَانْ قَدَّر الله عَدْيَانَكْ يْدَسُّو السُّمْ فِي المْأَكُولاَتْ لِّي يْطَبْخُوهُمْ لَكْ وَانْتَ تَاكُلْ عْلَى غَفْلَة."[2]

3- شخصية كاتب الدولة:

تعتبر شخصية كتاب الدولة شخصية مشهورة في قصور ملوك العرب قديما، حيث يُوكل إليه قراءة الرسائل وتحريرها، وقد وظّفها بشطارزي في تمثيلية هذه؛ محافظا على مهامها الأصلية، ويظهر هذا في قوله أمام "شعيب" معرفا نفسه:

"أنَا كَاتَبْ الجَزِيرَة وْتَحْتْ أمْرَكْ يَا سَعَادَةْ الوَالِي"[3].

ولقد بدا كاتب الدولة في حواره مع القهرمان متسائلا وحائرا من هذا التنصيب الغريب، لكن هذا الأخير بدد حيرته بأن أجاب عن كل تساؤلاته، لذلك بواسطة شخصية كاتب الدولة

1- م. س.، ص.01 – 02.

2- م. ن.، ص.33.

3- م. ن.، ص.07.

وتساؤلاته نتعرف على حقيقة أمر شعيب الذي استقدمه أمراء الأندلس إلى جزيرة "برطاريا" وذلك في بداية النص، كي يهزؤوا منه بعدما نصبوه واليا عليها، ومن خلال الحوار الآتي تبين لنا أن كاتب الدولة يقوم هو الآخر بتمثيل هذا الدور أمام " شعيب":

"كاتب الدولة: أمَا لاَ لِّي رَاهُمْ يْبَايْعُولُو، وَيْقَبْلُولُو فِي يَدُّو وَجْلاَيْلُو، الكُلْ عْلاَ بَالْهُمْ بْسِرْ الأَضْحُوكَة وْرَاهُمْ يَتْمَسْخْرُو بِيهْ؟

القهرمان: [...] بَاشْ الأَضْحُوكَة مَا تْنَفْضَحْشْ بْسُرْعَة حْنَا تَانِي لاَزَمْ نْعَمْلُولُو قْدَرْ كْبِيرْ وْلاَزَمْ تْكْتَبْ كُلْ مَا يْقُولُو عَنْدْنَا هْنَا، بَاشْ فِي النِّهَايَة نَبْعْثُوَ للأَمِيرْ الزُّبَيْر حَتَّى هُوَ يَعْلَمْ الأَمَرَاءْ لُخْرِينْ عْلَى كُلْ مَا صَارْ بَاشْ يَتْسَلاَّوْ.

كاتب الدولة: سْكُتْ، سْكُتْ، سْكُتْ، راهْ وْصَلْ الوَالِي نْتَاعْنَا، كُنْ مُسْتَعَدْ، بَاشْ نَلْعْبُو الادْوارْ لِّي تْوَزْعَتْ عْلِينَا "[1].

وفضلا عن كون هذه الشخصية لها أهميتها في القصر ووجودها محتم، إلا أنها لعبت دورا هاما من خلال تساؤلاتها، حيث استطاع الكاتب في حوارها مع شخصية القهرمان أن يوزع تساؤلات المتلقي حول الأجواء العامة والأحداث السابقة بينه وبين القهرمان، فكأن هذه الشخصية بداية تدخلت لكي تحيل المتلقي بتساؤلاته إلى القهرمان الذي كان يعرف جيدا ما يجري، فعوض هذا الموقف الدرامي وجود الراوي.

ولم تظهر هذه الشخصية كثيرا في مسامع التمثيلية، وهذا لكي يتفادى الكاتب تعدد الشخصيات في المسمع الواحد، لكون القناة السمعية تعتبر الوحيدة، التي تعتمد عليها الدراما الإذاعية في التواصل مع المستمع، كما أنه من الصعب التعرف على شخصيات كثيرة اعتمادا على الصوت فقط.[2]

1- م. س.، ص.04.

2- مخلوف بوكروح، البعد الجمالي للكتابة المسرحية والتلفزيون.

4- شخصية الطبيب:

يتعرف المتلقي على شخصية الطبيب، أثناء دخول شعيب إلى قصر الولاية من خلال حوارهما الآتي:

"الطبيب: الحَاجَاتْ هَذِي رَاهِي وَاضْحَة، لَكِنْ !!

شعيب: لَكِنْ وَاشْ ؟

الطبيب: هَذِي الأمْثَالْ أمْثَالْ لَعْجَايِزْ نْتَاعْ زْمَانْ

شعيب: مَاذَابِينَا يَظْهَرْ لنَا آشْ يَعْرَفْ هَاذْ الشَّيْخْ ؟

الطبيب: أنَا طَوْعْ أمْرَكْ طَبِيبْ الوِلاَية مْتْخَرّجْ مَن كُلِيَّة طْلِيطْلَة بْشَهَادْتِي يَا سِيدِي"[1].

ويبرز الطبيب أنه شخصية تحمل كل الصفات المناقضة لشخصية شعيب البدوي، فهو متمكن من عمله مادام يعمل طبيبا في القصر، فلم يكن معترفا بالخرافات التي كان يقولوها شعيب أو عاداته في الأكل، ويتأكد ذلك عندما منعه في الأكل والإكثار منه، بل كل ما أرى طعاما أبعده عنه، مظهرا له أن ذلك مضر بصحته وهو شيخ كبير، وفي الأخير لم يأكل شعيب شيئا بقيا جائعا ناقما على تصرفات الطبيب، فهو لم يتذوق شيئا من الطعام اللذيذ الذي كان أمامه، ويظهر ذلك في الحوار الآتي، الذي دار بين الطبيب و" شعيب ":

"الطبيب: آه، آه صَحَّا ارْفْدُو عْلِينَا هَاذْ الوَقْتْ هَاذْ المَايْدَة، يَا اللهْ.

شعيب: كِيفَاهْ، كِيفَاهْ، هَاذَا يَرْفْدُو !!...

الطبيب: مَعْلُومْ، أنْتَ لْيُومْ رَاكْ وَالِي، تَبْغِي تَاكُلْ كِيمَا كُنْتْ بَدْوِي؟

شعيب:رَاكْ غَالَطْ [...] أنَا رَانِي مْعَاكُمْ مَا كْلِيتْ وَالُو "[2].

1- محي الدين باشطارزي، م. س.، ص.10.

2- م. س.، ص.30 – 31.

يبدو أن شخصية الطبيب كانت متآمرة مع الجميع حول شعيب، بأن جعله يرى الطعام ولا يأكله، وعندما يطرده لا يسمح له الآخرون بالاقتراب من الطعام بدون رخصة الطبيب، ولقد انطلت الحيلة على شعيب بعدما وجد نفسه محاصرا بين أوامر خدم القصر رغم أنه الوالي الذي يحكمهم. ولقد التقت في هذه النقطة بداوة شعيب، التي تمظهرت من خلال شخصية الطبيب التي راح شعيب يتصارع معها، مُصِرا على أن يأكل، خاصة أن المائدة مملوءة بألذ الأطعمة وأشهاها. وبعد جدال طويل لم يكن من أمر شعيب، إلا أن تعب من مضايقات الطبيب، فطرده ظناً منه، أنه يستطيع الأكل من دون وجوده، ليُخبره القهرمان في الأخير بأن ذلك غير ممكن، ويتضح هذا من خلال كلام القهرمان:

"القهرمان: مَنْ دُونْ مُوَافَقَةْ الطَّبِيبْ خَطِيبْ لِّي طْرَدْتُو مُسْتَحِيلْ."[1]

إن الطبيب يمثل أحد المصائد التي وضعها المؤلف لشخصية شعيب كي تقع في فخ ظنونها؛ بحيث استثمر وظيفتها باعتبارها طبيبا، لتصطدم بها بَدَواة شعيب وشراهته في الأكل، كما أن هذه الشخصية تُعد أحد الأسباب، التي جعلت شعيب يغادر قصر الولاية في الأخير.

VI- الصراع:

لم يكن يتوقع شيب ما سوف ينتظره، فأفكار المسبقة خدعته، فهو كان يرى في أن الحكم شيء سهل لا يحتاج إلا نوعا من الذكاء والفطنة، وهذا ما برز عندما مارس القضاء وأبهر الجميع بأحكامه، وهذا ما يتضح بداية في حواره مع القهرمان:

"شعيب: غَايَة، غَايَة، إِمَّلاَ مَنْ ذَلْوَقْتْ رَانِي وَالِي.

القهرمان: بْحُكْمْ المَوْلَى وْبْرِضَا سْيَادْنَا أُمَرَاءْ الأَنْدَلُسْ.

شعيب: نَقْدَرْ مَنْ ذَرْوَكْ نَبْدَا نَحْكَم القهرمان: رَانَا نْشُوفُو حُكْمَكْ العَادَلْ بْفَارَغْ الصَّبْرْ وْكُلْنَا تَحْتْ طَاعْتَكْ وْأَمْرَكْ"[2].

1- م. س.، ص.33.

2- م. ن.، ص.05.

يعيش شعيب حياة البدو، وهذا ما برز من خلال حديثة وتعبيره عن أفكاره التي كان يرى فيها حقيقة مطلقة لا يمكن مجادلتها، إلا أنها اصطدمت بواقع قصر الولاية، الذي لا تتماشى تقاليده وفق هواه، لهذا فإن هذا القصر يعد ذلك الواقع الذي سوف يصطدم به، ففي البداية أنكروا عليه استقبال حماره، كما أرغموه على ارتداء لباس القضاء، وأجبروه على التقيد بعادات القصر وقيمه، ولم يستطع أن ينفلت من ذلك، مثل: غسل اليدين قبل الأكل، وعدم الإكثار من الطعام. ليجد نفسه في الأخير معرضا للقتل في أية لحظة من قبل أعدائه، ومُرغما على أن يتصدر الجيش لمحاربة العدو، ولم تكن هذه إلا حيلة لطرده من القصر.

لقد جعل الكاتب من شخصية البدوي شعيب رمزا للحرية في السلوك، فالبدوي يعيش منفردا في حيز مكاني واسع، لا يتدخل في شأنه أحدا ولا يمل عليه أوامره، لذلك فإن توظيف هذه الشخصية باعتبارها رمزا للحرية في مقابل المسؤولية، جعله في صراع مع الوسط الجديد الذي وُضِع فيه بإرادته واختياره، ليخرج منه هاربا، وذلك يدل على أن الكاتب يبدي رأيه في أن الحرية لا تستطيع تتعايش في جو مملوء بالمسؤولية لذلك كان مكان وجود المسؤولية هو قصر ولاية جزيرة تتعرض دوما للمخاطر، بحيث تتطلب من واليها الحذر والحيطة، وهذا ما لا ناسب شعيبا أبدا.

وجاءت الرسالة في نهاية الأمر حاسمة بحيث أنهت الصراع، حيث وجد شعيب نفسه مضطرا للاستقالة من منصب الولاية، بعدما كان يعتقد أن المسؤولية أمر يقتصر على الذكاء فحسب، وبرز ذلك حينما قال:

"[...] شُعَيْبْ رَاهْ فْهَمْ يَا ذُو الأَلْبَابْ "[1].

وهذا يعد إعلان صريح من لدن الكاتب برأيه حول القضية، ونهاية الصراع الذي تغلبت فيه المسؤولية على الحرية، كون هذه الأخير لا يمكن استثمارها في فضاء من المسؤولية والتحمل.

1- م. س.، ص.49.

وعلى هذا الأساس نستنتج أن الصراع في هذه التمثيلية ظهر بسيطا غير معقد شأن الأعمال الدرامية الهزلية التي لا تحتاج آليات وأقطاب صراع كثيرة، وذلك لأن الكاتب مَحْوَرَ موضوع التمثيلية على شخصية بطلة واحدة، تتصارع مع واقع خارجي (أي ظاهرا ولم يكن نفسيا مضمرا)، وما الشخصيات الأخرى إلا أطراف مساعدة، استثمرها المؤلف لكي يوقع شخصيته البطلة (شعيب) في صراع مع الواقع الجديد، وكانت في الأخير الرسالة التي جاءته من قبل أمراء الأندلس، تحثه على الحرب والحذر من الأعداء، سببا مباشرا في حسم الصراع عند هذه الشخصية البطلة.

كما أن واقعية الموضوع وأحداثه جعلت من الصراع بعيدا عن التجريد، واقعيا في طابعه، وهذا ما يتوافق مع أساليب الدراما الإذاعية في يتناولها الصراعات، التي تتغذى من المواضيع البسيطة؛ أي خُلوِّها من الأفكار الفلسفية والتلميحات الرمزية العميقة[1]، وهذا ما يساعد المستمع على فهم أحداث ومواقف التمثيلية، بواسطة القناة السمعية فقط، وفي حيز زماني قصير، تفرضه شروط البث الإذاعي.

VII- الإطار المكاني:

أن تعدد الأمكنة ليس من صالح كاتب الدراما الإذاعية، لأن ذلك يخلط الأمر على المتلقي المستمع، فالمكان يحتاج بعدا بصرا لكي يستطيع المتلقي تثبيته، لكن في التمثلية الإذاعية تتم الإحالة إليه عبر الصوت سواء كان ذلك كلاما أو مؤثرا ما، من أجل ذلك فإن الإطار المكاني العام الذي وقعت فيه أحداث التمثيلية كان واحدا، ولم تتغير الأمكنة، بحيث يؤثر ذلك على الفضاء الدرامي للحدث، لكن أن هناك مكانا عاما تمثل في جزيرة "بريطاريا" وهذا ما برز في حديث القهرمان:

"أهلا وسهلا يا صاحب السعادة[...] هاهم مفاتيح جزيرة برطاريا"[2]

1- ينظر: د. سامي أحمد علي، د. عبد العزيز شرف، م. س.، ص.82 – 83.

2- محي الدين باشطارزي، م. س.، ص.05.

وهي جزيرة تابعة للحكم الأندلسي، ويتجلى ذلك في قول القهرمان:

"بْحُكْمْ المَوْلَى وْبْرِضَا سْيَادْنَا أُمَرَاءْ الأنْدَلُسْ."[1]

إن هذا المكان العام سوف يثبت للمتلقي أن شعيب في جزيرة غير بلده الذي يعيش فيه، وهو يدل على سفره الطويل وتعبه للوصول إليها، كما أن هذه الجزيرة سوف تبدو لشعيب مختلفة عن وطنه، ليتبادر إلينا سؤال عن طبيعة الإطار المكاني العام وأهميته؛ حيث إن وجود شعيب في جزيرة ما يرتبط بشكل مباشر بموضوع المسرحية وحيثياته، فطبائع شعيب وأفكاره التي يحملها، هي التي أوصلته إلى هذه التجربة في هذه الجزيرة المعزولة، إذ عزل فيها "بشطارزي" شعيباً مع أفكاره واعتقاداته، فوفر له ما كان يريد ويحلم به، لهذا نرى شعيبا دائما يردد:

"نَقْدَرْ مَنْ ذَلْوَقْتْ نَبْدَا نَحْكَمْ."[2]

وفي قوله أيضا:

"إيه، إيمَالا فِيكْ نَبْدَا نَتْحَكَّمْ يَا القَهْرَمَانْ."[3]

فللجزيرة طابع دلالي يدل على أنها ليست أي مكان أُرسل إليه شعيب، وإنما مكمن الفخ الذي أوقعه فيه الأمير زبير، فهي تقع على مرمى من عين العدو، ويكثر فيها الجواسيس والمتربصين بولاتها، كما أنها أقرب مكان لاندلاع الحروب، وهذا ما لم يدركه شعيب في البداية عندما أتى إليها.

كما أن الكاتب لم يعتمد إلى تعدُّد الأمكنة، حيث نزل الوالي "شعيب" في قصر الولاية بهذه الجزيرة، فاستقبله مُوظّفو القصر في قاعة الإستقبال، ولم تتغير هذه القاعة منذ وصول "شعيب" ويتجلى هذا بقول الراوي في البداية:

"ها هو كاتب الدولة قد دخل للقاعة."[1]

1- م. س.، ص.05.

2- م. ن.، ص.05.

3- م. ن.، ص.06.

ولم يتغير المكان منذ هذه اللحظة، بحيث نرى "شعيب" عندما زوال مهامه في الحكم بين الناس، كان المتخاصمون يدخلون عليه في القاعة، ويظهر هذا في الجمل الحوارية الآتية:

"شعيب: وَاشْ هَذَا بِيهْ، دَاخَلْ يْطَلّعْ فِي العْبَادْ."[2]

وهو يقصد في ذلك الخياط، الذي جاء يشتكي ظلم الجنّان له، ويصاحب هذا الحوار ارتفاع صوت الضجيج، الذي يدل على اقترابه. وبعدما ينتهي شعيب من القضية الأولى، يدخل عليه كل من الشيخين المتخاصمين، ويعبر المؤلف على لسان القهرمان قائلا:

"أيّا يَتْقَدَّمْ المِشْتَكِي وْيَتْكَلَّمْ."[3]

أما وقت الغذاء فلا ينتقل "شعيب" إلى قاعة أخرى، بل إنه يبقى في نفس القاعة، ويظهر ذلك في قول القهرمان:

"جِيبُولُو، جِيبُو مَائِدَة الوَالِي."[4]

ويأمر القهرمان الخدم فيما بعد بإخراج المائدة قائلا:

"شُوفْ، حْمَلْ هَاذْ المِائْدَة."[5]

ثم يدخل القهرمان المسجون إلى القاعة في قوله:

"قُلْ للحُرَّاسْ يْدَخْلُوا ذَاكْ المِسْجُونْ لِّي بِينْ يَدِيهُمْ."[6]

وفي القضية الرابعة يُسمَع صوت المرأة قادما من بعيد، حتى يأمر شعيب الحراس قائلا:

"خَلّوهَا تَتْقَدَّمْ، خَلّوهَا تْتْقَدَّمْ."[7]

1- م. س.، ص.01.

2- م. ن.، ص.16.

3- م. ن.، ص.20.

4- م. ن.، ص.24.

5- م. ن.، ص.34.

6- م. ن.، ص.34.

7- م. ن.، ص.37 – 24.

وفي الأخير يعبر عن دخول الرسول القادم من الأندلس، بوقع الأقدام ليردد القهرمان عند وصوله قائلا:

"هَاهُوَ مَرْسُولْ جَاء."[1]

لم يجعل باشطارزي من تمثيليته متعددة الأمكنة لكي لا يشتت انتباه المستمع مكاناً واحدا ولم يُعدده، وقد قام بالاستدلال عن ذلك بواسطة: حوارات الشخصيات، أو وقع الأقدام، أو صوت الصُراخ، الذي يبدو وهو يرتفع تدريجيا.

VIII) الإطار الزماني:

يتحدد الزمن الدرامي بكونه زمن تخيلي يفرضه الكاتب المبدع على المتلقي من خلال العديد من الإحالات اللسانية والإدراكية الحسية الأخرى من بصرية وصوتية، لكن انحصار التمثيلية الإذاعية في الصوت باعتباره نسق تواصلي وحيد مع المتلقي، فإن ذلك يفرض على الكاتب التقيد بالإرشادات الإخراجية أو التلميحات الحوارية، التي تدل على الزمان من خلال ما ينتجه الصوت فقط، الذي يعد مسارا تقنيا تعتمد عليه الإذاعة في عملية البث.

إن الزمن الذي وقعت فيه أحداث تمثيلية أضحوكة شعيب، يشير إلى أن الأحداث وقعت أيام الحكم الأندلسي في إسبانيا، وهذا ما سوف نلتمسه في نص التمثيلية الإذاعية من خلال حوارات الشخصيات والموسيقى؛ فمن خلال الحوار الآتي، نجد كلام كاتب الدولة يؤكد هذا في قوله:

"كِيفَاشْ، يْجِي فِي البَالْ بَلّي سْيَادْنَا أُمَرَاءْ الأنْدَلُسْ يْخَيّرُوا ويْسَمُّو هَذَا الشّيخْ البَدَوِي وَالِي عْلَى جَزِيرْتنَا ."[2]

وفي كلام القهرمان:

" بْحُكْمْ المْوْلَى وْبِرِضَا سْيَادْنَا أُمَرَاءْ الأنْدَلُسْ "[1].

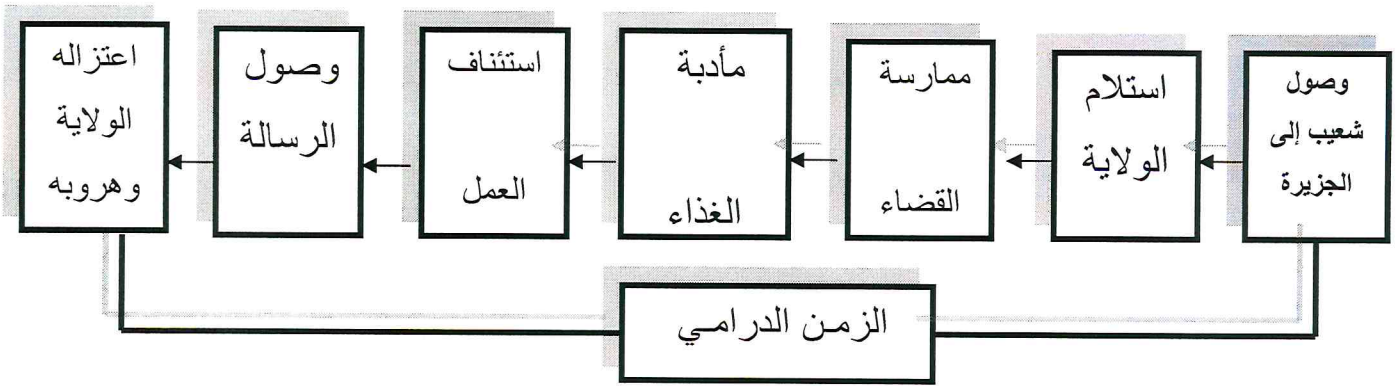
1- م. س.، ص.46.

2- م. ن.، ص.02

من جانب آخر تجلت الموسيقى باعتبارها تحمل دلالة تشير ضمنيا إلى الزمان، حيث افتتحت التمثيلية بموسيقى أندلسية الطابع، من تم فقد برزت موحية لهذه الحقبة من التاريخ أيضا، وهي تعد بذلك تعد إحالة تاريخية، حيث إن هذا النوع من الموسيقى اشتهرت به إسبانيا أيام الحكم الأندلسي، فالكاتب اعتمد على مرجعية المتلقي المعرفية حول تاريخ هذه الموسيقى وأصوله التاريخية.

ونستنتج من خلال هذه الدلائل أن المرجعية التي اعتمد عليها المؤلف تحمل بعدا تاريخيا، حيث إنه وظفها لكي تحدد الأحداث والمواقف وفق إطارها، وهذا ما يظهر في التمثيلية من خلال نظام الحكم الملكي، وكيفية تعيين الولاّة، كلُّها مؤشرات ظهرت في التمثيلية، تؤكد اتجاه المؤلف إلى تحديد الإطار الزماني بمرجعية تاريخية.

بالإضافة إلى ذلك فإن الزمن الذي تسير عليه الأحداث والمواقف يبدو واقعيا، فالمؤلف لم يتلاعب بالزمن، ولم يقفز بنا نحو فترات متقطعة من التاريخ، بل إنه استخدم زمنا مترابط الأوصال؛ حيث يتأكد ذلك من خلال ترابط الأحداث المنطقي وتسلسلها، وهذا الشكل سوف يُبين أهم النقاط التي وقفت عليها الشخصية البطلة متسلسلة:



يظهر هذا المخطط المسارات الزمنية المهمة التي مرت بها شخصية شعيب طيلة التمثيلية الإذاعية، من تسليم مفاتيح جزيرة "برطاريا" من قبل القهرمان إلى شروعه في الحكم، باعتباره

1- م. س.، ص.05.

قاضيا، لتُقدَّم له بعد ذلك طاولة الطعام، فيستأنف بعدها العمل. وفي الأخير تصله رسالة الأمير الشقندي، التي أخبرته بقدوم العدو، ليقدم استقالته من الولاية نهائيا

إن المدة الزمنية الدرامية للتمثيلية مرهونة بمدة ولاية شعيب على الجزيرة، لكن من جانب مقابل لا يبدو من خلال تفحص حوارات النص، أن هناك إشارة صريحة للمدة الزمنية التي تسلسلت خلالها أحداث التمثيلية، فلم تتلفظ أي شخصية بذلك، كما أنه لا توجد دلالات مجتثة من الصوت ومؤثراته جميعها تدل على مدة حكم شعيب، لكن في الواقع تظهر من خلال تحليل النص مؤشرات ضمنية، موحية بتتابع الفترات الزمنية، التي تبرز مدة حكم شعيب في الجزيرة، فعندما وصل شعيب الجزيرة طلب مباشرة من القهرمان تحضير الغذاء قائلا:

"[...] ذَ لْوَقْتْ حَضْرُوا لَغْدَا وْكَثْرُوا، قِيسْ مَسَافَة طْوِيلَة [...]"[1]

لكن القهرمان طلب إليه تأجيله لأن هناك قضايا كثيرة عالقة، فشرع شعيب على مضض في الحكم بين الناس باعتباره واليا والفصل في بعض القضايا والنزاعات، ولما انتهى من ذلك، قاموا بإحضار الأكل، لكنه لم يأكل منه شيئا بسبب خصومة مع طبيبه، ليأمر القهرمان الخدم بتأجيل أمر الأكل إلى وقت العشاء قائلا:

"شُوفْ حْمَلْ هَاذْ المِائِدَة انْتَ وْصَاحْبَكْ حَتَّى لْوَقْتْ لَعْشَا."[2]

فيرد عليه شعيب:

"وْنَبْقَى هَكْذَا بَالجُوعْ وَالعْطَشْ حَتَّى لْوَقْتْ لَعْشَا!"[3]

ولم يصل أن تعشى شعيب في القصر، حيث يبين المقطع الحواري الآتي أن شعيب لم يأكل في القصر أبدا منذ أن وطأت قدامه أرضه، وأنه اِعتزل قبل دخول وقت العشاء، ومن ثم انتهت التمثيلية، من خلال قوله:

1- م. س.، ص.10.

2- م. ن.، ص.34.

3- م. ن.، ص.34.

"وْمْعَ ذَاكْ عَزْرَيْنْ الطْبِيبْ، مَا هْدَانِي لا نَاكُلْ وْلا نَشْرَبْ."[1]

وهو يقصد بذلك موقف الطبيب معه، حين منع عليه الاستمتاع بالأكل.

وكذلك في قوله:

"نَحْمَدْ رَبّي عْلَى الاكْلْ لِّي شَمِّيتُو فِي القَصْرْ."[2]

من أجل ذلك يتوضح لنا جليا أن شعيب لم يحكم إلا يوما واحدا أو لم يتعدى نصفه، فزمن الدرامي للتمثيلية لم يدُم غير كذلك، خاصة عندما يتبين لنا، أن أحداث التمثيلية تتابع سببيا، بحيث يجعلها ذلك تخضع لمنطق السبب والنتيجة المقنع للمتلقي المستمع، كما أنها احتوت على مسار حدث واحد، لم يتشعب إلى مسارات زمنية فرعية، وذلك إيقانا من لدن الكاتب بأن المستمع في الإذاعة لا يتحمل أن تتفرع عليه مسارات الحدث وتتشعب، بحيث يخلط ذلك عليه إدراكه للتمثيلية، ويثبت عزوفه عنها.

إن قصر المدة الزمنية الدرامية والتي جاءت مرهونة باستلام شعيب الولاية، إلى استقالته منها، ليس من ورائه فقط اعتماد الكاتب مدة زمنية بسيطة من أجل المستمع، بل تعد إيحاء على أن شعيبا الذي يتطاول بلسانه على الجميع ويحسب نفسه قادرا على كل شيء، لم يستطع أن يحكم هذه المدة الوجيزة، وفر بجلده في آخر يوم استل فيه الحكم، لكي يبرزه الكاتب من خلال ذلك أنه قد وقع في متناقضات معتقداته التي أوهمته بأنه لا يفشل أبدا.

IX- توظيف المصدر التراثي في تمثيلية "أضحوكة شعيب":

يمثل التراث مرجعية معرفية خصبة لدى المبدعين في صياغة مضامينهم الفكرية وكذا صقل قوالبهم الفنية، من أهم المصادر في التأليف الدرامي عموما، فهو ذلك لأنه يوفر مادة خصبة، يعتمد عليها المؤلف في إبداع أعماله وتأطيرها، وقد اعتمد الكثير من الكتاب على التراث في

1- م.س.، ص.48.

2- م. ن.، ص.49.

إبداعه أعمالهم المسرحية، سواء عن طريق توظيف لغوي مباشر كالأمثال والحكم التراثية، أو غير مباشر عبر استثمار قصص شعبية وتحويلها إلى عمل يحمل صبغة درامية.

ومن بين الجوانب التراثية التي تضمنها نص "أضحوكة شعيب" نجد:

1- الأمثال الشعبية:

يعتبر المثل الشعبي مقولة مختصرة، تُقَال في مناسبة ما، أو استخلاصا لعبرة ما، وهي كذلك ما يمكن استخلاصه من التجارب الإنسانية العديدة[1]. ولقد لجأ باشطارزي إلى الكثير من الأمثال الشعبية التراثية المعروفة في الجزائ، بحيث ألحقها بحوارات شخصية شعيب دون غيرها من الشخصيات، لكي يبرز أنها شخصية تتحدث كثيرا، ومن أهم الأمثال التي برزت نجد:

"يَا مْرَبِّي خِيرْ مَنْ دْرَاهَمْ السّلْطَانْ."[2]

"عَمّرْ بَطْنَكْ بْالزّيتْ وْالكَسْرَى إِيلاَ تَبْغِي تَطْلَعْ لَلْقَمْرَة"[3].

"اللّي حَبْ الزّينْ، يَصْبَرْ لَعْذَابُو ولّي حَبْ الجَاهْ يَقْرَالُو حْسَابُو"[4]

"الكَرْشْ حَتّى تَشْبَعْ، بَاشْ تْقُولْ للرّاسْ غَنّي"[5]

ولقد وظف المؤلف كل هذه الأمثال وغيرها في حوارات شعيب وحده، من أجل الهدف إضفاء صبغة وجودية متميزة عن باقي الشخصيات الأخرى، حيث جعلها تتحدث بلغة الأمثال الشعبية، كما أن هذا الاستخدام يزيد من جمالية لغة هذه الشخصية، خاصة وأنها تُمثّل الشخصية البطلة في هذه التمثيلية، والشخصية الحاضرة في كل المواقف والأحداث.

---

1 - http://Fr.wikipedia.org/wiki/proverbe

❋ - آلة تقليدية شعبية جزائرية، تستخدم في المناسبات، تعتمد على النفخ مثل آلة المزمار.

2- محي الدين باشطارزي، م. س.، ص.09.

3- م. ن.، ص.11.

4- م. ن.، ص.15.

5- م. ن.، ص.29 – 30.

2- الموسيقى:

لم يوظف باشطارزي الموسيقى إلا في مواضع ناذرة جدا، فاستعمل موسيقى أندلسية تراثية موحدة في بداية التمثيلية وعند نهايتها، ليؤكد على الحيّز الزمني، وذلك لكي يجعل منها قوسي بداية ونهاية تتألف تبدأ وتنتهي عندهما التمثيلية، وهي في الوقت ذاته موسيقى تراثية توحي بزمن تاريخي قديم، هو زمن الحكم الأندلسي. كما وظف موسيقى آلة الزرنة ذات الصبغة الاحتفالية، والتي أعلمتنا بصول شعيب قصر الولاية والاحتفال به من قبل خدم القصر جميعهم.

3- الحكاية:

تتشابك وتتشابه حكاية تمثيلية "أضحوكة شعيب" مع مع إحدى قصص ألف ليلة ولية، والتي تروى فيها أن هارون الرشيد خرج برفقة وزيره إلى شوارع بغداد يتفقدون شؤون العامة، وفي طريقهم لمحوا رجلا يحدث عنه عن أمانيه في أن يكون حاما فيقضي بذلك على فقره، فجلسا إليه متنكرين في زي العوام، ثم أسكراه حد الثمالة، ليأخذاه إلى قصر الحكم، وأجلساه هناك وأمروا الخدم جميعهم بطاعته كأنه هو الملك الحاكم، فصدق الحيلة وراح يأمر وينهي كيف يشاء، لكنهم أصبحوا يضعون أمامه العقبات والمكائد، حتى كره وندم على تحقق أمنيته، فأسكراه مجدا ووضعوه في مكانه الذي وجدوه فيه أول مرة، ولعل انتماء قصص ألف ليلة وليلة إلى التراث العربي سهل على الكاتب أن يستثمر في القصة ويغير شخصياتها، لكن يحافظ على البيئة العربية فالأندلس وبغداد بيئتان متشابهتان.

تلتقي قصص ألف ليلة وليلة عن هارون الراشيد، مع حكاية التمثيلية في عدة نقاط أهمها:

1- التقارب بين الحكايتين من ناحية مواقف التي وقعت فيها الشخصيتين البطلتين الشخصيتين فكلاهما كانا جريئان في اعتبار نفسه قادرا على الحكم.

2- تقارب قصة ألف ليلة وليلة مع حكاية المسرحية من ناحية تتابع الأحداث القائم على السبب والنتيجة، حيث نجد الشخصيتين تُصادفان تقريبا نفس المواقف.

3- النهاية المناسبة: إن ما تؤول به الشخصيتين في هاتين الحكايتين في الأخير، وما تتوصّلان إليه في أن الحكم، ليس بالامر الهيّن ولا السهل هو نتيجة واحدة في كلا الحالتين.

4-الشخصيات:

تعتبر معظم الشخصيات الفاعلة في الحدث في تمثيلية "أضحوكة شعيب"، شخصيات تحمل طبائع شخصيات تراثية، أو تتقارب معها، ويبدو هذا متجليّا في الشخصيات الدرامية التالية:

1- شخصية "شعيب": رغم أنه لا توجد من الناحية التاريخية الكثير من الشخصيات الواقعية التي تحمل هذا الاسم غير الولي الصالح شعيب بن أبي مدين، المدفون في مدينة تلمسان، إلا أنه ليس هناك تقارب بينها وبين شخصية التمثيلية من ناحية السيرة، فالشخصية التاريخية رغم أنها أندلسية المولد، إلا أنها لم تتميز سيرتها بكونها هزلية، لكنها في الوقت ذاته تتقارب شخصية شعيب مع شخصية "أشعب" التراثية من ناحية الإسم أولا، كما أنها تحمل طبائعها نفسها: حيث إن الشخصية التراثية "أشعب" يُعرف عنها أنها كانت

2- تتميز بحُب الأكل والفطنة، وهذا ما نميزه في شخصية "شعيب" كذلك، التي تبدو من خلال التمثيلية شرهة، فما إن وصل حتى طلب منهما أن

يأكل، كما أنه استطاع بفطنته، أن يجد حلاّ لكل المسائل والقضايا التي عُرضت عليه.

3- شخصية القهرمان وكاتب الدولة: ما يُعرف عن القهرمان أنه رئيس الخدم في القصور العربية، بحيث يلازم الحاكم ويُطلِعه على ما يجري في القصر وخارجه، وعن القضايا المتعلقة بالرعية[1]، أما كاتب الدولة فهو المكلف بكتابة، وقراءة الرسائل المبعوثة، والواردة في القصر.

وعلى هذا الأساس حافظ المؤلف على هاتين الشخصيتين، من خلال وظائفهما، باعتبارهما شخصيتين نمطيتين لا تتغيران؛ فوظائفهما محددة مُسبقا، ويظهر ذلك من خلال أسمائهما.

وخلاصة القول أن بشطارزي وظف التراث الشعبي بغزارة وبالخصوص التراث الشعبي العربي، وهو بذلك لا يستعمله إلا وسيلة للتّقرُب من المتلقي، من حيث كونه جزءً من هذا المجتمع، الذي يختزل هذا التراث في ذاكرته.

وهذا ما تحتاجه الدراما الإذاعية، لكي تدعِّم قناة تواصلها مع المتلقي، وقد ساعده في ذلك قابلية التراث الشعبي للإضافة والتَّحول، ذلك أنه يمثل إسهامات الأجيال المتعاقبة عبر العصور.[2]

1- ينظر: أديب اللحمي، شحادة الخوري، قاموس المحيط، مادة: "قهرمان".
http://lescicons.cakhr.com

2- ينظر: بلحيا الطاهر، التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، منشورات التبيين، الجزائر، د. ط.، 20زوزدبمسى00، ص.12.

المبحث الثاني

معالم الجمالية في تلقي الدراما

الإذاعية

I- اللغة في تمثيلية أضحوكة شعيب:

تمثل اللغة المنطوقة التي نسميها الكلام واسطة نسقية مهمة، يتم الاعتماد عليها في التمثيليات الإذاعية، فالكلام يتم جهره عن طريق الصوت باعتباره واسطة فيزيائية تعتمل على التواصل بين المرسل والمتلقي. وفي الدراما الإذاعية ينحصر أسلوب تواصلها على الكلام الذي يتم تصديره عن طريق الصوت فقط، بحيث لا نستطيع باعتبارنا متلقين أن نرى مصدر ذلك الصوت، فينحصر إدراكنا في استيعاب صوته فقط. من أجل ذلك فإن اختيار الأسلوب اللغوي الكلامي الذي تتناسب كلماته مع المنطق الإلقائي، أمر مهم في مجال الدرامي الإذاعية.

وهذا ما نجده بارزا جدا في تمثيلية أضحوكة شعيب، حيث وظف الكاتب لغة ذات نمط خطابي معروف ويتقنه كافة فئات المجتمع الجزائري، وهو اللغة الدارجة التي تستعمل في المحادثات اليومية لأفراد المجتمع، كما أن ألفاظ وعبارات الحوارات، كانت سهلة وبسيطة، تتمازج فيها مفردات اللغة العربية باللغة الدّراجة، فمن العبارات اللغوية العربية:

"مَشْهُورْ بْالْعْنَادْ فِي اشْبِيلْيَا وَنَوَاحِيهَا "[1]، " أَهْلا وَسَهْلاً يَا صَاحِبَ السَّعَادَة، أَهْلاً وَسَهْلاً "[2]، " بْحُكْمْ المْوْلَى وْبِرضَا أَسْيَادْنَا أُمَرَاءْ الأَنْدَلُسْ"[3]...

وتوضح المقاطع السابقة عبارات الترحيب التي أداها القهرمان وكاتب الدولة لشعيب حال وصوله، وفي ذلك يبرز أن الكاتب كان يختار لكل شخصية لغة خاصة بها، بحيث تتناسب ومركزها الاجتماعي، في حين ترك لنبرة الصوت وظيفة إبراز الجانب النفسي لديها.

وقد استعمل الكاتب أيضا مقاطع باللغة العربية الفصحى كاملة، ولم يُدخل فيها ألفاظا من اللغة العامية، ومن ضمن هذه المقاطع نجد كلام الرواي في بداية هذه المقاطع قوله:

1- محي الدين باشطارزي، م. س.، ص.02.

2- م. ن.، ص.05.

3- م. ن.، ص.05.

"هَا هُوَ كَاتِبْ الدَّوْلَة قَدْ دَخَلَ القَاعَة وَتَقَدَّمَ للنَافِذَة، يَنْظُرُ للسَّاعَة، آهْ، هَا هُوَ القَهْرَمَان رَئِيسْ المتَّكَأ قَدْ دَخَلَ كَذَلِك وَذَهَبَ للنَافِذَة، ليَرَوْ الشَّيْخ شُعَيْب البَدَوِي، غَلِيظَ الجِسْم"[1].

كما أن الرسالة التي أرسلها أمراء الأندلس إلى شعيب، جاءت كذلك باللغة العربية الفُصحى وهي كالآتي على لسان كاتب الدولة:

"بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ، من الأمير زبير الشقندي إلى الأمير شعيب والي، جزيزة برطاريا، سلام الله عليكم، من واجبنا أن نخبركم بالأنباء التي وردت علينا، لتكونوا مستعدين للمقاومة أمام العدو الذي يريد غزو جزيرتكم برطاريا، إنه على ما يقال سيهجم عليكم في الليالي المقبلة، فلا تتركوا لهذا العدو الغشيم أية فرصة، ليستولي على الجزيرة في غفلة من أهلها، من جهة أخرى ليكن في علمك أن العدو بعث خفية أربعة من جواسيسه إلى الجزيرة، ولربما أنهم متنكرين من بينكم، يريدون قتلك. كن يقظا. ولا تغفل. لا تضع ثقتك في أي أحد حولك. لا تأكل أي شيء قبل أن تتحقق بأنه ليس بمسموم. لأن العدو قادر على كل شيء، إنك أنت المسؤول الوحيد على الجزيرة أملنا أنك تنتصر بحول الله، وإذا أُستشهدت في سبيل الله تكون من الخالدين في جنة النعيم، صديقكم الأمير الشقندي."[2]

استعمل الراوي اللغة العربية الفصحى بدلا من اللغة الدارجة، وذلك من أجل إبرازه متميزا بأسلوبه اللغوي عن باقي الشخصيات الأخرى التي تستخدم أسلوبا لغويا آخر، كما أن أسلوب إلقاء الرواي كان خطابيا لا يقصد به شخصية تجلس إلى جانبه، وإنما يبين به للمتلقي

1- م. س.، ص.01.
2- م. ن.، ص.48.

مرجعية تخيلية للفضاء السينوغرافي الذي تجري فيه أحداث المسرحية، وهو في ذلك يعتمد على أسلوب الوصف السردي في تصوير السينوغرافيا عموما، باستعمال الزمن الحاضر لا الماضي، لكي يُدخِل المتلقي في نسق زمني آني، ويهيئه لأحداث درامية سوف تجري الآن.

أما عن الرسالة التي أرسلت إلى شعيب فقد استعملت فيها اللغة العربية الفصحى، لكي تبدو أنها رسمية، ومتميزة عن باقي المقاطع الكلامية التي تم تلفظها باللغة الدارجة، كما يبرز ذلك أن الرسالة قد أُرسلت من لدن سلطة عليا، بحيث قُرأت على مسمع شعيب بأسلوب خطابي استعلائي يبرز قدر السلطة العليا.

II- الشخصيات الدرامية والأداء الصوتي:

إن استخدام الآليات الإلقائية التي تميز الشخصيات عن بعضها، يُعد بمثابة مؤهل، يُساعد المتلقي على التمييز بينها عن طريق الصوت، وتمييز كل شخصية على حدا، فالصوت ونبرته تعد المنفذ الوحيد الذي يلجأ إليه مخرجو الدراما الإذاعية لتوضيح شخصياتهم من خلال أبعادها، وتمييزها عن بعضها البعض، من أجل ذلك سوف أقوم بدراسة الأداء الصوتي عند كل شخصية في تمثيلية أضحوكة شعيب، ومجمل الآليات التي اتكل عليها المخرج من أجل الإيحاء بالفوارق الفيزيائية بين الشخصيات.

1- شخصية الراوي:

إن توظيف شخصية الراوي طالما كان شائع في مجال الدراما الإذاعية؛ فهو شخصية تراثية، برز في الأدب المكتوب من خلال شخصية شهرزاد في قصص ألف ليلة وليلى، وشخصية بيدبا الحكيم في قصص كليلة ودمنة لابن المقفع، وهي تبرز أن تلك القصص قيلت شفاها قبل أن يتم تدوينها وتصنيفها على أنها أدب مكتوب، لذلك فإن الدراما الإذاعية توظف أسلوب الراوي السردي في الحكي، لا شخصيته التي يتم توظيفها في المسرح الملحمي لاعتبارات

إيديولوجية، وإنما استخدام فيها كان من أجل ضرورة إخراجية تتمثل في إبراز الفضاء السينوغرافي المتخيل، الذي يوحي للمستمع بما يُفترض أنه موجود على خشبة المسرح.

فشخصية الراوي تخبرنا من خلال أسلوبها اللغوي المتميز في هذه التمثيلية عن الأجواء العامة للقصر، فتبين وجود شخصية القهرمان وكاتب الدولة، ووضعيتهما وما يفعلانه الآن، في كونهما ينظران من النافذة وصول شعيب. كما تصف لنا الهيئة الجسدية لهذا الأخير بأنه غليظ الجسم، وبذلك تتكون صورة تخليلية عن موجودات الفضاء السينوغرافي بما فيه الشخصيات التي يجب أن نتعرف عليها في البداية، والتي يصبح صوتها فيما بعد مؤشرا تعريفيا لها عند المستمع الإذاعي.

فضلا عن ذلك فقد استعمل المخرج صوتا ذو نبرة نسوية عند شخصية الراوي، وذلك من أجل تمييزه كليا عن بقية الشخصيات الأخرى، والتي بدت في معظمها شخصيات رجالية، ما جعل الكاتب يبتعد عن إدخال الراوي مجددا في مسامع أخرى من التمثيلية، وذلك راجع لكون وحدة الفضاء المكاني لم تتغير طيلة تغير مسامع التمثيلية، فتغيرها سوف يفرض على الكاتب من جهة أخرى تغيير الموجودات المادية السينوغرافية، وهذا ما يفرض عليه توظيف الراوي من جديد، لذلك فإن وجود الراوي باعتباره وحدة فزيائية تبرز من خلال الصوت ونبرته يكمن دوره في تحديد المعالم السينوغرافية المتخيلة، والتي لا يمكن تجسيدها مرئيا عبر الأثير الإذاعي، وتدخله مؤشر واضح على تغيرها دوما عبر عناصرها التي تدل على تغير المكان، من أجل ذلك لم يستعمله الكاتب إلا في بداية التمثيلية.

2- شخصية القهرمان:

يعتبر القهرمان سلطة مُوظف مقرب من الحاكم داخل قصور الولاة والملوك، فهو يمثل أمين سره الشخصي وكاتم أسراره، ويعتبر أكبر الخدم المقربين من الحكام، بحيث يصاحبه دائما

ولا يغفل عنه طيلة ممارسة مهامه المنوطة به، لكنه لا يتدخل في استشاراته لأنه مكلف إلا بالحياة الشخصية للحاكم داخل القصر[1].

من أجل ذلك فإن شخصية القهرمان في تمثيلية "أضحوكة شعيب" ملازمة للوالي شعيب، وتخبره بكل التفاصيل الشخصية التي يجب أن يتعرف عليها باعتباره واليا جديدا، وبذلك فإن الكاتب وظف القهرمان بمعاييره الحقيقية التي يجب أن يرتب نفسه على منوالها في القصر، والتي يبرز عليها في الحقيقة، بحيث وُظفت في الدراما لكي تبقى ملازمة للوالي شعيب، فنج معظم حوارات الشخصية البطلة مع شخصية القهرمان.

وقد تميز الأداء الصوتي لدى القهرمان بالإلقاء الهادئ، حيث كانت نبرة صوته جهورية واضحة، تنم عن رزانة في الحديث وانه شخصية مثقفة، كما دلت على أنه ينتمي إلى المكان، بحيث يخبر من خلالها شعيب الوالي ويجيبه عن تساؤلاته، التي كانت في الوقت ذاته إخبارا ضمنيا للمتلقي المستمع.[2]

3- شخصية كاتب الدولة:

يبرز كاتب الدولة باعتباره لشخصية، تظهر حاضرة طوال أحداث التمثيلية، وهو الآخر يظهر قبل ظهور الشخصية البطلة في حواره مع القهرمان، وذلك لأجل التعريف ببعض الأشياء التي تغيب عن المتلقي، والتي من بينها هيأة شعيب، وقصته مع الحاكم، ويظهر الأداء الصوتي عند هذه الشخصية هادئا ذو إلقاء جلي، يناسب الشخصية المثقفة، حسب التصنيف السابق، إلا أن نبرة صوته بدت أكثر ارتفاعا من صوت القهرمان، وذلك لكي يميزه عنه.

ولقد اعتمد المؤلف أسلوبا معينا في التعريف ضمنيا للمستمع بهاتين الشخصيتين دون أن يستعين بالراوي، من خلال الحوار الآتي:

"القهرمان: وَلكِن عَنْدُو هَيْئَة لاَبَاسْ بِهَا **يَا كَاتِب الدَّوْلَة**

1- ينظر: اديب اللحمي، شحادة الخوري، م. س.، مادة : قهرمان.

2- Voir : Richard Aspinall. Op.cit., p. 92.

كاتب الدولة: سْوَاسْوَا، لَكِنْ نْقُولك الوَاقَعْ يَا **سِيدِي القهرمان،**

أنَا مَا رَانِي فَاهَمْ وَالُو"[1].

إن عبارتي: (يا كاتب الدولة) و(يا سيدي القهرمان)، تبين أن المتكلمين قد عرفا بنفسيهما وأثبتا وجودهما الصوتي لدى المستمع، كما أبرزا أنهما يتحدثان على حدا دون باقي الشخصيات الأخرى ووهما ينظران إلى شعيب وهو قادم من وراء النافذة.

4- شخصية شعيب:

لقد أظهرت شخصية شعيب تميزا في أدائها الصوتي عن باقي الشخصيات الأخرى، بكونها تتصف بسرعة في إلقاء الكلمات وخشونة وارتفاع في نبرة الصوت، مما يدل على أنها شخصية بدوية، ولا تستلم للقواعد والتقاليد التي تتميز بها القصور، فعند مجيئها لم تسأل إلا عن الأكل، في صورة صوتية تبين أنها لم تمارس الحكم من قبل، وأنها شخصية غير متناسقة مع باقي الشخصيات الأخرى، فأظهرت تدمرها من الطبيب، وطردت أيضا الخياط وصاحب الحمار.

إن التمييز الصوتي الذي منحه المخرج لشخصية شعيب ليس من ورائه عزلها عن باقي الشخصيات الأخرى، بل كان يدل دلالة واضحة على أنه يجعلها لا تنتمي إلى هذا المكان الذي يمثل القصر وغريبة عنه، وهذا ما يسهم في غرابة المواقف التي سوف يقع فيها شعيبا فيما بعد، بحيث تصبح مواقفه كوميدية تجعل منه يقع في متناقض معتقداته.

لهذا نجد أن للصوت من خلال هذه الشخصية ثلاث وظائف متميزة، أولهما هو تمييز الشخصية الدرامية عن البقية بنرة الصوت، وثانيها: التعريف بها وبأبعادها التي تتألف منها، وفي الأخير: يسهم الصوت في شحن المواقف الدرامية مثلما هو الحال مع صوت شخصية شعيب، بحيث يتمايز ما تعتقده تلك الشخصية أو تفعله مع ما تصدم به من واقع، فتكون ردة فعلها الصوتية متباينة لما أبرزته من قبل أنها تعتقده.

1- محي الدين بشطارزي، م. س.، ص.01.

5- شخصية الطبيب:

تعتبر شخصية الطبيب شخصية وظيفية بامتياز، حيث لا تتدخل إلا في المواقف التي تقتضي وجودها باعتبارها طبيب الوالي شعيب الخاص، كما أنها ظهرت بصورة فجائية في بداية التمثيلية، خلال حوار شعيب مع القهرمان وكاتب الدولة، وذلك في الحوار الآتي:

" شعيب: سْمَعْتْ، لاَزْمَكْ تْايَسْ لَحْمَارْ صْفِيفَر.

القهرمان: عْلَى مَا تَامَرْ، يَا صَاحَبْ السَّعَادَة، رَاكْ تَسْمَعْ يَا الطْبِيبْ، سَايْسُو حْمَارْ الوَالِي.

الطبيب: رَاكْ تَسْمَعْ يَا الكَاتَب سَايْسُو حْمَار الوَالِي."[1]

ولقد أورد بشطارزي هذا الحوار، كي يبرز وجوده للمتلقي في التمثيلية، ونظرا لقلة ظهور هذه الشخصية في بداية التمثيلية، فإن المؤلف أعاد تذكير المتلقي، بوجودها من خلال الحوار الآتي:

"الطبيب: هَذِي الأَمْثَالْ، أَمْثَالْ لَعْجَايَزْ نْتَاعْ زْمَانْ.

شعيب: مَذَابِينَا يَظَهَّرْ لْنَا آشْ يَعْرَفْ هَاذْ الشِّيخ.

الطبيب: أَنَا طُوعْ اَمْرَكْ، طَبيب الوِلاَيَة، مَتْخَرّجْ مَنْ كُلِيَةْ طْلِيطْلَة بِشَهَادْتِي يَا سِيدِي."[2]

ولقد بدا الأداء الصوتي عند هذه الشخصية، دالا ذلك النمط من الشخصيات المثقفة، ذلك أن صوتها هادئ، ذو إيقاع جلي، بحيث يتقترب إلى أن يتشابه مع صوت القهرمان، من أجل ذلك لم يدخله المخرج في حوارات معه، وخلال وقت الغذاء وإحضار الأكل إلى شعيب، يظهر الطبيب يبدو أن دخل في جدال مطول مع شعيب باعتباره طبيب القصر، وهذا ما يبين لنا

1- م. س.، ص.07.

2- م. ن.، ص.10.

أن المؤلف قصر تدخُّل الطبيب في الحوار على وظيفته المنوطة به، في هذا المسمع بالضبط، دون تدخل القهرمان وكاتب الدولة.

ويعد الطبيب الذي برز من خلال صوته، أحد المواقف التي تواجه شعيب وتناقض معتقداته وأفكار، حيث كان جائعا جدا، لكن موقف الطبيب من أن يفحص الأكل ويمنعه عنه أبقاه جائعا، وهذا ما يجعل مواقف الطبيب أحد المثيرات لردة أفعال شعيب بأن يتذمر من القصر ويغادره.

6- شخصيتي الجنان والخياط:

ينبئ دخول هاتين الشخصيتين ببداية ممارسة شعيب القضاء، حيث أدخلاهما الحراس في آن واحد، وقد برز صوتهما حادا بحيث يحملان إلقاءً جليا ومتقاربا فيما بينهما، لكن خصامهما برز من خلال العبارات التي أوحت للمتلقي أن يميز بينهما، ولقد أوحى صوتاهما بالمكر والحيلة حيث بدا تلفظهما للكلمات سريعا ومراوغا، وقد أكد شعيب في محاورته لهما حين قال:

"للزُّوجْ مَغْشَاشِينْ وطَمَّاعِينْ، ونِيَتْكُمْ مَاهِيشْ صَافْيَة."[1]

ونظرا للتقارب الذي يميز صوتيهما معا، ووجودهما في الحيز السينوغرافي ذاته، لذلك فإن المخرج بمعية المؤلف قد اعتمد على الأسلوب الكلامي الذي تجلى في الحوار، لكي يمكن المتلقي من تشخيص الشخصيتين كل على حدا، بحيث يذكر كل منهما إسم الآخر، ويظهر هذا جليا في الحوار الآتي:

"الخياط: خُذْ حَقِّي مَن هَاذْ الجَنَّانْ الكَذَّابْ لِّي رَاهُو تَاهَمْنِي.

الجنان: وْخُذْ حَقِّي مَنْ هَاذْ الخَيَّاطْ السَّارَقْ."[2]

من جانب آخر يستعمل المؤلف أسلوب التعريف بمهنة شخصياته عن طريق كلامها قائلا:

1- م. س.، ص.19.

2- م. ن.، ص.16.

"أنَا يَا سَعَادَة الوَالِي صَنَعْتِي خَيَّاط، وإِذَا النَّاس يْشَيْعُوا عْلِينَا الأَقْوَالْ الكَاذْبَة فِي حَرْفَتْنَا، كُلْ حَرْفَة فِيهَا القِيلْ وَالقَالْ."[1]

وحينما يخاطب الخياط الجنان بلقب الفلاح، لكنه لا يحب مناداته فيردّ عليه الجنان قائلا:

"جَنَّانْ حَشَاكْ مَاشِي فَلاَّحْ."[2]

كما أن شعيب يسأل الجنان قائلا:

"أَنْتَ هُوَ الفَلاَحْ."[3]

فيرد عليه الجنان غاضبا:

"جَنَّان يَا سِيدِي مَانِيشْ فَلاَّح."[4]

إن هذه الأساليب التي استعمالها المؤلف، لم تكن إلا من أجل أن يرفع الالتباس عن الشخصيتين لدى المتلقي، وذلك نظرا للتقارب الواضح بين صوتيهما الدالين على المكر والخداع، وربما نقصا في عدد الممثلين اضطر خلاله المخرج للاستعانة بتنويع صوتي للممثل واحد.

7- شخصية الشيخين:

يرف القهرمان بالشيخين للمتلقي ضمنيا قائلا:

"أيَّا، قَضِيتْنَا بَعْدْ هَاذُونْ، قَضِيَّة هَاذْ الشْيُوخَة عْلَى مَسْأَلَة سَلْفْ دْرَاهَمْ."[5]

كما يبرز القهرمان من خلال هذا المقطع طبيعة قضيتهما للوالي شعيب، وهذا تقديم سينوغرافي للمتلقي، حيث يبرز له دخول الشيخين وسنهما الدال على الوقار، لذلك فقد تميز

1- م. س.، ص.17.
2- م. ن.، ص.17.
3- م. ن.، ص.18.
4- م. ن.، ص.18.
5- م. ن.، ص.20.

أدائهما الصوتي بالتقارب والتشابه، لأنهما كبيرين في السن، لهذا نجد أن صوتيهما يصنفان ضمن الأصوات الهادئة، والإلقاء ذو الإيقاع البطيء، وهو ما يتلاءم ويتوافق مع الشخصيات الوقورة، حسب التصنيف السابق، لهذا فإن باشطارزي ولكي يتحاشى التباس المتلقي اتجاه الشخصيتين، راح يميزها عن طريق نعت أحدهما بعبارة "مول لعصا" ويظهر هذا في قول الشيخ المشتكي:

"هَذِي يَا سَعَادَة الوَالِي، قَضِيَّة عَشْرِينْ رْيَالْ مْعَ جَارِي هَذَا الشِّيخْ مُولْ لَعْصَا."[1]

وفي هذا الحوار مع شعيب:

"شعيب: هَذَا كْلاَمْ صْوَابْ، اسْمَعْ يَا الشِّيخ

الشيخ المشتكي: نْعَمْ يَا سِيدِي

شعيب: لاَ مَاشي اَنْتَ، خْصِيمَك، **إيهْ مُولْ لَعْصَا**

الشيخ مول لعصا : نْعَمْ يَا سِيدِي."[2]

وفي هذه الحالة كانت العصا باعتبارها إكسسوارا سينوغرافيا قيل ضمنيا، بحيث أشار به المؤلف عن تمييزهما لفظيا، هي الوسيلة في التعريف بين هذين الشخصيتين المتقاربتين صوتيا.

8- شخصية المرأة المشتكية:

لم توجد شخصية امرأة أسهمت في السياق الدرامي للحدث، غير المرأة المشتكية من الرجل الذي اعتدى عليها حسبما ادعت، وقد برز صوتها حادا وقويا، وواضحا بأنه صوت أنثى، لكن زادها المخرج قليلا من الدقة في نبرة الصوت المتعالية، لكي ينخدع فيها المستمع بأنها مظلومة، لكن عندما كشف الوالي شعيبا حلية تبدلت نبرة الصوت إلى الهدوء الدال على الحشمة، كأنه فُضِح أمرها، فبات من اللازم أن تخفض صوتها أمام القاضي الذي كشف حيلتها، وبدت محرجة كثيرا أمامه.

1- م. س.، ص.20.

2- م. ن.، ص.21.

10- شخصية الرجل المتهم (من طرف المرأة):

يدل صوت هذه الشخصية التي اتهمتها المرأة باغتصابها على نوع من الخشونة في المعاملة والسلوك، بحيث يحمل نبرة مرتفعة وإلقاء سريعا، إلا أبدا نوعا من الاحترام للقاضي شعيب، وهو بذلك يدل على أنها شخصية غير مثقفة أو بدوية، وربما أراد المخرج أن يوهم المتلقي المستمع بحيث تنطلي عليه حكاية المرأة التي اصنعت بصوتها أنها مظلومة، فيكشف القاضي حقيقة أمرها فيما بعد، وهذا ما توضح لنا في الحوار الآتي:

"شعيب: عَنْدَكْ دْرَاهَمْ مْعَاكْ ؟

الرجل: يَا وَدِّي عَنْدِي عَشْرِين دِينَارْ لِّي بَعْت بِيهُمْ هَاذْ الزُّوجْ مَعْزَاةْ فِي السُوق."[1]

إن عبارة " زُوجْ مَعْزَاة " تؤكد أن هذه الشخصية هي شخصية بدوية، وليست من المدينة، بحيث لم يأت إلا من أجل بيع معزاته، فترصدته تلك المرأة، لكي تأخذ منه ماله الذي جناه من البيع.

من خلال دراسة الأداء الصوتي عند كل شخصية، نستنتج أن المؤلف وظف ثلاث آليات، لأجل إبراز ملامح كل شخصية على حدا وهذه الآليات هي:

1- نبرة الأداء الصوتي:

يعتبر الأداء الصوتي السياق الإدراكي القاعدي الذي منه يستطيع المتلقي أن يتلقى أحاديث وحوارات شخصياته الدرامية التي يتابعها، فليست هناك مدركات بصرية في الدراما الإذاعية، ومن خلال نبرات الصوت المختلفة يميز بعضها عن بعض، ويتعرف على حالتها النفسية وردات فعالها اتجاه المواقف الدرامية التي تحصل لها، فيصور في الأخير أبعادها، ويتخيل وجودها أمامه.

1- م. س.، ص.40.

2- تلفظ الشخصيات الدرامية:

من أجل تمييز الشخصيات عن بعضها وتأكيد ذلك، استعمل الكاتب لكل شخصية عباراتها التي تستعملها، والتي تنم عن تميزها الثقافي والاجتماعي، فبرز القهرمان مختلفا جدا عن شعيب، ومختلفا عن الطبيب وكاتب الدولة، فضلا عن ذلك فقد ساعد التلفظ على اكتمال الصورة السينوغرافية الصوتية، بحيث ساعدت المؤثرات الصوتية في إبراز بعض الجوانب التي لا يستطيع المخرج توضيحها عن طريق أي مؤثر كان.

3- الدلالة الضمنية الموحية:

لقد كانت العبارات الموحية آلية أخرى، ساعدت المؤلف على التعريف بشخصياته لدى المتلقي الإذاعي، خاصة عند تقارب أصوات الشخصيات المتحاورة، إذ إستعمل عبارة "مول لعصا"، التي تدل على الإكسسوار، الذي كان يحمله أحد الشيخين ليميزه عن الآخر.

III- الموسيقى:

لقد استعمل المخرج الموسيقى باعتبارها مدخلا للحدث الدرامي، وهي موسيقى أندلسية تعبر عن المكان الذي جرت فيه الوقائع، وهذا كله من أجل المحافظة على خيط انتباه المتلقي، خاصة من ناحية الإطار الزماني والمكاني الذين يعتبر إطلاع المتلقي عليهما بمثابة تأشير من أجل متابعة ما يجري هناك، رغم تأكيد القهرمان مع كاتب الدولة على المكان من خلال قوله:

"كِيفَاش يْجِي فِي بَالْ سْيَادْنَا أُمَرَاء الأَنْدَلُسْ يْخَيْرُوا وَيْسَمُّوا هَاذ الشِيخْ البَدْوِي وَالِي عْلَى جَزِيرَتْنَا "[1].

بالإضافة إلى ذلك وظف بشطارزي موسيقى شعبية استعملت فيها آلة "الزرنة"، التي تسير وفق موسيقى المارش (الموسيقى العسكرية)، لكي تدل على محفل استقبال الوالي الجديد (شعيب) في قصر الولاية. ولم توظف موسيقى درامية تدل على تصاعد المواقف أو نزولها.

1- م. س.، ص.02.

IV- المؤثرات الصوتية:

لقد برزت المؤثرات الصوتية متنوعة ومتعددة في تمثلية أضحوكة شعيب، حيث توزعت بين ما هو طبيعي وما هو اصطناعي، وهي تؤكد على حضور سينوغرافي، يبرهن على وحدة المكان والزمان وعناصرهما، ومن أهم المؤثرات الصوتية في تمثلية أضحوكة شعيب نجد:

1- نهيق الحمار:

وظف المخرج صوت نهيق الحمار ليبرز وجود هذا الحيوان، ليؤكده شعيب عندما قال للقهرمان:

"نَبْغِي هَاذ الصْفِيفَر لِّي رَاك تَسْمَع فِيهْ (صوت نهيق الحمار)
تَسْتَحْفَظ عْلِيه وَتْسَايْسُو كَأَنَّهُ خُويَا."[1]

كما أن وجود الحمار يبرز أن شعيبا أنه استقدم حماره معه الذي يعتز بوجوده، ويشبهه بأخيه الذي يريد من الخدم أن يعاملوه بلطف، وهو إشارة ضمنية أن "شعيبا" رجل خرف لا يصلح بأن يكون واليا.

2- صوت وقع الأقدام:

إن استخدام مؤثر وقع الأقدام وارد استعماله وبغزارة في الدراما الإذاعية، حيث إن غيابه يعطي انطباعا لدى المستمع بأن الشخصيات لا تتحرك، وهي ثابتة، فيتساءل عن حقيقة وجودها، وله العديد من التوظيفات والتأويلات التي يستعمل من أجلها، وقد برز قي تمثيلية أضحوكة شعيب وفي عدة مواضع، ليدل على مجموعة من الدلالات أهمها:

1- م. س.، ص.06.

أ- صوت الانتقال:

ولقد دلّ على ذلك ما جاء في الحوار الآتي:

"شعيب: (للخياط والجنان) آجِي مَنْ هَاذ الجِهَة وَانْتَ آجِي مَنْ الجِهَة لُخْرَى (صوت وقع أقدام متسارع) الأوَّلْ يَتْكَلَّمْ مْعَايَ فِي هَاذْ لَوْذَنْ والثَّانِي نَسْمَعْ لُو بالوْذَن لُخْرَى."[1]

ولقد دل هنا وقع أقدام الخياط والجان المتسارع، على تنفيذ أمر القاضي شعيب، حيث يُبرز ذلك مدى احترامهما لمجلس القضاء، فهما ينفذان أمر القاضي بحماس، خوفا من أن يغضب من أحدهما أو لا يحكم لصاحله

كما يُسمح صوت الانتقال في قضية الشيخين المتنازعين من خلال الحوار الآتي:

"شعيب: تْقَدَّم، تْقَدَّم.

الشيخ مول لعصا: بسم الله(يتقدم بخطى متثاقلة)[...] نَعَمْ نَحْلَف."[2]

برزت الخطوات المتثاقلة معبرة ومؤكدة كبر الشيخ وهرمه، فرغم أنها أنتجت دلالة بديهية، بحيث إن المتلقي يعلم مسبقا أنه شيخ كبير، لكن من خلالها سياقها الدلالي يتدعم البعد الجسماني لشخصية العجوز، إذ تخلق صورة متكاملة للمتلقي عن شخصيته التي يتلقاها سمعيا.

ب- صوت الدخول والخروج:

إن من الإشكالات التي تقع فيها الدراما الإذاعية هو إبراز وجود شخصية من عدمه، فقد تحضر أو تغيب لكن المستمع لا يلحظ ذلك، لذلك فإن تقنية المؤثر الصوتي لوقع الأقدام الخارجة والداخلة أسلوب مدعم لتوضيح وجود شخصية من عدمه، ومن بين المقاطع الحوارية، التي جاءت تدل على دخول وخروج الشخصيات، نجد المقاطع الحوارية الآتية:

1- م. س.، ص.17.

2- م. ن.، ص.21 – 22.

"شعيب: [...] غَبْرُوا، غَبْرُوا فِي الحِين (صوت متسارع)"[1]

فعندما طرد شعيب القاضي كلاً من الجنان والخياط، استجابا لأمره وخرجا مسرعين، وبرهنوا على ذلك من صوت وقع أقدامهما الذي يُسمع في التمثيلية بشكل متسارعا ويتناقص مداه كلما ابتعدا عن القاضي.

يعد غياب السياق التواصلي البصري في الدراما الإذاعية، غيابا للفضاء الحركي السينوغرافي بحيث لا يمكن تعويضه كليا، لكن صوت وقع الأقدام يبرز جانبا حيويا مبرهنا على حدوث الفعل الدرامي، فيوهم المشاهد من تم بأن ما يحدث على مسمعه ليس مجرد قراءة متقنة لنص درامي، وإنما أداء تمثيلي يعايش الحقيقة.

3- مؤثر رنين النقود:

وتم استعمل هذا المؤثر الصوتي في ثلاثة مواضع وهي:

أ- " شعيب: عْطِينِي عْطِينِي ذِيكْ لَعْصَا نْشُوفْهَا

الشيخ مول لعصا: وَاش تْشُوف فِيهَا يَا سِيدِي؟

شعيب: نْشَمْهَا، عَلَى خَاطَر جَاتْنِي كِي رِيحَة القْنِينْ، رَانِي نْشَم فِيهَا مَنْ هْنَا، وْمْنَاخْرِي رَاهُم يْقُولُولِي مَاشِي غْرِيب رَاهِي دَاخَل لَعْصَا بالذَّاتْ (صوت سقوط النقود)."[2]

ب- "شعيب: قُتْلَك عْطِيلِي عَشْرِين دِينَار لِّي عَنْدَكْ لْهَاذْ لَمْرَا

الرجل: بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ، ولا حول ولا قوة إلا بالله (صوت رنين نقود) هَاه."[3]

1- م. س.، ص.19.

2- م. ن.، ص.23.

3- م. ن.، ص.41.

ج- "شعيب: قُتْلَك عْطِيلِي (يقصد عشرين دينار) (صوت رنين نقود)."[1]

إن صوت رنين النقود يرجع المستمع إلى سياق تاريخي وقعت فيه الأحداث، بحيث لم تكن هناك نقود مصنوعة من الورق، ذلك الصوت يوهم المشاهد ويذكره بالمنحى التاريخي الذي تجري فيه الأحداث، لذلك فالمؤثر الصوتي في هذا الموضع لعب دورا مؤشرا ومحيلا على الزمن الدرامي ذو المرجعية التاريخية. ومن جانب آخر أحدث صوت الرنين مفاجأة عندما سقطت من عصا الشيخ، فبعد أن كانت مختفية عن إدراك المستمع، أبرزها المخرج عبر المؤثر الصوتي وليس عبر الكلام، وهذا ما سوف يفاجئ المتلقي الذي كان في البداية مخدوعا بطيبة ذلك الشيخ.

4- صوت ملامسة الورق:

عندما أرسل الأمير زبير الشقندي بخطابه إلى شعيب الوالي، بحيث أوصلها الرسول وقدمها إلى يده، قام بفتحها كاتب الدولة من أجل قراءتها، هذا تأشير يحيل المتلقي إلى الرسالة لكي يقع تركيزه عليها، فيتبين له أن ما يُقرأ الآن هو الرسالة، وليست شخصية كاتب الدولة التي تتحدث أو تعبر عن ذاتها، فمن خلال هذا المؤثر الصوتي الذي أشر المخرج عليه، يريد المخرج أن يحول إدراك المتلقي إلى ما سوف يتم قراءته من الرسالة.

5- الخلفية الصوتية البشرية:

طالما استعملت الخلفية الصوتية البشرية في الدراما الإذاعية، لتؤكد على طبيعة المكان أو ردة فعل معينة، وهي تمثل مجموعة الأصوات البشرية التي تعبر جماعة بأصوات مختلطة، وهي قد تبرز في أصوات استهجان يبرز فيها الصفير والصراخ، أو امتداح وإعجاب بحيث يختلط الصفير مع التصفيق... وقد حملت دلالات مختلفة في تمثيلية أضحوكة شعيب، ومن بين المقاطع الحوارية، التي ورد فيها هذا النوع من المؤثرات الصوتية نجد:

1- م. س.، ص.44.

"(صوت ضجيج قادم من بعيد)

شعيب: آه، آه وْهَذَا آشْ بِيه، دَاخَل يَطَلَّع فِي لَعْبَادْ."[1]

لقد أزعج الضجيج القاضي شعيب، مما يدل على أنه كان مرتفعا رغم انه جرى بعيدا عنه، بحيث لم يشاهده هو، في حين يبرز هذا الضجيج تخاصم الخياط مع الجنان، وهذا يدل على أن الخصومة وقعت في زمن قريب، فجاءا متجادلين إلى دار القضاء.

"شعيب: [...] المِحْكَمَة مَارَاهِيش هْنَا بَاشْ تَخْسَر فِي وَقْتْهَا فِي خُصُومَات الوَاطْيِين أَمْثَالْكُم (ضجيج)."[2]

ولقد بين هذا الضجيج مدى إعجاب الحاضرين بحكم القاضي شعيب، وفطنته عندما حكم بين الجنان والخياط، فتعرف على حيلتهما، وهذا ما يبرز في جانب آخر عندما يتفطن شعيب لحيلة الشيخ صاحب العصا عندما أخفى النقود فيها، فيضع المخرج مؤثرا صوتيا للضجيج في هذا المقطع الآتي:

"الشيخ مول لعصا: [...] نَحْلَف عَلَى هَاذ المِصْحَف الشَّرِيف قْبَالْت رَبِّي وَعْبَادُو بَلِّي هَذَا جَارِي سَلَّفْلِي عَشْرِين رْيَالْ وَرَدِّيتْهُم لُو قْبَالْت النَّاسْ مَنْ يَدِّي لْيَدُّو.

شعيب: بَارَك الله فِيك (ضجيج)."[3]

إن هذا الضجيج يدل على استحسان الحاضرين وظنهم ببراءة الشيخ صاحب العصا وصدق كلامه، لكن شعيبا يكتشف حيلته أمامهم فيصدمون مرددين:

"مَا شَاء الله، يْعِيشْ الوَالِي، رَبِّي يْطَوَّلْ عُمْرَك يَا الوَالِي."[4]

1- م. س.، ص.16.

2- م. ن.، ص.19.

3- م. ن.، ص.22.

4- م. ن.، ص.24.

إن صوت الضجيج في هذا الموضع، يبرز جانبا من دور المتلقي في التمثلية، حيث يبرز الأشخاص الذين يحدثون ذلك دور المستمع في التعبير عن المواقف التي تحدث على مسمعه، فينخدع بهذه الشخصية، ليقوم البطل بفضحها أمامه، فيعبر عن إعجابه بالبطل من خلالهم، أو من جانب آخر قد يكون ضجيج الجمع محرضا لمشاعر المتلقي ومحفزا لها كي يؤيد ذلك البطل ويشحنها اتجاهه، لأن الإعجاب بشخصية شعيب سوف ينتهي هو الآخر بمفاجأة عندما تُقرأ الرسالة على مسمعه، فيخاف ويهرب من قصر الولاية، فيبدو أنه جبان رغم الدهاء الذي يبنه طيلة التمثيلية.

والحال أن مجمل المؤثرات الصوتية حملت في توزيعها دورا مهما في تحديد معالم الفضاء السينوغرافي عن طريق الصوت وحده، بحيث عمل المخرج قدر الإمكان على تشكيل صورة صوتية تؤهل التمثيلية لكي تبرز الجوانب الحياتية فيها، وتوهم المستمع بحقيقة ما يجري، فتختزل المسافات التي من شأنها أن تغرب الحدث وتشوهه، فالدراما الإذاعية تعمل على معايشة الحدث لا تغريبه.

V- الإيحاءات الكلامية ودلالتها:

إن لاستعمال المكثف للمؤثرات الصوتية، من شأنه أن يؤثر على السيرورة الدلالية لمجرى الأحداث ومدى فهمها، بحيث يشوش على إدراك المتلقي لما يجري، ذلك لأن المؤثر الصوتي لا يعتبر لغة تحمل يفهمها المستمع ويستوعبها، وإنما إحداثها يكون بمعية سياقات كلامية تؤهل وجودها، فتحدث بذلك أثرا جماليا، وبدورها تغذي المؤثرات الملفوظ اللغوي في التمثلية الإذاعية وتشحنه.

من أجل ذلك فإن خلق الضجيج الذي قد يصبح غير مبرر في الدراما الإذاعية، يجعل من المخرج والمؤلف معا يعملان على بلورة إعداد دراماتوجي، يسهم بقدر كبير في تعويض المؤثر الصوتي بصيغة كلامية تعوضه. ولقد ظهرت العديد من التوظيفات للعامل اللفظي من أجل

تعويض المؤثرات السمعية في تمثيلية "أضحوكة شعيب" بحيث أوحت بوجود أشياء أو حدوث حركة معينة عن طريق كلام الشخصيات، ومن تم يتلقاها المستمع مستعملا خياله من أجل إثباتها في السياق الدرامي، ومن بين هذه الإيحاءات الكلامية ذات الدلالة الموحية نذكر:

1- التأشيرات الكلامية التي تدل على حركة الممثلين:

تمثل هذا النوع من الإشارات الكلامية التي تعوض المؤثر الصوتي، نوعا من أفعال الشخصيات التي نترقب ردة الفعل منها ونتوقعها مسبقا ومن خلال المقطع التالي:

"شعيب: أُخْرُج مَنْ هْنَا يَا عَدُو الشَّعْب، يَا عَدُو المجْتَمَع، يَا قُتَّال البَشَر، أخْرُجْ، أخْرُج."[1]

فالمتلقي سوف يتوقع خروج الطبيب، مادام الوالي شعيب طرده، بحيث نفذ أمره بأن خرج، فلم يستعمل المخرج صوت وقع الأقدام. ومن جانب آخر يصف شعيب أحد الشخصيات التي دخلت عليه قائلا:

" شعيب: وْهَذَا وَاشْ بِيه دَاخَلْ يْطَلَّع فِي العِبَاد"[2].

وفي هذا المقطع نجد أن شعيب يصف ما يراه أمامه ضمنيا للمتلقي بحيث أبرز الجانب المرئي الغائب عنه وقدمه له كلاميا، كما أنه قد يصعب تشكيل مؤثر صوتي من أجل ذلك، فاكتفى المخرج بهذه المعالجة الدراماتورجية التي عوض من خلالها الجانب المرئي بآخر لفظي.

2- الإيحاءات الكلامية التي تدل على وجود الشخصيات:

قد تدخل شخصية درامية مكانا من المفترض أنه يحوي شخصيات أخرى، لا يمكن للمشاهد أن يتعرف عليها، كما أنها لا تستطيع أن تقدم نفسها ضمنيا للمستمع وتبرهن على وجودها، بحيث قد يؤثر ذلك على السياق الدرامي، أو على جمالية الفضاء، فالحرس مثلا في

1- م. س.، ص.32.

2- م. ن.، ص.16.

تمثيلية "أضحوكة شعيب لا يمكن لهم أن يبرهنوا على وجودهم بذلتهم إلا من خلال شخص آخر، ويظهر هذا في قول القهرمان، وهو يخاطب كاتب الدولة:

"الحُرَّاسْ كُلْهُم يْبَايْعُولُو، هَاهُوَ القَاضِي زْكَعْلُو، هَاهُوَ المفْتِي وْمْعَ هَذَا رَاهُو رَاكَبْ عْلَى حْمَار."[1]

إن هذا المقطع يبيّن لنا المؤلف بواسطته وجود شخصيات: الحرس والقاضي والمفتي وغيرها من الشخصيات، والتي تقنع المستمع بوجود آخرين ليضعهم في الاعتبار، لأنه إن تدخلت إحدى تلك الشخصيات، سوف يجد المستمع نفسه في تناسق تام مع الأحداث السابقة التي أوجدتها.

3- الإيحاءات الدالة على الإكسسوارات:

من بين الجوانب التي لا يمكن فيها التعبير عن موجودات ما وتعويضها بمؤثر صوتي نجد ما حدث في المقاطع الحوارية الآتية:

"كاتب الدولة: تْقَدَّم مْعَ لَوْلِيَد لِّي رَاهُو حَامَل ذِيك **المْخَدَّة**، لِّي عْلِيهَا **مَفْتَاح** بَابْ الجزيرة."[2]

"القهرمان: هَاهُم **مْفَاتِيح** جَزِيرَة بَرَطَارْيَا، نْمَكْنُوهُم لقَلْبَكْ لكْبِيرْ وْسَيْفَكْ الشَّهِيرْ "[3].

يصف كاتب الدولة في هذه الحالة وجود طفل يحمل مفتاح الجزيرة على مخدة، وهو في حركة تدل على تقدمه نحو الأمام، حيث تم تعويض ما هو مرئي الذي يمثل إكسسوارا بصيغة لفظية دالة عليهما.

وفي مقاطع أخرى أبرز الكاتب وجود علم أبيض أشار له الوالي شعيب قائلا:

1- م. س.، ص.01.

2- م. ن.، ص.05.

3- م. ن.، ص.05.

" شعيب: قُولِّي وَاشْ مَعْنَى ذِيكْ لَكْتِيبَة لِّي رَاهَا مَرْسُومَة فِي ذاكْ **لَعْلامْ** لَبْيَضْ، لِّي رَاهُو مْعَلَّقْ فِي **لْحَيْطْ** "[1].

كما يطلب القهرمان من شعيب أن يلبس زيه الرسمي قائلا:

" القهرمان: لْبَسْ **قُفْطَانْ** وَظِيفْتَكْ."[2]

كما أشار الخياط إلى الإكسسوارات الموجودة في يدهه مرددا:

"الخياط: عَنْدِي خَمْسْ صْوابَعْ وْرَاهُو كُلْ صْبُعْ مْغَطِّي **بْقَلْمُونَة**، مْخَيْطَة عْلَى قَواعِدْ الصّنْعَة."[3]

في حين يطلب الشيخ صاحب العصا من جاره أن يمسك بعصاه قائلا:

"الشيخ مول لعصا: شَدْلِي انْتَ هَاذْ **لَعْصَا** يا جَارِي."[4]

فضلا عن ذلك برزت تم تعويض الاكسسوارات في المقاطع التالية، وقد بينتها بخط عريض:

"شعيب: تَخْلَفْ عْلَى هَاذْ **لْمَصْحَفْ الشّرِيفْ** بَلّي رَدّيتْلُو مَا سَلَّفْلَكْ."[5]

"شعيب: أيَّا قَرَّبْ، قَرَّبْ **بْرِيقْ لْمَاء** نَغْسَلْ، بسم الله، آه قُولِّي وْهَاذْ **لْمَنْدِيلْ عْلاشْ**."[6]

"الطبيب: تَقْدَرْ تَعْطِيه شْوِيَّا مَنْ هَاذْ **لْفَوَاكِهْ**."[7]

"شعيب: وْهَاذْ **لَفْخَارْ** رَاهُو لاَبَاسْ بِيهْ."[8]

1- م. ن.، ص.08.
2- م. ن.، ص.15.
3- م. ن.، ص.19.
4- م. ن.، ص.22.
5- م. ن.، ص.22.
6- م. ن.، ص.25.
7- م. ن.، ص.26.
8- م. ن.، ص.27.

" شعيب: آه مْلِيحْ يَا سِيدِي، وَاشْ فِي ذَاك **الطَّاجِين** لاَخُرْ يَا وْلِيدِي."[1]

"القهرمان: وهَاذْ **لْوَكْرِيفْ** بالمْرْقَة الحَّارَّة السْخُونَة، يَقْدَرْ يَاكُلْ مَنُّو."[2]

"شعيب: خُوذِي مَنْ عَنْدُو هَاذُوك **لْعَشْرِين دِينَار**."[3]

"القهرمان: هَاذْ **لْقَرْطَاسْ** لِيكْ يَا سَعَادَةْ الوَالِي."[4]

إن وجود الإكسسوارات المسرحية يبرز جانبا فيزيائيا مؤهلا للشخصية الدرامية، بحيث يكتمل وجودها، كما أنه يضفي جمالية معينة تدل على تناسق بين العناصر السينوغرافية المادية، ونظرا لغياب السياق البصري في الدراما الإذاعية، فقد جاءت الإيحاءات الكلامية لكي تعوض غياب الإكسسوارات، باعتبارها أداة مسرحية، تعتمد في بروزها على الجانب البصري، الذي يتعذر إخراجه في هذا النوع الفني، بالإضافة إلى ذلك فإن هذه الإيحاءات برزت مؤهلة لكي تعوض ما يستحيل على المؤثرات الصوتية إنجازه أيضا. مثل: المخدة، مفاتيح جزيرة برطاريا، لعلام لبيض، لقلامن الخمسة... بحيث عمل المؤلف على وصفها كلاميا،من خلال حوار الشخصيات فيما بينهم.

خلاصة:

لا يمكن للدراما الإذاعية أن تستثمر إلا في الصوت، وهو سياقها الوحيد الذي تعتمد عليه في إبداع أعمالها، والأذن هي المستقبل الوحيد لتلك الإبداعات، غير الفنون الأدائية

1- م. ن.، ص.29.
2- م. ن.، ص.30.
3- م. ن.، ص.41.
4- م. ن.، ص.47.

الأخرى، ورغم وجود هذا القصور، فإن ما تم تحليله في تمثيلية أضحوكة شعيب، يبرز أهمية هذا الجانب الذي يمثل المؤثر الصوتي، فهو بمثابة صانع حدود الفضاء السينوغرافي وموزع عناصره بشكل يتناسق والحركة الدرامية العامة للتمثيلية، ورغم أن الكلام لا يحدث إلا عن طريق الصوت في فإنه هو الآخر لعب دورا مهما في بلورة وتعويض الجانب المرئي مثلما بينت سابقا، لهذا فإن إبداع فضاء سينوغرافي يعتمد على: تأليف درامي يراعي إمكانيات الدراما الإذاعية ومؤهلاتها، ومؤثر سمعي يتناسب والموقف الدرامي الفاعل، ومعالجة دراماتوجية يجد المخرج فيها بالتعاون مع المؤلف حلا لفظيا مناسبا يعوض الجانب المرئي والصوتية معا.

خاتمة

يعتبر الإبداع في مجال الدراما الإذاعية هاجسا كبيرا لدى كتابها مخرجيها، ذلك لأن الإشتغال عبر القناة الصوتية باعتبارها نسقا تواصليا، يحتاج الكثير من الحذر والتوجس، من أجل توصيل تصور شامل عن العمل الإبداعي وعناصره المكونة له، من أجل ذلك، وانطلاقا مما سبق دراسته ومعاينته نظريا وتطبيقيا من خلال تمثيلية أضحوكة شعيب، يتبين لنا ما يلي:

1- إن الدراما الإذاعية تعتمد على نص درامي معد دراماتورجيا للإذاعة، أو نص درامي كُتب لأجلها، ولا يمكن بأي حال من الأحوال إخراج نصوص أخرى ما لم يتم معالجتها، ذلك لأن إمكانيات الإذاعة مقتصرة على الصوت وحده.

2- إن الاعتماد على القوالب التراثية مثل الراوي، يعد أحد التقاليد التي أصبحت الدراما الإذاعية تعتمد عليها، فعن طريقه يمكن تعويض الكثير من العناصر السينوغرافية المرئية التي لا تستطيع الإذاعة تشخيصها عبر البث الصوتي.

3- تعتمد الدراما الإذاعية على سينوغرافيا صوتية، ينشأ عن طريقها الفضاء الصوتي التخيلي، الذي يوحي للمستمع بوجود حيز مكاني وزماني تجري فيه الأحداث.

4- إن المتلقي الإذاعي متلق يعمل على تشخيص الموجودات السينوغرافية عن طريق السمع وحده، وهو عكس المتلقي المسرحي أو السينمائي، الذي يشاهد ويسمع في آن واحد ما يحصل أمامه، في حين أن المستمع الإذاعي يتلقى ما عليه تخيله وتشخيصه، لذلك فهو من يقوم تشكيل صورة سينوغرافية لما يجري في التمثيلية من أحداث.

5- لقد شكلت الدراما الإذاعية تلقيا جديدا، يقوم على السمع عبر وسائل متطورة، تصور معطياتها الإبداعية، فتشكل فضاء تخيليا تقريبيا، يعمل المستمع على تصور هيأته حسب مرجعياته.

قائمة المصادر

والمراجع

المصادر العربية:

1. محي الدين باشطرزي، أضحوكة شعيب، نسخة مخطوطة.
2. أرسطو طاليس، فن الشعر، تر. إبراهيم حمادة ، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، 1983.

المراجع العربية:

1. إبراهيم إمام، الإعلام الإذاعي والتلفزيوني، دار الفكر، مصر، ط.1، 1985.
2. أحمد أمل، نظرية فن الإخراج المسرحي: دراسة في إشكالية المفهوم، الشركة الجزائرية السورية للتوزيع والنشر، دمشق، سوريا، ط.1، 2013.
3. بلحيا الطاهر، التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، منشورات التبيين، الجزائر، د. ط.
4. جان بيير قارنان- بيير فيدال ناكيه، الأسطورة والتراجيديا في اليونان القديمة، تر: حنان قصاب، الأهالي للطباعة والنشر، دمشق-سوريا، ط.1، 1999.
5. حكمت البيضاني، جماليات وتقنيات الصوت، أكاديمية الفنون- وحدة الإصدارات، القاهرة-مصر، ط.1، 2011.
6. حمد مجيد الجبوري، البنية الداخلية للمسرحية، منشورات ضفاف، بيروت-لبنان، ط.1، 2013.
7. خليل صابات، وسائل الاتصال (نشأتها و تطورها)، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1991.
8. سامية أحمد علي، أسس الدراما الإذاعية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط.1، 2009.

9. سامية أحمد علي، أسس الدراما الإذاعية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة-مصر، ط.1، 2009.

10. سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت

11. طه عبد الفتاح مقلد، التمثلية الإذاعية بين ماضيها وحاضرها، مكتبة الشباب، القاهرة، مصر، 1975

12. طه عبد الفتاح مقلد، التمثيلية الإذاعية في أدبنا الحديث، مكتبة الشباب، القاهرة، مصر، 1975.

13. عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم عبد الله، تونس، ط.1، 1987.

14. عبد الحميد يونس، معجم الفولكلور، مطبعة المساحة، القاهرة، 2007 .

15. عبد المجيد شكري، الدراما الإذاعية: فن كتابة وإخراج التمثلية الإذاعية، دار الفكر العربي، القاهرة- مصر، ط.1، 2000.

16. عبد المجيد شكري، تكنولوجيا الاتصال: إنتاج البرامج في الراديو والتلفزيون، دار الفكر العربي، مصر، ط. 1، 1996

17. عبد الناصر حسن مُحَمَّد، نظرية التلقي بين ياوس وإيزر، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر، 2002.

18. كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، ط.1، 2006

19. لطيف زيتوني، معجم نقد مصطلحات الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت- لبنان، ط.1، 2002.

20. ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان، الأردن، 1997.

21. نبيلة ابراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر، القاهرة-مصر، د.ط، د.ت.

22. نوال بنبراهيم، جمالية الافتراض من أجل نظرية جديدة للإبداع المسرحي، دار الأمان، الرباط، 2009

23. يحي البشتاوي، المسرح والقضايا المعاصرة، الأكاديميون للنشر والتوزيع، مصر، 2011

المراجع المترجمة:

a. مندلاو، الزمن والرواية، تر: بكر عباس، دار صادر، بيروت- لبنان، ط.1، 1997.

2. أرنولد هاوزر، الفن والمجتمع عبر التاريخ، ج.1، تر.: فؤاد زكريا، ط.1، 2005، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية-مصر.

3. إيريك بارنو،الإتصال بالجماهير، ت. صلاح عز الدين، فؤاد كامل، أنور المشري، مكتبة مصر، القاهرة، 1975.

4. بوريس إيخنباون، نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، تر.: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث االعربية، بيروت، لبنان، ط.1، 1981.

5. روبرت هولب، نظرية التلقي، تر.: عز الدين اسماعيل، كتاب النادي الأدبي، جدة، م. ع. السعودية، ط.1، 1994.

6. روجر بسفيلد –الابن–، فن الكاتب المسرحي: للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما، تر. دريني خشبة، دار النهضة، القاهرة، مصر، 1978.

7. ستوارت كريفش، صناعة المسرحية، ت. عبد الله معتصم الدباغ، دار المأمون، بغداد، 1987.

8. فاسيلي بودوسيتنيك، أوفشي ياخوت، ألف باء المادية الجدلية، تر.: جورج طرابشي، دار الطليعة، بيروت–لبنان، ط.1، 1979.

9. فولفغانز إيزر، فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر.: حميد لحمداني، جيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، المغرب، 1995.

10. فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، –نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر.: حميد لحمداني، الجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، المغرب، 1995

11. فولفكانك إيزر، آفاق نقد استجابة القارئ، تر.: أحمد بوحسون، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 1995.

12. كونستونتين ستانيسلافسكي، حياتي في الفن، تر: دريني خشبة، ج.1، الدار المصرية اللبنانية، 2004.

13. لوك بنوا، إشارات، رموز وأساطير، فايز كم نقاش، عويدات للنشر والطباعة، بيروت–لبنان، ط.1، 2001.

14. ليسنج، غ.إ؛ تربية الجنس البشري، تر.: حسن حنفي، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط.2، 2006.

15. هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر.: رشيد بنحدو، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط.1، 2016.

16. هيربرت ريد، الفن والمجتمع، فتح الباب عبد الحليم، مطبعة شباب مُحَمَّد صلى الله عليه وسلم، اسطنبول، تركيا، د.ط.، د.ت.

17. والتر ج. اونج، الشفاهية والكتابية، تر.: مُحَمَّد عصفور، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1994.

المعاجم العربية:

*- باتريس بافيس، معجم المسرح، تر.: ميشال ف. خطّار، المنظمة العربية للترجمة، بيروت لبنان، ط1، 2015.

المراجع الأجنبية:

1. Cathy Turner, Synne K. Behrndt, Dramaturgy and Performance, Palgrave Macmillan Publisher, New York, U.S.A., 2008.
2. David, The Architecture of Drama, The Scarecrow Press, Inc., Plymouth, U.K., 2008.
3. Eric Bentley, The Playwright as Thinker : A Study of Drama in Modern Times, The World Publishing Company, New york, 10nt Ed., 1965.
4. Hans Robert Jauss, Pour une Esthétique de la réception, Gallimard Ed., 1978

5. Ian Roger, Radio Drama, The Macmillan Press LTD, London, U.K., 1st Ed., 1982,
6. Jean Pierre Miquel, Le Théâtre et les Jours, Flammarion Imprimeries, Paris, 1986.
7. Martin Esslin, An Anatomy of Drama, Hill and Wang Publisher, New York, U.S.A., 1977.
8. Odette Aslan, L Acteur au XXe Siècle-Evolution de la Technique, Problème d Ethique, Edition Seghers, Paris- France, 1974.
9. Patice Pavis, The Theatre at the Crossroad of Culture, Trans. By : Loren Kruger, Routledge Print., London, U.K., 2002.
10. Richard Aspinall, Guide Pratique de la Production Radiophonique, Imprimerie Maison Mame, Paris-France, Richard J. Hand, Marie Traynor, The Radio Drama Handbook, C.I.P. Group, London, U.K., 2011
11. Tim Crook, Radio Drama : Theory and Practice, Routledge Print., 2nd Ed., 2001, U.K.
12. Will Dunne, The Dramatic Writer's Companion, The University of Chicago Press, Chicago, U.S.A., 2009.

المجلات والدوريات العربية:

1. مجلة النقد الأدبي:فصول، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة مصر، ع.1-2، م.5، 1984.
2. جمالية التلقي وتجديد تاريخ الأدب، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع.ع1، مج.39، 2010.
3. مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع.25، سبتمبر 1996.

المجلات والدوريات الأجنبية:

1. L'Annuaire théâtral : Revue Québécoise d'Etudes théâtrales, Erudit, Montréal, Canada, N0 09, 1991
2. Archives ouvertes, Paris, France, N° 16, 1991.
3. L'Annuaire théâtral : Revue Québécoise d'Etudes théâtrales, Erudit, Montréal, Canada, N0 23, 1998.

الرسائل والأطروحات:

Schruermans Mangali, La Création Radiophonique, entre Musique, Sons et Narration, Mémoire Fin d'Etudes, Sous Direction : Jean-Paul Dessy, I.N.S.A.S.T.D., Paris , France, 2001-2002.

مواقع الأنترنت:

1. http://Fr.wikipedia.org/wiki/proverbe
2. http://lescicons.cakhr.com

5- http://elmadar.net/Boukrouh/Foued.htm

6- http://fibrwanahd.aljabriabed.com/n 36-07Ula hyan.htm

7- http://fr.wikipedia.org

8- http://lexicons.sakhr.com

9- http://margeslinguistiques.Free.Fr

فهرس

العناصر:	الصفحة
إهـداء	
كلمة شكر	
مقدمة.....	أ
مدخل: نظرية جمالية التلقي وأسس انبعاثها.....	4
الفصل الأول: تاريخ نشأة وتطور دراماتورجيا الدراما الإذاعية.....	14
المبحث الأول:نشأة الدراما الإذاعية وسيرتها نحو الاستقلالية.....	15
المبحث الثاني: دراماتورجية إعداد النص الدرامي الإذاعي.....	27
الفصل الثاني:التمثلية الإذاعية بين إعداد النص وإخراجه.....	76
المبحث الأول:التأليف الدرامي الإذاعي ومصادره الإبداعية.....	77
المبحث الثاني: الإخراج الإذاعي: آلياته وإمكانياته الفنية	101
الفصل الثالث: تمثيلية أضحوكة شعيب، دراسة تطبيقية	120
المبحث الأول:تمثلية أضحوكة شعيب دراسة درامية	121
المبحث الثاني: المعالم الجمالية في تلقي الدراما الإذاعية.....	149
الخاتمة.....	173
المصادر والمراجع.....	175
فهرس.....	184

ملخص

تعتبر الدراما الإذاعية أحد الأشكال الفنية الراقية التي تحتاج نوعا خاصا من الإبداع الذي يعتمد على مراعاة مستمع متلقي لا مشاهد درامي، هذا ما جذب الباحثة إلى هذا النوع من الإبداع والذي يمر عبر مراحل تنطلق من الكتابة وتصل إلى البث الإذاعي، كما انها تحتاج إلى سيناريو خاص ومتلق خاص أيضا لا يشبه بقية متلقيي الأجناس الإبداعية الفنية الأخرى، وعليه فإن البحث هو محاولة لإبراز الجوانب الجمالية التي يمكن لهذا النوع من الإبداع أن يصنعها نصا وعرضا، كما أن البحث هو فرصة لاستنباط الآليات والاتفاقات الاستقبالية التي يستعملها المستمع لفهم مجريات الأحداث في التمثيلية الإذاعية.

الكلمات المفتاحية:

نظرية جمالية التلقي؛ المسرح؛ الاذاعة؛ الدراما الاذاعية؛ المتلقي الاذاعي؛ نظرية التأثير؛ نظرية الاتصال؛ الاخراج الاذاعي؛ دراماثورجيا؛ الممثل.

نوقشت 18 أكتوبر 2018

بتقدير مشرف جدا