وزارة الـــتعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الدكتور مولاي الطاهر سعيدة
كـــلية الآداب واللغات والفنون
قـــسم الفـــنون

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في الفنون
تخصص نقد العرض المسرحي الموسومة بـ:

# تجليات العناصر الدرامية الكلاسيكية في تصور اخراج مسرحية (فيدرا) لجان راسين

**من إعداد الطالبة:**

- حمديني خلود

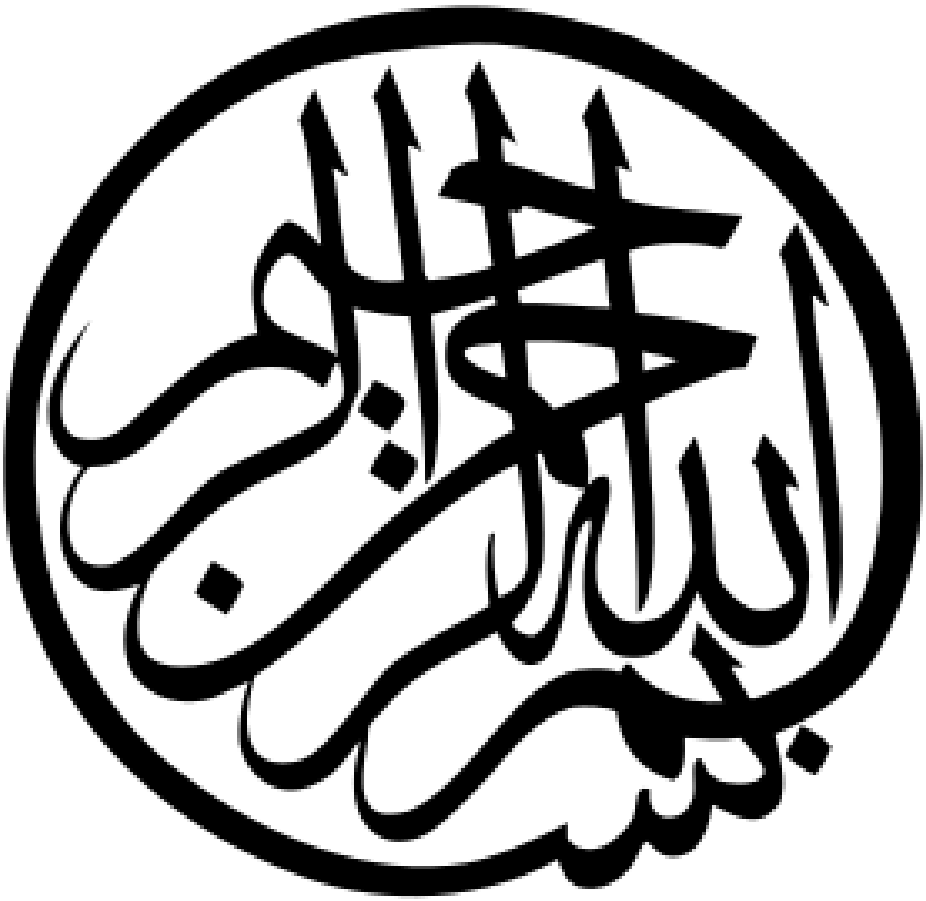
**إشراف الأستاذ:**

برجي عبد الفتاح

**أعضاء لجنة المناقشة:**

-..... رئيسا
-..... مناقشا
-برجي عبد الفتاح ..... مشرفا

**الســـنة الجـــامعية: 2022/2021**



# اهـــــــــــداء

الى الذي البسني ثوب الإرادةوالمنافسة والتحدي....الى المعطاء الذي مد يده في كل الاوقات....الى الذي عانى من اجل نشأتي وتقويمي....الى سقف في بيتنا الذي حماني.....الى أحن قلب في الدنيا .....الى سندي وفخري وعزي في الحياة....الى الذي علمني ان ارتقي سلم الحياه بحكمه وصبر.....ابي الغالي الذي لولاه ولما وصلت الى هذه اللحظة بالذات.....حفظه الله واطال في عمره

الى التي قال في حقها صلوات الله عليه وسلم:"امك ثم امك ثم امك....."

الى كيان الحب والوفاء الى رمز التضحية والعطاء.....الى التي سقتني لبن المحبة الى الشمعة التي تنير حياتي.....الى التي تشقى لتسعدني وتتعب لتريحني وتسهر لنومي.....الى قره عيني امي...حفظها الله واطال في عمرها

الى كل اخوه واخواتي حفظهم الله عز وجل

الى امراءي ايهاب عبد الغفور وعبد الصمد و اميرتي ريماس

إلى رفيقة دربي رقية طاهري وحبيبتي هديل حفظهما الله عز وجل

إلى نبضي قلب إلى من شقى معي طيلة اعداد هذا البحث

إلى من لم يبخل عليا بشيء الى سندي ماجي بومدين حفظه الله عز وجل

إلى كل صديقاتي أسأل الله عز وجل أن يوفقهن

## شكر وعرفان

أول شكر لله عز وجل الموفق المعين الذي يسر لنا السبيل لإنجاز هذا العمل سبحانه وتعالى كما نتقدم بالشكر الجزيل الى الاستاذ الفاضل المشرف" برجي عبد الفتاح" على ما قدمه لنا من توجيهات ومساعدات لاتمام هذا البحث ونتوجه بالشكر الجزيل الى الأساتذة الافاضل أعضاء اللجنة الذين حملوا على عاتقهم شرف مناقشة هذه المذكرة والى كل من له الفضل في مساعدتنا من قريب أو من بعيد في انجاز هذه المذكرة جزيل الشكر.

حمديني خلود....

# المقدمـــــــة

**مقدمة:**

بسم الله الرحمان الرحيم و السلام و الصلاة على أشرف الأنبياء و خاتم المرسلين سيدنا وحبيبنا محمد صلى الله عليه و سلم.

كان المسرح و ما يزال هو النقطة التي يبدأ منها عادة، انطلاق الشرارة نحو الثقافة و التطور و المساعدة في تطوير المجتمعات و الوصول الى حال أفضل و على مر الأزمان خضع للتحوير و التشكيل سواء كان ذلك في شكل خشبة، أم في شكل العروض التي تمثل داخله بل إن دور التمثيل نفسها كانت موضوعا للتغيير و التبديل، فقدم الأدب المسرحي في الميادين و خارج المعابد و داخل الكنائس ومر بمراحل كثيرة حتى أقيمت له دور التمثيل، فالمسرح ليس مجرد وسيلة ترفيهية و وإنما يتخطى دوره ذلك، ففي فترات عظمته جاهد كتابه و ممثلوه و مخرجوه في اكتشاف نواحي الجمال فيه، ففن المسرح يعتمد في جوهره على حصيلة المعرفة في شمولها العام و على قدرة الانسان على الاستكشاف والتعجب و التأمل.

شهد القرن السابع عشر ظهور مبدأ اعترف به الجميع و هو العقل و قد تجلى ذلك في الأدب و المسرح للتعبير عن الحقيقة و الدقة و المنطق، حيث تعود الجذور الأولى لهذا المذهب الى فترة التأثر بالتراث اليوناني في القرن الخامس عشر، و قذ عرف انتشارا واسعا لكل الثقافة الفرنسية، و توافد الفرق الايطالية على خشبة المسرح الفرنسي، و هذا ما شجع الفرنسيين من أدباء و مفكرين على زيارة ايطاليا و النهل من كتابات الأوائل من التراث اليوناني و الروماني و سرعان ما بدأ يتضمن هذا التأثير بفعل الروح القومية للفرنسيين من أدباء و مفكرين على الزيارة و سرعان ما بدأ يتضامن هذا التأثير بفعل الروح

القوميـــة للفرنسييـــن الذيـــن شجعـــوا لغتـــهم و ثقافتهـــم المحليـــة و قـــد تـــوج هـــذا بالكلاسيكيـــة الجديـــدة و علـــى رأسهـــم (نيكـــولا بوالـــو) الـــذي عمـــل تقنيـــن الابـــداع الفنـــي و هنـــاك أسمـــاء بـــارزة بنـــت الكلاسيكيـــة الجديـــدة منـــهم (هـــوراس) و(مـــوليير) و(فولتير) ونجماها اللامعين (كورني و راسين).

فالإشـــكالية الـــتي أريـــد معالجتـــها في موضـــوع بحثـــي هـــذا هـــي الكشـــف عـــن أسرار المسرح الكلاسيكي و تجلياته في مسرحية "فيدرا لجان راسين".

**و من هنا نطرح التساؤلات التالية:**

- **هـــل تأثـــر جـــان راسيـــن بالمســـرح الكلاسيكـــي الفرنســـي؟ و بمـــا تأثـــر؟ و أين تكمن تجليات المدرسة الكلاسيكية في المسرحية؟**

أمـــا المـــنهج الـــذي اتبعـــه في بحثـــي هـــذا هـــو المنـــهج التاريخـــي التحليلـــي لأننـــا بصـــدد تحلـــيل دراســـة المســـرح الكلاسيكـــي "لجـــان راسيـــن" و تـــأثره بالمدرســـة الكلاسيكية الفرنسية.

و قـــد قســـمت بحثـــي هـــذا الى فصليـــن يتصـــدرهما مـــدخل فيـــه مـــهدة للولـــوج الى الموضوع فقدمت توطئة مختصرة حول اتجاهات الاخراج المسرحي.

أمـــا الفصـــل الأول مـــن البحـــث فخصصتـــه لدراســـة دور المـــذهب الكلاسيكـــي في المســـرح و يتضـــمن ذلـــك مبحثيـــن أولهمـــا مفهـــوم المســـرحية الكلاسيكـــية و أثـــر المـــذهب الكلاسيكـــي فيـــها و ثانيهمـــا أثـــر المـــذهب الكلاسيكي في الأدب الغربي و خاصة في فرنسا.

في حيـــن تناولـــت في الفصـــل الثانـــي مـــن البحـــث دراســـة تطبيقيـــة في "مسرحيـــة فيـــدرا" لجـــان راسيـــن، و اشتمـــل هـــذا الفصـــل عـــلى ثـــلاث مباحـــث

يتقـــدمهما مبحـــث بعنـــوان مســـرحية فيـــدرا تناولـــت فيـــه موضـــوع المســـرحية وحكايتهـــا، الملخـــص والتحليـــل، وجـــاء في المبحـــث الثـــاني المعنـــون بـــ تحليـــل مســـرحية فيـــدر، فتطرقـــت فيـــه لشخصـــيات في المســـرحية، القـــراءة في المســـرحية واولويـــة الصـــراع الـــدرامي، الاختلافـــات الجوهريـــة بـــين مســـرح راســـين و بوريـــدس، البنـــاء الفـــني للمســـرحية والتحليـــل النفســـي، وختمنـــا بالمبحـــث الثالـــث الـــذي تطرقـــت فيـــه الى اســـتخراج مبـــادئ المدرســـة الكلاســـيكية الـــتي تجلـــت في المســـرحية مـــن خـــلال الاسلوب، الازياء، الديكور، المكياج ..... الخ.

هـــذا و قـــد اعتمـــدت ف بحثـــي هـــذا علـــى تحـــليل النصـــوص في مختـــلف المستويـــات الفنيـــة و الجـــمالية و الفكريـــة، و مـــن ثـــم انتقلـــت الى عمليـــة المقارنـــة بـــين الكلاسيكيـــة القديمـــة عنـــد الرومـــان و الاغريـــق و الكلاسيكيـــة الحديثـــة (فـــي عصر النهضة) لأكتشف مواطن الاختلاف فيها و التي تأثر بها "راسين".

و تـــعود دوافـــع اختيـــاري لهـــذا المـــوضوع الـــى دافعيـــن أولـــهما ذاتـــي و الآخـــر موضـــوعي، أمـــا الـــدافع الـــذاتي فيرجـــع الـــى اعجـــابي بمسرحيـــة "فيـــدرا" لجـــان راسيـــن، بينمـــا يتعلـــق الجـــانب الموضوعـــي في كـــون راسيـــن فـــرض نفســـه كتجربـــة فنيـــة رائدة في العالم الغربي و العربي و تأثر بالكلاسيكية في بناء المسرحية.

و في هـــذا المقـــام نـــدرج العراقيـــل الـــتي واجهتنـــي و أعـــاقت نوعـــا مـــا معالجـــة البحـــث، معالجـــة دقيقـــة، فقـــد وجـــدت صعوبـــة كبيـــرة في الحصـــول علـــى بعـــض المصادر و المراجع للبحث.

و بـــالتالي فمحاولتـــي هـــذه هـــي اسهـــام منـــي في اضـــاءة جـــانب مـــن جوانب هذه الدراسة.

و كـــان هـــذا بإيجـــاز مـــا تضمنـــه بحثـــي المتـــواضع لأنـــي مهـــما حـــاولت و مهـــما بلغـــت من جهد فاني لا أستطيع إيفاء هذا الكاتب المسرحي الفرنسي الكبير.

و فـــي الأخيـــر ختـــمت بحثـــي بخاتمـــة تضـــمنت نتـــائج البحـــث. ختـــاما لا يسعنـــي إلا أن أتقـــدم بالشـــكر و الامتنـــان الى الأستـــاذ المشـــرف برجـــي الـــذي لـــم يبخـــل علي بتوجيهاته.

# مـــــدخـــــل

## (مفـهوم الاخـراج المسـرحي و اتـجاهاتـه)

## 1. مفهوم الإخراج :

الإخـــراج المســـرحي هـــو علـــم لـــه أصـــوله وأســـاليبه ومناهجـــه المختلفـــة والمتباينـــة، وهـــو فـــن إبـــداعي مـــدرك وذو صـــلة بطاقـــة الخيـــال، والإخـــراج المســـرحي قـــائم علـــى أســـاس عمليـــة تخطيطيـــة وأســـلوب فـــني لتحقيـــق فرجـــة حيـــة داخـــل زمـــان ومكـــان محـــدد بكـــل أبعاده.

وكلمـــة في الإخـــراج مركبـــة مـــن كلمتـــين تشـــير فيـــه كلمـــة في إلى أنـــه عمـــل يعتمـــد الإبـــداع والصـــنعة والحرفيـــة، وكلمـــة إخـــراج إلى أنـــه عمـــل يعتمـــد التركيـــب والإنشـــاء لإنجـــاز تكـــوين عـــام، وبهـــذا يجمـــع بـــين العمليـــة الإبداعيـــة والعمليـــة التكوينيـــة، وهـــو عمـــل تطبيقـــي أكثـــر مـــن تنظـــيري تتحقـــق بـــه الصـــورة الكليـــة والكاملـــة التكـــوين")[1]، والإخـــراج عبـــارة عـــن أســـلوب تقـــني لتقـــديم وعـــرض صـــورة فنيـــة وفـــق رؤيـــة ممنهجـــة يحددها المخرج انطلاقا من النص لتوصيل أفكاره وأحاسيسه إلى المتلقي.

## 2. المخرج:

برز اسم المخرج (Metteur en Scène) مع حلول القرن التاسع عشر، وإذا كانت كلمة " (Mise en scène) تدل على الممارسة للإنتاج من تلك الفترة، فهي ليست محظورة في تاريخ المسرح[2]، وكذا مع ظهور التقنيات الجديدة التي صاحبت التطور الصناعي، واكتساح الموجة الأدبية والفكرية ، ويرجع الفضل إلى الألماني جومان فولجان فون جوته Jo. Hann. Wolfegrang (Von Goethe) الذي طبق المنهج العلمي على عناصر العرض المسرحي، وحدد على إثرها مسؤولية المخرج، واعتبر الممثل أحذ عناصر العرض، والعرض تكوين تشكيلي بصري حمالي[3].

[1]- أحمد أمل، نظرية فن الإخراج المسرحي دراسة في إشكالية المفهوم، ج1، عين السبع، الدار البيضاء،ط1 ، 2009، ص11.

[2]- Voir Patrice Pavice, dictionnaire de théâtre, édition social, Paris 1978, P248.

[3]- أحمد إبراهيم، الدراما والفرجة المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2006، ص59.

أما المخرج المسرحي البولندي ليون شيللر (Lions Cheller) يرى أن المسرح "ليس الممثل ولا مصمم الديكور أو منفذه ولا هو الشاعر المسرحي أو الموسيقي ولا هو المعماري، لكن المسرح هو مبدعه الذي يشكل ويكون ويعدل كل هذه الطاقات البشرية والفنية واللونية والضوئية والتقنية إن المسرح هو المخرج وحده.[1]

وفي معجم (Oxford) لم تخرج مهام المخرج عن التفسير الفني Artistic Interpretation فمهمته تفسير النص المكتوب بواسطة الوسائل الفنية المتاحة مثل الديكور، والأزياء، وحركة الممثل، وأساليب نطق الحوار... وغيرها[2]، وإلى جانب الأمور الفنية المتعلقة بالعرض فهو المسؤول عن الأمور الإدارية.

ينطلق المخرج من نص المؤلف (الوسيط الأول) ومن خلاله يبلور رؤيته الإبداعية التي يجسد بها الأثر الفني، وأداة المؤلف في خلق الزمان والمكان والشخصية هي الكلمة (كودات لغوية) الثابتة، لكن معانيها تتعرض إلى التحول أو التبدل من حقبة إلى أخرى ومن جيل إلى آخر بحيث تحقق الغنى الدلالي وجمال التنوع وحسن الاستعارة الذي ينعكس على المعنى العام الذي يشهد هو الآخر هذا الاختلاف والتنوع بفضل الأساليب وطرائق الإخراج.

وأدوات المخرج كثيرة لتجسيد هذه الفرجة الفنية منها الشخصية، الإضاءة، الديكور، الموسيقي، المؤثرات الصوتية... و غيرها، فهو يضعها متضافرة في وحدة متكاملة قوامها استنطاق الكلمة وإظهار ما أخفته السطور في ثناياها متبعا أسلوب إخراجي يخدم هدف وفكرة المسرحية.

فيعمل المخرج ليبرز العرض كمنجز فني وتقني ، وذلك بالتنسيق بين مجمل عناصره باعتباره الفاعل والمنسق لكل الآليات و الميكانزمات، فهو يخاطب (الجمهور الراصد الذي يحقق حضوره الفعلي في العرض كطرف أساس يقدم له الإبداع الفني في شكله المتكامل والمحمل بالقيم بفعل

[1]- كمال الدين عيد، مناهج عالمية في الإخراج المسرحي، ج1، جان بيتر للطباعة، ص 273.

[2]- by Phyllis Hartnoll (Editor) The Concise Oxford Companion to the Theatre Hardcover, 1979.

الوسائط المادية الملموسة، المسموعة، المحسوسة، مثلا يختار شكل الملابس وعلاقتها بالشخصية وألوانها التي تعطينا انطباع عن الحالة النفسية لها، ويجدد إطارها الزمان والمكاني عن طريق الديكور والإضاءة والتي تعمل مع العناصر الأخرى على رسم الايقاع، ومضاعفة قوى العرض.

لهذا كان لزاما على المخرج أن يتمتع بالموهبة والخيال والإبداع، وتكون له رؤية فكرية وفلسفية تجاه مجتمعه فهو المسؤول عن تحقيق "العرض المسرحي حسب تخطيط مبرمج[1]، ليسجل رؤيته الإخراجية ماديا على خشبة المسرح.

وتطور الإخراج من مجرد نسق متكامل من المعلومات إلى نسق يفيض بالإبداع والخلق الذي يرتبط ارتباط وثيقا بتغير المجتمع، فكانت المحاولات الحديثة للمخرجين مثل جوردن كريج (Gordon Graig)، أدوف أبيا (Adolph Appia) وجاك كوبو (Jac Copor)، وغيرهم لنزع التقاليد المتراكمة والاقتباس من الفنون الأخرى من أجل اكتشاف جوهر الروح الإنسانية، واستمر التجريب والتمرد على التقاليد الأولى للمسرح، فظهر اتجاه جديد عرف بالحداثة وموجة ما بعد الحداثة (Post-Modern) التي ركزت في عروضها على الممثل (المؤدي) وعلى جسده بصفة خاصة.

### 3. اتجاهاته الفنية للإخراج المسرحي

#### أ) الاتجاه الواقعي في الاخراج المسرحي:

**ماكس ميشجن و دقة الواقعية التاريخية:**

يعد ماكس ميشجن أول مخرج في تاريخ المسرح الغربي و قد ساهم في انتاج الصور المسرحية التشكيلية ذات البعد الجمالي التي تشمل كل عمليات العرض المسرحي و قد ثار ميشجن على مقومات المسرح التقليدي و النظم البالية و فكرة النجومية و استبدلها بالأسلوب الجماعي في العمل و تنويع المستويات فوق

[1]- أحمد أمل، نظرية في الإخراج المسرحي، م م، ص 11.

الخشـــبة ذات المســـتوى الواحـــد و طبـــق كـــذلك نظـــام الصـــرامة و الانضـــباط في تـــدريب الممثلـــين و توجيـــه أعضـــاء فرقتـــه و بالتـــالي أوجـــد نظـــام الممثـــل البـــديل و حركـــة المجاميـــع الـــتي تقـــوم علـــى ممثـــل بـــارز يقـــوم بتـــأطير مجموعـــة مـــن أتباعـــه و كـــان مـــاكس تـــأثير كبـــير علـــى الكثـــير مـــن المخـــرجين الغـــربيين و خاصـــة الروســـي"**ستانفاسكـــي**"و الألماني"**راينهار.تا**"و البريطاني "**أرفنـج**"

و يمتـــاز مـــاكس ميشجـــن بالدقـــة التاريخيـــة و الأصـــالة الواقعيـــة في التعبـــير المســـرحي"**و لا ســـيما فـــي مســـرحية التاريخيـــة "يوليـــوس قيصـــر" التـــي حـــاكى فيهـــا القالـــب التـــاريخي الرومـــاني علـــى مســـتوى السينوغرافيـــا و الـــديكور و الاكسسوارات"**[1]

**ب) الاتـجاه الطبيعي في الاخراج المسرحي:**

أندريس أنطوان بين الطبيعة و نظرية الجدار الرابع:

يمتـــاز أندريـــه أنطـــوان(1943-1958)صـــاحب المســـرح الحـــر بالواقعيـــة الفوتوغرافيـــة في المســـرح الحـــديث متـــأثر في ذلـــك بالمـــذهب الطبيعـــي لـــدى "**اميـــل زولا**"اذا كـــان ينقـــل أندريـــه أنطـــوان تفاصـــيل الحيـــاة الواقعيـــة الطبيعيـــة الى خشـــبة المســـرح بشـــكل حرفـــي(**مســـرح طبـــق الأصـــل**)و هـــو كـــذلك "**صـــاحب نظريـــة الجـــدار الرابـــع التـــي تـــنص غلـــى احتـــرام علاقـــة الممثـــل بـــالمتفرج مـــن أجـــل خلـــق مســـرح الابهـام"**[2]

[1] كارل النترويث:الاخراج المسرحي،ث:أمين سلامة،القاهرة،مدانية الأنجلو المصرية،1980،ص 09.

[2] أحمد ذكي:الاخراج المسرحي،دراسة في عبقرية الابداع،الهيئة المصرية العامة للكتاب 1989م.

**ج) الاتـجاه الـواقعـي الجديد:**

**1) ماكـس راينهارت و الانتقاء المنهجي:**

يعـــد المخـــرج **مـــــاكس راينهـــــارت(Reinhardt Max)**مـــن المخـــرجين الألمـــان البـــارزين الـــذين انزاحـــوا عـــن الـــنمط الـــواقعي المباشـــر و قـــد تمثـــل في اخراجـــه المســـرحي خصـــائص الواقعيـــة الجديـــدة و قـــد اقـــترن راينهـــارت بالتمثيـــل و ادارة الممثلـــين"**و عـــرف بأســـلوب الاســـتعراض المســـرحي و قـــد لقـــب بملـــك الاســـتعراض الكبيـــر و قـــد جـــرب عـــدة أســـاليب و أشـــكال مســـرحية ممـــا جعـــل طريقته تعتمد على الانتقاء و التوليف بين المناهج الاخراجية"**[1]

**2) جاك كويود و التمثيل و الصامت:**

يعـــد **جـــاك كويـــود(Jacques Copeaux)**مـــن أهـــم المخـــرجين الفرنســـيين الـــذين نهجـــوا مـــنهج الاعتـــدال و التحـــول في مجابهـــة الواقعيـــة التفصـــيلية و قـــد دخـــل عـــالم المســـرح مـــن بـــاب الصـــحافة و النقـــد الأدبي و كـــان اخراجـــه يعتمـــد علـــى النطـــق الســـليم الواضـــح و التمثيـــل الصـــامت المغـــير و الاشـــتغال علـــى الفضـــاء الفـــارغ علـــى مستوى السينوغرافيا.[2]

[1] كارل النزويرث،مرجع سابق.

[2] أحمد ذكي : الاخراج المسرحي،دراسة في عبقرية الابداع،الهيئة المصرية العامة للكتاب ص 14،1989 م.

**د) الاتجاه الشكلاني أو الاتجاه المضاد للواقعية:**

*** فيسفولد ميرهولد و البيوميكانيكية:**

يعتـــبر **فيسفولـــــد ميرهولـــــد (Meyerhold Vesvelod)**مـــن أبـــرز تلامـــذة **ستـــــانسلافسكي** المتميـــزين في مجـــال التـــأطير و الاخـــراج الى أنـــه كـــان شـــكلانيا مضـــاد للواقعيـــة رافضـــا **للدعايـــة الماركشـــية** و الالتـــزام **الاشـــتراكي** و ربـــط الفـــن بـــالواقع و كـــان علـــى العكـــس يـــربط الفـــن بـــالفن و يتضـــح علـــى الدراســـة الشكلانية و المناحي البنيوية في التعامل مع **الظواهر الفنية و الدرامية.**

"و قـــد أقـــام ميرهولـــد مســـرحه علـــى تـــدريب الممثـــل تـــدريبا شـــكلانيا كليـــا معتمـــدا علـــى البيوميكانيـــك أو الميكانيـــك الحيويـــة و دراســـة جســـم الانســـان و قرانيـــة الحركـــة و الفراغ"[1]

**هـ) الاتجاه السريالي العصبي في الاخراج المسرحي:**

*** ليوبولد جستر و العصبية الجنونية:**

"يعـــد ليوبـــولد جسنـــر(Gessner Léopold)مـــن المخـــرجين الألمـــان الـــذي اعتمـــدوا الى طريـــق الجنـــون العصـــبي في اخـــراج مســـرحياته الـــتي ينـــدفع فيهـــا الممثلـــون بشـــكل جنـــوني ســـريع في حالـــة متـــوترة و غريبـــة و بعـــد ذلـــك يتوقـــف هـــؤلاء الممثلـــون في مكان معين دلالة حمقهم و خبلهم العصبي"[2]

[1] كارل النزويرث:الاخراج المسرحي،ث أمين ملامة،القاهرة مكتبة الانجلو المصرية(1989)ص 09.

[2] المرجع نفسه ص 14.

و يبـدو أن هـذا النـوع مـن المسـرح كـان ثـورة ضـد المسـرح الـواقعي الـذي كـان يوجـه الى البرجوازيـة ليسـتبدل بعـد ذلـك بمسـرح شـعبي جمـاهيري مـع مجموعـة مـن المخرجين الوثائقيين و السرياليين في روسيا الاشتراكية و ألمانيا الشرقية.

**و) الاتـجاه التـجريبـي:**

*** ألكسندر تايروف و السينوغرافيا التجريبية:**

"اقـترن اسـم ألكسـندر تايـروف (Tairov Alexander)بالسـينوغرافيا التجريبيـة و جعـل تـايروف ممثليـه يسـتخدمون مكياجـا غريبـا لا يشـبهون بـه أحـد في الواقـع و بهـذا يصـبحون أشخاصـا منفـردين في عيـون المتفـرجين في أزيـائهم الغريبـة الفانتاسـتيكية و مـن ثم يكثـرون مـن الألعـاب البهلوانيـة و المكيـاج السـاخر و الشقلبة التهريجية و التشخيص الكاريكاتوري الهزلي"[1]

**ز) الاتجـاه التسجيلي أو الاتجاه السيـاسي الوثائقي:**

*** ارفين بيسكـاتور و المسرح التجريبي:**

سـاهم كـل مـن **ارفـين بيسـكاتور(Piscator Ervin)و بيتـر فايـس (Weise Peter)و جنترجـراس و كيبـارد و فالـدز و بريخـت** و المخـرجين الآخـرين في تأسـيس مسـرح السياسـي أو مـا يسـمى بالمسـرح التسـجيلي أو المسـرح الوثائقي.

"و هـذا و قـد اسـتعاد بيسـكاتور مـن السـينما في خلـق مسـرحه الوثـائقي عـن طريـق عـدم اسـتخدام الآلات المعقـدة الثمينـة في مسـرحه الشـعبي الجمـاهيري و الاسـتعانة بالشـعارات و اللافتـات السياسـية الحزبيـة و تمثيـل الأنـوار الكاشـفة الـتي

[1] أحمد ذكي :الاخراج المسرحي،دراسة في عبقرية الابداع،الهيئة المصرية العامة للكتاب ص 1989 م.

تكتســـح المســـرح مـــع توظيـــف مكـــبرات الصـــوت و آلات الضـــجيج و يتحـــول الممثـــل عند بيسكاتور الى رجل آلي روبوتيكي بنيوي"[1]

**الاتجـاه الفنـي:**

* **ادوارد جوردن كريـج و المنتهج الانتقائي في المسرح:**

يتبـــنى **ادوارد جـــــوردن(Gordan Eduard)**المخـــرج الانجليـــزي الثـــوري منهجـــا انتقائيـــا في اخراجـــه المســـرحي مركـــزا علـــى الفرجـــة الجماليـــة الفنيـــة الـــتي تعتمـــد علـــى الحـــدث و الكلمـــات و الخـــط و اللـــون و الايقـــاع و بالتـــالي يعطـــي أهميـــة كبـــيرة لمـــا هـــو حركـــي علـــى مـــا هـــو منطـــرق و زيـــادة علـــى ذلـــك يـــرتبط اسمـــه بالمســـرح الشـــامل أو بـــالمنهج الانتقـــائي في تجريـــب النظريـــات المســـرحية و الاخراجيـــة الســـائدة في الســـاحة الفنيـــة ســـواء أكانـــت قديمـــة أو جديـــدة و كـــان كـــريج يعتمـــد في اخراجـــه علـــى الجماليـــة المشـــهدية و قضـــاء الفـــراغ (علـــى غـــرار جـــاك كويـــوه) و الأنظمـــة الضـــوئية الملونـــة و اهـــتم كـــذلك بالتصـــاميم و الســـينوغرافيا التشكيليـــة **"كمـــا اســـتدعى فـــي أعمالـــه الدراميـــة ذات البعـــد الفنـــي و الجمـــالي المســـرح الشـــرقي و المســـرح القـــديم و رفـــض الواقعيـــة التفصـــيلية و عوضـــها بـــالفن البصـــري و تشـــكيل الصـــورة المســـرحية الدراميـــة و ثـــار فـــي نفـــس الوقـــت علـــى الممثـــل المـــدير و اعتبـــر كـــريج الممثل بمثابة ماريونيت يمكن التحكم فيها كما يشاء المخرج"[2]**

[1] المرجع نفسه.

[2] كارل النزويرث:الاخراج المسرحي،ث أمين ملامة،القاهرة مكتبة الانجلو المصرية(1980)ص 11.

* **أدولف أبيا و المتطور الثوري للإضاءة:**

اهتـــم **أدولـــف أبيـــا**(**Appia Adolph**)المخـــرج السويســـري بالإضـــاءة المســـرحية بعـــد أن اكتشـــف الكهربـــاء مـــن قبـــل تومـــاس اديســـون في أواخـــر القـــرن التاســـع عشـــر"و قـــد اعـــترض أبيـــا علـــى الفضـــاءات المســـطحة المتعادلـــة الناتجـــة عـــن اســـتخدام الاضـــاءة الأرضـــية و تعويضـــها بالإضـــاءة المتوهجـــة ذات الظـــلال الشـــاعرية الغـــير المركـــزة أو الاضـــاءة العاتمـــة و قـــد اهـــتم بالســـينوغرافيا التجريبيـــة كمـــا يظهـــر ذلـــك واضـــحا في مســـرحية(**فـاوســـت**)لجوتـــه[1]"و بالإيقـــاع المصـــري و الجســـدي الـــوظيفي المتلائم مع كل مكونات العمل المسرحي.

**ح) الاتـجاه التجريبـي:**

* **بيتـواف و الاقتـصاد في السينوغـرافيا:**

يعـــد بيتـــواف مـــن أهـــم المخـــرجين التجـــريبيين في المســـرح الحـــديث و المعاصـــر الى جانـــب لـــويس جوقيـــه و **أريـــان مينـــوشكين** صاحبـــة(**مســـرح الشـــمس**)و **تشـــارلز ديـــلان** (**Dullin Charles**)و **كاشـــون بـــاتي**(**Baty Caton**)و **بيتـــر بروك**(**Peter Brook**)و آخرين.

و يعتـــبر بيتـــواف مخرجـــا تجريبيـــا متميـــزا في أعمالـــه الدراميـــة الـــتي أخرجهـــا للجمهـــور فكـــان يلتجـــئ في عـــرض فرجـــاته الدراميـــة الى الاقتصـــاد في السينوغرافـــيا نظـــرا لحاجتـــه الى الامكانيـــات الماديـــة و الماليـــة ممـــا يدفعـــه الأمـــر الى تشـــغيل الـــديكور الفقـــير و اســـتخدام الســـينوغرافيا المقتصـــدة و اســـتعمال أســـاليب مبتكـــرة في الاخـــراج الدرامي.

[1]أحمد ذكي :الاخراج المسرحي،دراسة في عبقرية الابداع،الهيئة المصرية العامة للكتاب 1989 م.

"و قـــد عـــرف بيتـــواف أيضـــا بتوقيـــف الأحـــداث المســـرحية بطريقـــة مؤقتـــة عنـــد مشـــهد معـــين للتركيـــز عليـــه بطريقـــة فوتوغرافيـــة مســـتخدما في ذلـــك **تقنيـــة الوقفة(Le Pause)الاخراجية**"[1]

هـــذه النظـــرة المـــوجزة و مختصـــرة حـــول الاخـــراج المســـرحي و اتجاهاتـــه الفنيـــة و تياراتـــه التجريبيـــة و منـــاهج التقنيـــة توصـــلنا مـــن خلالهـــا أن المخرجيـــن الغـــربيين ينطلقـــون في تصـــوراتهم المســـرحية و الاخراجيـــة مـــن منطلقـــات فلســـفية و اتجاهـــات فنيـــة ومرجعيـــات ايديولوجيـــة أثـــرت علـــى أدوارهـــم الدراميـــة و تقنيـــات التشـــخيص و آليـــات الاخراج و مكونات السينوغرافيا البصرية و التشكيل الفني الجمالي.

و يمكـــن الحـــديث عـــن مجموعـــة مـــن المـــدارس و الحركـــات و المنـــاهج الفنيـــة الـــتي تمثلهـــا المخرجـــون الغربيـــون في الفـــترة الحديثـــة و المعاصـــرة في **الاخـــراج المسرحـــي** واعداد الممثل الدرامي نذكر منها:

- المدرســـة الواقعيـــة و المدرســـة الطبيعيـــة و المدرســـة التاريخيـــة و المدرســـة الواقعيـــة الســـيكولوجية و المدرســـة الســـريالية و المدرســـة التجريبيـــة و المدرســـة الشـــكلانية والمدرسة الفنية ذات الطابع الجمالي و المدرسة الوثائقية.

[1] كارل النزويرث:الاخراج المسرحي،ث أمين ملامة،القاهرة مكتبة الانجلو المصرية(1980)ص 20.

# الفـصـل الأول:

# دور المذهب الكلاسيكي في المسرح

**الـفصــل الأول: دور المذهب الكلاسيكي في المسرح.**

- **الكلاسـيكية (المفـهوم، النشـأة، المبـادئ و الخصـائص)**

**الكـــــــــلاسيكية:** مصطـــــــلح مشـــــتق مـــــــن"**Classico**"مـــــــن أصـــــــل لاتيـــني"**Classique**"الكلاسيكيـــة لفـــظ كـــلا مـــن **Classe** الـــذي يعـــني الصـــنف أو الصـف و كـان هـذا المصـطلح يطلـق علـى الـذي يسـتحق أن يكـون مثـالا يحتـذى بـه و تكـون أعمالـه تـدرس في الصـفوف مثـل آثـار الكتـاب القـدامى(**أي كـل مـا هـو يونـاني لاتينـي جيـد**[1])ثم تطـورت دلالـة المصـطلح لتـدل علـى مـذهب معـين أو أسـلوب أو مدرسـة لهـا سمـات شـاملة لكنهـا مـع ذلـك لا تمـانع في وجـود اختلافـات و تنوعـات في داخلهـا، لـم يظهـر مصـطلح كلاسـيكي (**Classique**)إلا في **القــرن التاســع عشــر** 19 في ايطاليـا في عـام **1818 م** ثم انتشـر في الـدول الأوروبيـة أمـا في مجـال الممارسـة، فقـد كـان الاتجـاه موجـودا منـذ **القرن السادس عشر 16**،و الأرجح قبل ذلك لكن دون توظيف مصطلح كلاسيكي.

و قـد مـر المـذهب بثلاثـة أدوار أولـها "**دور النشـوة الـذي ينتهـي بابتـداء الحكـم الفعلـي للــويس الرابــع عشــر**[2]"و كـان توابعـه أعضـاء جماعـة (**البلياء**)و(**رونسار**)و(**باكســـال**)و هكـذا نشـأ هـذا المـذهب في فرنسـا و منهـا انتقـل الى مختلـف الـدول الأوروبيـة كايطاليـا، ألمانـيا، انجلترا و روسيا و غيرها،

إلا أن الكلاسـيكية في هـذه الـدول "تشـير الى كيانـات مسـتقلة مـن **الأدب الفرنســي** في **القـرن السـابع عشـر17**،و **الادب الانجليـزي** في **أواخـر القـرن السـابع عشـر 17 و أوائـل**

[1] نقلا عن:

Yair, Le petit Robert, Dictionnaire Alphabétique et Analogique, La Langue Français, Paris 1987, p 323.

[2] حبيب الحلوي، الأدب الفرنسي في عصره الذهبي، حلب، روسيا، ط 2، 1956، ج 1، ص 17.

**القرن الثامن عشر، والأدب الألماني** في السنوات الأخيرة من **القرن الثامن عشر18** و هذا الأدب يختلف اختلافا واسعا في مادتها و شكلها و في حقها من **المرموقية و العظمة،** و حتى في علاقتها بالعصور القديمة"[3]

و رغم أن الكلاسيكية كمذهب أدبي قامت على محاكاة الآداب الرومانية و اليونانية القديمة، إلا أنها استطاعت أن تصور لنفسها جملة من المبادئ كان من أبرزها:

- تقليد القدماء الذي يعتبر أقدم مبادئ المذهب الكلاسيكي على الاطلاق و كان الدافع وراء هذا هو الاعجاب بالكمال الفني، بواسطته **استطاع القرن 17** أن يكون امتدادا و **استمرارا للقرن السادس عشر 16**.
- **العقل** و هو ما يعارض الخيال و لعبة الالهام الحرة، و تحت لوائه ينتظم كل الذين يناضلون في سبيل شعر يعمل العقل على حصر الخيال الشخصي أن لم نقل في كبح جماعة فهو"**الحس الجيد"و هو "التحكم"**
- قاعدة الوحدات الثلاث، **وحدة العمل، وحدة الزمن** و **وحدة المكان** و الى هذه الوحدات نضيف **وحدة "اللهجة"** و قد أصبح الفصل بين الأنواع الأدبية مفروضا تماما بحيث فرض التمييز بينهما بين عامي(1660-1640)و من ثم أصبح كل نوع أدبي لا يسمح بتداخله مع غيره من الأنواع الأدبية الأخرى.
- **القاعدة الأخلاقية** فالجمال في نظر شرع هذا المذهب لا يدرك إلا اذا كانت له قاعدة أخلاقية، و يرى معظم النقاد وجوب أن يكون للعمل الفني مغزى أخلاقي ذلك أن الشاعر المسؤول عن التأثير الأخلاقي لعمله و ليس بإمكانه اهمال هذه النتيجة.

3رينيه وليك،مفاهيم نقدية،تر جابر عصفور،سلسلة عالم المعرفة،المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب،الكويت،فيفري 1987 م،ص 204.

- "**مبـدأ المعقـول و الممكـن والمعقـول** لـيس هـو الـواقعي و لا مـا كـان ممكـن الحدوث بل ما يعتقد أن حدوثه ممكن"[4]

**المبحث الأول:**

**1) المسرحية الكلاسيكية مفهومها و خصائصها:**

ان النهضـة الفلسـفية و الأدبيـة الحديثـة قـد اعتمـدت أول و قبـل كـل شـيء علـى الـتراث اليونـاني القـديم الـذي لا يـزال يعتـبر انتاجـه معجـزة انسـانية و لـذلك ابتـدأت النهضـة الأوروبيـة الحديثـة بمحاكـاة الآداب اليونـاني القديمـة بمـا فيهـا الأدب المسرحـي، فكـانت المسـرحيات اليونانيـة القديمـة تجمـع بـين التماثيـل و الغنـاء و الموسـيقى فـالممثلون يمثلـون فصـولا حواريـة، و الجوقـة تنشـد أغـاني تعلـق بهـا علـى الأحـداث الـتي يمثلهـا الممثلـون أو تـدفع الى تطـوير تلـك الأحـداث، إلا أنـه لم يلبـث أن تظهـر في "**فلورنسـا" بإيطاليـا** أول الأمـر فـن مسـرحي غنـائي و هـو فـن الأوبـرا و الأوبـرات ممـا أدى الى انفصـال فـن الغنـاء و الموسـيقى عـن فـن التمثيـل ليصـبح لكـل منهمـا صـورته الفنيـة الخاصـة بـه، و هكـذا أخـذ فـن التمثيـل يسـتقل بذاتـه دون الاسـتعانة بالفنون الأخرى كما كان الحال عند اليونان القدامى[5].

و هكـذا أخـذت تظهـر المسـرحيات التمثيليـة الخاصـة الـتي يتخللهـا غنـاء و لا تصـاحبها موسـيقى و بالتـالي اختفـت الجوقـة مـن المسرحيـة و اختفـت أغانيهـا و بقيـت الأجـزاء التمثيليـة الحواريـة فحسـب، و كانـت هـذه الأجـزاء الحواريـة في المسـرحية القديمـة خمسـة أجـزاء كـان كـل منهـا يسـمى حادثـة و هـذه الحـوادث الخمـس هـي الـتي أصـبحت مـا يسـمى "**بالمسـرحية الكلاسـيكية**" و أدت الفصـول الخمسـة، "و ان كـان الاسـم الأوروبي لا يـزال يـوحي بعـنى الحادثـة، فهـذه يجـب أن تتضـمن حادثـة جزئيـة تـنظم الأحـداث الجزئيـة الـتي تنظمهـا الفصـول

[4] بنظر:فيليب فان ينغم،المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا،ص 44-63.

[5] بنظر:محمدمندور،الكلاسيكية و الأصول الفنية للدراما،دارالنهضة،مصر للطباعة و النشر و التوزيع،دط،2003،ص 09.

الأخرى ليتكون من مجموعها الحدث الكلي الذي تقوم عليه المسرحية أي القصة أو الخرافة كما يسميها **أرسطو"**[6]

المسرحية بأنواعها المختلفة و القصة معا في أنها لا تعتمد على السرد أو الوصف بل على الحوار و هذا ما يقصد أرسطو من قبل حيث نص على أن المحاكاة المسرحية للطبيعة إنما تتم عن طريق: **"أشخاص يفعلون لا بواسطة الحكاية"**

و جوهرها الحدث أو الفعل، المسرحية هي جملة من الأحداث يرتبط بعضها ببعض ارتباطا عضويا بحيث تسير في حلقات متتابعة حتى تؤدي الى نتيجة، و هذه الأحداث إما **خارجية (أفعال تؤثر في شخصيات)**أو **داخلية(الصراع النفسي و المسلك الخلقي)**

"تخضع المسرحية الكلاسيكية لأصول جامدة هي التي استخلصها أرسطو من خلال تحليله للمسرحيات الاغريقية القديمة و خاصة **مسرحية(أوديب ملكا)"لسوفوكليس** "التي اعتبرها أرسطو المثل الأعلى للمسرحية و لا تزال تعتبر حتى اليوم أروع ما أنتجت العبقرية البشرية من مسرحيات، فالمسرحية الكلاسيكية لا يرتفع عنها الستار إلا بعد أن تكون عناصر الأزمة قد تجمعت"[7]

و قيام المسرحية الكلاسيكية على أزمة محددة هو الذي أوحى الى أرسطو بما يسمى **في "المسرح الكلاسيكي"** بالوحدات الثلاث و هي وحدة الموضوع والزمان والمكان.

أ) **أما وحدة الموضوع** فمعناها ألا تشمل المسرحية الى الأعلى أزمة واحدة أي موضوع واحد لأن المسرح الكلاسيكي كالمسرح الاغريقي و الروماني القديم، يرفض أن تتحول المسرحية الى ما نسميه بالاستعراض أي مجرد مشاهد متتالية غير محيوكة الاتصال

[6] محمد زكي العشماني،المسرح أصوله و اتجاهاته المعاصرة،ص 20.

[7] محمد مندور،الكلاسيكية و الأصول الفنية للدراما،ص 20.

فيها بينها و لا يترتب أحدها على الآخر و فق منطلق داخلي يوجد فيها و يجعلها موضوعا واحدا.

**ب) و أما وحدة الزمان و المكان** فان أرسطو لم يحددها على نحو دقيق و لم يجعل منهما أصولا اجبارية يجب أن تلتزم بها المسرحية إنما اكتفى بالقول بأنه من الضروري أن تجري أحداث المسرحية في زمان و مكان معقولين"[8]

و من خصائص المسرحية الكلاسيكية تفصل الوصف على مشاهدة الأحداث العنيفة، انها تعرض المشاهد العنيفة و مناظر الدماء و الأشلاء على خشبة المسرح مفصلة أنها تصفها و تقصها على المشاهدين على لسان احدى الشخصيات مثل مسرحية الشاعر الكلاسيكي **"راسين"**[9]

و يرى الكلاسيكيون أن الوصف الجيد يفوق المشاهد الحسية في اثارة النفوس دون مشاهدة المناظر البشعة للدماء و الأشلاء على خشبة المسرح و يؤيد **"جورج دي هامل" رايه** المحبذ للكلاسيكية في تفضيل الوصف على المشاهدة بالبيئة للأحداث العنيفة بقوله: **"ان الكلاسيكيين كانوا يفضلون ذلك لإيمانهم بسطوة الكلمة التي لا تعادلها سطوة أخرى إذ عرف الكاتب و الشاعر كيف يشحذها و يحسن استعمالها"**[10]

**ثانيا مبدأ فصل الأنواع** لفصل التراجيديا عن الكوميديا، فمن المعلوم أن الفن المسرحي قد انقسم عند اليونان القدامى ثم عند الرومان الى نوعين:

التراجيديا أي المأساة و الكوميديا أي الملاهاة، و كانا نوعين منفصلان أحدهما عن الآخر فلا تتخلل المأساة مناظر فكاهية و لا يتخلل الكوميديا مناظر مأساوية.

---

[8] المرجع نفسه ص 22.

[9] المرجع نفسه ص 67.

[10] محمد مندور،الكلاسيكية و الأصول الفنية للدراما،ص 69.

و جارى الكلاسيكيون الرومان و اليونانيين القدماء في هذا التقسيم بل اتخذوه مبدأ كاملا لا يصح التهاون فيه، و هم لا يقبلون من أي شاعر أن يمازج بين النوعين في المسرحية الواحدة و يرون أن مثل هذا المزج يؤدي الى اضعاف الأثر النوعي الذي يريد المؤلف أن يحدثه لجمهوره بمسرحيته فتراجيديات **"راسين"** و **"كورني"** لا تتخللها مشاهد فكاهية اطلاقا و ليس فيها شخصية مضحكة مثل شخصية **"فولستاف"** أو المهرج عند شكسبير أما الكوميديا عند **"مولبيير"** فلا تتخللها أيضا مشاهد محزنة.

**ثالثا: مبدأ المعقولية و مشكلة الواقع:** تعتمد الكلاسيكية في أساسها الفلسفي العام على نظرية المحاكاة التي قام بها أرسطو أي محاكاة الحياة و الطبيعة و لما يمكن أن يكون في الحياة و الطبيعة و لما يجب أن يكون في الحياة و الطبيعة.

و يرتبط تمسك الكلاسيكية بالمعقولية و مشاكل الواقع بهدف هذا المذهب و هو الحياة و النفس البشرية بنوع خاص، فهو أدب تحليلي لعناصر النفس البشرية و دوافع السلوك المتأهلة في الانسان، يحكم طبيعة الانسان ذاتها، أي غرائزه و انفعالاته و عواطفه و شهواته و عقله و مواصفات مجتمعه و مبادئ الأخلاق السائدة في عصره.

لذلك يعتبر الأدب الكلاسيكي أدب كشف و ايضاح لأعماق النفس البشرية و خفاياها دون محاولة للحكم عليها، أولها محاولة مباشرة لقيادتها و توجيهها، و لذلك يوصف الأدب الكلاسيكي بأنه أدب **انساني خالص**، أي أدبي فاحص للنفس البشرية و كاشف عن خطاياها[11].

[11] فضيلة مادي،دور عالمية الأدب و مذاهبه في التطور المادي و ظهور أجناس أدبية،مذكرةماجستير،جامعة العقيد أكلي محن داو الحاج البويرة،2012،ص 151.

## 2) الكلاسيكية الجديدة و روادها:

شهد القرن السابع عشر ظهور مبدأ اعترف به الجميع و هو العقل و قد تجلى ذلك في الأدب و المسرح، للتعبير عن الدقة و الحقيقة ، حيث تعود الجذور الأولى لهذا المذهب الى فترة التأثر بالتراث اليوناني في القرن الخامس عشر و قد عرف انتشارا واسعا لكل الثقافات الفرنسية و نوافذ الفرق الايطالية على خشبة المسرح الفرنسي، و هذا ما شجع الفرنسيين من أدبا ء و مفكرين على زيارة ايطاليا و النهل من الكتابات و الأوائل من التراث اليوناني و الروماني، و سرعان ما بدأ يتضاءل هذا التأثير بفعل الروح القومية للفرنسيين الذين شجعوا لغتهم و ثقافتهم المحلية و قد توج هذا بالكلاسيكية الجديدة و على رأسه (نيكولا باولو)[12] الذي عمل على تحسين الابداع الفني، و هناك أسماء بارزة بنت الكلاسيكية الجديدة و منهم (يلزك)، (هوراس)[13]، (موليير)، (فولتير)، و نجماها اللامعين (كورني و راسين).

[12]- نيكولا بوالو: (1636-1711) كاتب و شاعر من كتاب الكلاسيكية الجديدة، هاجم الشعراء الفاشلين بصفة خاصة أمثال شابلين و غوتان، تكلم و كأنه المتكلم عن قانون وحدات الثلاث في فن الشعر.

[13]- هوراس: ولد هورس الأب القروي في بلدة قندوسيا بروما عام (الخامس و السادس قبل الميلاد) و تم تعليمه في روما ثم رحل.

### 3) الفن الدرامي عند الكلاسيكيين:

يقوم المذهب الكلاسيكي في أساسه الفلسفي على فكرة المحاكاة للحياة و الطبيعة و انما هو كائن و ما يمكن أن يكون و أحيانا ما يجب أن يكون أي محاكاة الواقع و الممكن و المثل.

"و لكن الأصول الدرامية المحددة التي أخذ بها المذهب الكلاسيكي انتاجه المسرحي كقاعدة فصل الأنواع و قاعدة الوحدات الثلاث، أدت الى اعطاء المسرحية الكلاسيكية صورة خاصة محدودة، فالمبدآن السابقان قد استلزما ألا تقدم المسرحية قطعا بل يجمع بين الحد بحكم طوله و امتداده كما يحدث في واقع الحياة لكن هذا يعتبر المسرحية الكلاسيكية أبعد ما يكون عن الفن الاستعراضي من جهة و عن فن القصص و السرد من جهة أخرى"[14]

المسرحية الكلاسيكية ترتفع عنها الستار و قد تجمعت عناصر أزمة الحياة خارج المسرحية وقبل أن تبدأ و ما إن يتم في الفصل الأول منها تعريفنا بتلك العناصر و بالشخصيات التي تجسدها و علاقة تلك الشخصيات ببعضها البعض حتى يبدأ الحدث في النمو و التطور و تعريفات تؤدي الى تجمع الحدث الأساسي الذي تتمثل فيه وحدة الموضوع كما يسمح بتحقيق وحدتي الزمان و المكان و في الموضوع أيضا، و كأن المسرحية الكلاسيكية لقطة واحدة من تيار الحياة يلتقطها المؤلف ليزينها و يكسوها بالأفكار و المشاعر و الانفعالات أي ليصب فيها المضمون الانساني الذي يبهرنا بحقائق الحياة و حقائق النفس البشرية و هما الهدف الاساسي للمسرح الكلاسيكي و على هذا الأساس يقول الشاعر الدرامي الكبير"**راسين**": **"أن الفن هو أن نخلق شيئا من لا شيء** "فالفن المسرحي الكلاسيكي لا يعتمد على زحمة الأحداث و تعقدها و غرابتها و مفاجئاتها كما

[14] محمد مندور،الكلاسيكية و الأصول الفنية للدراما،ص 65.

يفعل المسرح الرومانسي بعد ذلك، و لكن يكتفي المؤلف الكلاسيكي بحدث أو أزمة محددة ثم يغذي تلك الأزمة بآرائه عن الحياة و انفعالاته بها من خلال شخصياته و على أساس موضوعي بحيث نقتنع بأن ما نسمع و نرى أو تعبر عنه الشخصيات من احساس إنما هو تابع عن تلك الشخصيات وفق طبيعتها و أبعادها التي حدد لها المؤلف و اذا جاز لنا أن نقارن الأحداث بالعظم و المضمون الانساني من الأفكار و الأحاسيس باللحم لقلنا: **"أن المسرحية الكلاسيكية يقل فيها العظم بكثرة اللحم الذي يكسوه، بينما المسرحية الرومانية التي تستهدف الاثارة يكثر فيها العظم و يقل اللحم"**

و الفن الدراسي عند الكلاسيكيين هدفه الأساسي هو تحليل النفس البشرية و تغيير السلوك الانساني بحقائق تلك النفس و من الواجب أن نتفطن الى تحليل النفس البشرية الذي يستهدفه المذهب الكلاسيكي في المسرح إنما هو تحليل لما يسميه علماء النفس **"العقل الواعي"** أي تحليل العناصر و الدوافع التي تكمل في توجيه سلوكياتنا في وضح النهار، و في مجال وعينا العقلي و اراداتنا البشرية بينما ظهر لك بقرنين و في القرن 19 على وجه مذهب آخر و يسمى **"مذهب التحليل النفسي"** و هو يختلف كالاختلاف عن التحليل النفسي الذي نقصده في حديثنا عن المذهب الكلاسيكي و هدفه المسرحي.

و بالرغم من أن المذهب الكلاسيكي يقوم على نظرية المحاكاة للحياة و الطبيعة إلا أنه قد يجدده بعدد من الحيل المسرحية التي تبدوا غير مرتبطة مع واقع الحياة و ما يجري في ساحتها العقلية مثل حيلة **"الحديث الجانبي"** بذلك أن يدعى ممثل الى زميل أو زميلة يمران ينتحيان من أجله جانبا من جوانب المسرح و يسمع جميع من في الصالة هذا السر، و يفترض المؤلف أن الممثلين الآخرين الموجودين في وسط المسرح أو في الجانب الآخر هم وحدهم الذين لم يسعوا هذا الممر كأن تتبادل فتاة مع فتى عبارات حب براقة، ثم تنتحر الفتاة جانبا خادمتها أو صديقتها لتخبرها أنها انما تضحك على هذا الفتى و بذلك يعلم

الجمهور حقيقة مشاعرها و لا يسمع الفتى حديثها رغم وقوفه على بعد أمتار منها هي و خادمتها و ذلك ليظل هو وحده حاملا بحقيقة شعورها نحوه ،و واضح أن هذه حيلة مسرحية و مجرد افتراض، و لو كان هذا المشهد من واقع الحياة و جرى فيها لسمع الفتى السر طبعا، و لتبين حقيقة مشاعر الفتاة نحوه و لاتخذت الأحداث التالية وجهة نظر أخرى غير الوجهة التي اتخذتها في المسرحية ترتيبا على جهل الفتى حقيقة شعور الفتاة و افتراض عدم سماعه للسر الذي أدلت به على بعد أمتار منه أو خطوات، و هكذا هي حيل المسرحية الأخرى كالانتماء و هو أن يدعى ممثل أو ممثلة لزميلة في المسرحية بأسرار تنقص مفهوم المشاهد السابقة أو تلقي ضوءا خاصا على مشاهد لاحقة، و يسمع الجمهور هذه الأسرار التي تعارض مع ظاهرة الأحداث و أيضا الممثلون الآخرون وحدهم جاهلين بحقيقة الواقع.[15]

"و كذلك يأتي الأمر في الحيل المسرحية التي فصل الحديث فيها **أرسطو** في **كتابه عن الشِعـرْ** و حري لها الأمثل من المسرحيات اليونانية القديمة فقد انتقلت كلها الى المسرح الكلاسيكي الذي قام على تقليد القدماء في الكثير من النواحي الفنية الخادمة، و من أهم الحيل التي استخدمها المسرح الكلاسيكي الحيلة التي أسماها **أرسطو بالتعرف** كأن تجري أحداث مسرحية على أساس حب ينجم بين فتى و فتاة و يشتعل و يوشك أن يصل الى نتيجته الطبيعية من زواج أو غيره ثم يكشف فجأة أنها أخوين و يتعرف كلاهما على الآخر"[16]

[15] بنظر:محمدمنظور:الكلاسيكيون و الأصول الفنية للدراما،ص 66-72.

[16] (http : www.alpt.com)

### 4) سمات الكلاسيكية الجديدة و مبادئها:

و يتميز المذهب الكلاسيكي بمجموعة من السماه و يقوم على مبادئ و أسس من بينها:

1. **موضوعات تاريخية:** لقد كانت موضوعاتهم مأخوذة من أساطير و تاريخ اليونان و الرومان [17] و قد أجمعوا على الحفاظ على ملامحها الوثنية و هذا نتيجة لأسباب فرضتها الطابع العصري الذي اشتهر بسطوة العقلانية التي افترضت بدورها أن يصارع البطل ذاته و التي تتصارع داخله تناقضات طبيعية و بشرية و يكون للإنسان محور دراما حين الآلهة لا تعدوا كونها خلفية شاهدة لما يجري، و هذا ما نجده في المسرحيات راسين (فيدرا) و كورني.....و غيرهم."[18]

و قد حرص الكلاسيكيون الجدد على الثقافية و الوضوح، و البلاغة فعلى الكاتب أن يلتقي لفة جزلة فضيحة و مراعاة استخدام الشعر في كتاباتهن و الاعتماد على الوحدات الثلاث و هي وحدة الزمان و المكان و الفعل حيث أباحوا اتساع الزمن حيث لا يقف عند الدورة الشمسية، و أيضا اتساع نطاق وحدة المكان حيث يشمل المدينة بأسرها، أو القصر كاملا، لكن لا يخرج عند حدود القصر الذي تقع فيه الأحداث و الاعتماد على مبدأ فصل لأنواع فقد حرصوا على الفصل التام لنوعي التراجيديا الكوميدي كما على هذا المبدأ و اعتبروا أن الخلط في الأنواع من شأنه أن يضعف الأثر التراجيدي أو الكوميدي الذي يتركه العمل الفني في المتفرج، و نقوم على

---

[17]– ينظر : الدكتورة طاهر أدول، المسرح ، المناهج النقدية الحديثة و نماذج من المسرح الجزائري، وهران، غاز القدس عام 2001 ص 98.

[18]– ينظر: النديم محمد محلا: في المسرح في العرض في النص المسرحي قضايا المعاصرة، مسرح الاسكندرية المشرفة الأرنطسية عام 2000 ص 237.

المعقـول و مشابهـة الحـق (الواقـع) و قـد أكـد الكلاسيكيـون الجـدد هـذا المبـدأ، حيـث اعتـبر (بوالـو) أن العـمل الفني يجب أن يكـون مشابها تماما لما يجري للواقـع.

و هـذا لا يعنـي نقـل الوقـائع نقـلا حرفيـا و انـما وهمـنا الكـاتب المسـرحي بالواقـع حيـث يجعلـنا أن مـا نشـاهده هـو الواقـع و أمـا الواقـع المحتمـل فهـو مـا يحتمـل وقوعـه و مـا يفعلـه العقـل مـن أحـداث و شخصيـات و موضوعـات حيـث لا مـكان للمعجـزات و الخـوارق علـى أن الكلاسـيكيون الجـدد لم يقفـوا عنـد حـدود المحتمـل و الممكـن بـل تطلعـوا الـى مـا هو مثالي و أخـلاقي.[19]

كمـا أنهـم أبقـوا علـى الشخصيـات العظيمـة و اتخـاذ الوصيفـات في الأدوار المهمـة و الكلاسيكيـة الحديثـة لا تعـرف الكـورس و الجوقـة، فهـم يحثـون الحـب و أهـواء النـفس محـل القضـاء و القـدر و لهـذا أصـبحت الكلاسيكيـة الجديـدة ذو نزعـة عالميـة و كـأن الكلاسيكيـون يتخـذون موضوعـات مأيهـم و ملاهيهـم في الأسـاطير الرومـانية و مـن يـدون التاريـخ و يتجهـون بالتـاريخ و جهـة السيكولوجيـة النفسيـة أو الاجتماعيـة تنـاسب الأدب الحـديث في القـرن السـابع عشـر و لـهذا كـانت تعلـى بـالروح و لـيس المظهـر الـذي سرعـان مـا يـزول و ينسـاه المتفـرج و هـو يشـاهد المسرحيـة كمـا نشـاهد بـروز الناحيـة الفكريـة و المنطـق العقلـي الـذي يسـاعد عـلى الفصـل بـين اللحـق و البـاطل فمـا هـو شخصـي لا ينطبـق علينـا جميعـا و مـا هـو يتنـاول مشـكلات المجتـمع و ينطبـق علـى جميـع النـاس في كـل زمـان و مكـان و لهـذا تتميـز الكلاسيكيـة الجديـدة بأنـها غيـر شخصيـة فـان تحـدث احـدى الشخصيـات عـن مشكلتـها أخـذت تعـلل و توضـح لأسبـاب ممـا يجعـل المشكلـة العـامة يحتمـل أن يعـني منهـا الجميـع بحيـث لا تخـرج عـن حـدود المعقـول، و لهـذا تكشـف في هـذه المسرحيـات الحديثـة (الموتولوجـات) و المناقشـات الطويلـة التـي يبطـل معـها الفصـل و نقـل

[19]– الدكتور أنديم محمد، في المسرح من 238–239.

الحركة و لعل أهمهما يميز المسرحية الكلاسيكية نجماها اللامعين (كورني و راسين)الذي سينطبق عليه دراستنا المسرحية.[20]

## 5) أثر المذهب الكلاسيكي في المسرحية:

تعتبر المسرحية من الأنواع الأدبية الغير متأصلة في أدبنا العربي،و قد تم ادخالها الى هذا الجب غن طريق الترجمة و الاقتباس من المسرحين الفرنسي و الانجليزي على وجه الخصوص،كان من بين المسرحيات:

**مسرحية (Les Trois Horaces et les Trois Coriaces)**التي اقتبسها **"محمد عثمان جلال"**و**"سليم جليل النقاش"**الذي عنونها **(مي أوهوراس)عام 1868 م،و مسرحية(السينا Cina)**ترجمها "نجيب الحداد"بعنوان**"حلم السلوك"**بلغة عربية فصيحة و مسرحية **(اليد He cid)**التي ترجمها **"نجيب الحداد بعنوان اليد أوغرام و انتقام"**بلغة مسرحية فصيحة و كل هذه المسرحيات هي من تأليف الكاتب الفرنسي**"كوروني"**و من مسرحيات **"فولشيير"**المترجمة مسرحية **(ميروب Mérope)**التي ترجمها **"محمد خليل عفن"**بعنوان**(شلية القلوب ميروب)**بلغة عربية فصيحة في **عام 1888 م**،كما اقتبس "محمد عدنان جلال"عددا من مسرحيات موليير كان منها:مسرحية**(النساء العالمات Les Femmes Sweaters)**و **(مدرسة الأزواج Maris des école)**و **(مدرسة النساء école des Femmes)**و **(النجلاء Facleux Les)**و كلها باللغة المصرية كما اقتبس من **راسيين مسرحية (ألكسندر الأكبر Alexandre Le grand)**و **مسرحيتا(استرا Esther)**و **(ايبجيني Ipléginie)**و من أبرز

[20]– الدراسي خشيه، م. س ص 147.

المسرحيات المنتشية **مسرحية** (**ترتوف**Tartuffe)**لـ"موليير"**و التي اقتبسها **"مارون النقاش"و ذلك "بالعامية المصرية"**

و الذي يجمع بين هذه المسرحيات هو أنها مسرحيات كلاسيكية بامتياز لكتاب كلاسيكيين عالميين، و كل هذه الأعمال المترجمة أو المقتبسة تمثل مرحلة ما قبل التأليف العربي في مجال المسرح.

***المـــبحـث الثـانـــي:***

***1) الاتجاه الكلاسيكي و الفن المسرحي:***

عنـدما تقـرر انشـاء الأكاديميـة الفرنسـية قـد أصـبح واضـحا بالنسـبة لجميـع الكتـاب المتقـدمين الفرنسـيين الـذي يتبنـون مواقـف الأسـلوب الـذي تمـت صـياغته حديثـا، الخـاص بالاتجـاه الكلاسيـكي، أن الأصنـاف الأدبيـة الأساسـية لهـذا الأسـلوب تكـون الأصـناف الدرامية و ليس صنف الشعر الغنائي و لا الرواية.

كـان للفـن الـدرامي الخـاص بالاتجـاه الكلاسـيكي نظريتـه، و هـذه النظريـة أنشـئت العمليـة للفـن الـدرامي في عصـر النهضـة و الى المؤلفـات النظريـة حـول قضـايا الدرامـا التـي ظهـرت في **القـرن 16** في ايطاليـا و فرنـسا. كـان الفـن الـدرامي السـائد قبـل اقـرار الأكاديميـة **قـوانين الفـن الـدرامي الجديـد** هـو صـنف **التراجيكوميـديا** و هـو صـنف ينتمـي لعصـر البـاروك آنـذاك، و يمكن اجمال أهم خصائص هذا الصنف الدرامي بما يأتي:

1. حكاية ذات طابع **ميلودرامي**، مشمد من الواقع الحياتي **للأرستقراطية**.
2. الجمـع بـين العنصـر المأسـاوي و العنصـر الملهـاوي علـى أن يكـون حـل العقـدة سعيـدا دائما.
3. طغيان الفعل الخارجي على الفعل الداخلي.
4. غيـاب "**الوحـدات**" و حرية انتقال الحدث على المستوى الزماني و المكاني.

كـان المسـرح الدرامـي الوحيـد في بـاريس هـو مسـرح "**أونيـليورجـــون**" و كـان مـن أغلـب جمهـور المسـرح قبـل طغيـان النزعـة الكلاسيكيـة هـو جمهـور العامـة، و إذا كـانت الأرسـتقراطية قـد أصـرت علـى تجاهلهـا لعـروض مسـرح "**أونيـليورجـــون**" خـلال العشـرين سـنة الأولـى مـن القـرن 17 إلا أن اقبـال عـدد مـن الأدبـاء المثقفيـن الـذين ينتمـون الى الوسـط الراقـي علـى

الكتابة في ميدان الدراما، حمل الطبقة الأرستقراطية على اعادة النظر في وقفها مما يجري من المسرح المذكور و هكذا لم يعد سكان المدينة البسطاء وحدهم هم الذين يشكلون جمهور المسرح، كما أعلن **الكاردينال "ريشيلو** "الوزير الأول في الدولة و المؤسس لأكاديمية الفرنسية بسط حمايته الشخصية على الفن الدرامي و هكذا فقط بدأ المجتمع الراقي يمارس تأثيره الملحوظ على المسرح، و لذا ترجم هذا التأثير من خلال السيطرة على الفوضى التي كانت سائدة في المسرح، و في تصفية رواسب القرون الوسطى، و في الحد من الحرية الفوضوية، و من عدم التنظيم التي كان يشكو منها الفن الدرامي.

في نهاية العشرينيات من **القرن السابع عشر 17** أعيد طرح القضية المتعلقة بالوحدات الثلاث أن الكفاح من أجل ادخال الوحدات كان يعني حينها كفاحا ضد علم جمال الفن الدرامي الخاص بعصر الباروك و فنه الذي يتميز بإظهار حركة زائدة و واضحة و التركيز على التفاصيل بحيث توحي بطابع درامي و وجوه توقر و المبالغة في الأسلوب اللغوي و الخروج عن الفنية الثابتة و كفاحا من أجل رفض التأكيد على نزعة التسلية السطحية التي سادت المسرح و من أجل تحقيق أعلى درجات الفعل في الزمان و المكان، و نقل مركز الثقل الى العالم الداخلي للبطل و الكشف عن معاناته و مقاساته. لقد رأى مناظر الاتجاه الكلاسيكي أن وحدة المكان ضرورية للدراما، ذلك أن عرض الدراما يتم من البداية الى النهاية على مساحة التي يطلب من المشاهد أن يتصورها على أنها مدينة محددة أو قصر أو منزل....إلخ، أما وحدة الزمان قرأوها ضرورية لأن المشاهد لا يقضي داخل المسرح سوى ساعات،و لذلك فان افتراض امتداد الوقت الضروري أو وقوع أحداث المسرحية بحيث ألا يتجاوز 24 ساعة و هكذا.

في البدء عارض مسرح "داوتيليورجون" تطبيق مبدأ الوحدات الثلاث بدوافع اخراجية بحته، و دفاعا عن التسلية للعرض المسرحي التي سيطرت على هذا المسرح، ثم تم افتتاح

مسرح ثاني هو "مسرح ماريه" عام 1962 م و مع هذا المسرح أصبح بالإمكان الالتزام بقانون الوحدات الثلاث الصارم و القوانين التي فرضتها نظرية الدراما الكلاسيكية، و التي تجد أروع تجسيد لها في معظم أعمال "كورني" و "راسين"

ان تقليد القدامى سواء كانوا يونانيين أو رومانيين أو حتى لاتينيين من أبرز مبادئ المنهج الكلاسيكي و مدام محضر نتاج هؤلاء قد ضاع فهذا يقتضي بالضرورة الى نتيجة واحدة و حتمية ألا و هي ضعف الشعر الغنائي الكلاسيكي.

ففي انجلترا مثلا انحط الشعر على أبعد حد في ظل الكلاسيكية و قد كان من سعى الى توجيه الشعر على الصحة في الأداء و التعبير و وضوح المعنى و جاء من بعده كل من:

"**ولش Walsh**"و "**بوب Bob**"الذي تزعم المذهب الكلاسيكي في بلده ففي ظل هذا المذهب جمع الشعر الأرستقراطية فابتعد عن كل ما هو وضيع و وجد ما يسمى بالمعجم الشعري و هو مجموعة من العبارات أو الكلمات التي رآها الشعراء أنسب للشعر من غيرها و على الشاعر أن يختار منها ليعبر في فكرة أو أخيال أو صورة و بناء عليه جاءت فكرة صورة متشابهة و خيالهم محدودا بهذه القوالب و الصيغ اللغوية مما أدى الى انحطاط الشعر على يد مدرسة "**بوب**" هذه المدرسة قد قلدت الكلاسيكية الفرنسية في بعض مظاهر الشعر و لم تقلدها في الاهتمام بالمأساة و الملهاة مما أدى الى انحطاط الأولى و تراجع الثانية و مر ذلك فيما يرى "**عمر الدسوقي**" أن **قواعد المذهب الكلاسيكي(الدقة،النظام،الوضوح و اتباع المنطق....إلخ)**لا تلائم العقلية و الطبيعة الانجليزية في الشعر و إنما تلائم الطبيعة الفرنسية و من ثم فإن "**بوب**"و أتباعه قد عانوا في تكييف أنفسهم و هذا المظهر الكلاسيكي و شغلوا به كل ما عاداه[21]

[21] بنظر:عمرالدسوقي"المسرحية"ص 121-118.

كما أن عصرهم كان مليئا بالمسرحيات الجيدة و ينبغي أن نشير الى وجود مسرحيات شكسبير و رغم هذا التأثير الواضح للمذهب الكلاسيكي في هؤلاء الأدباء الانجليز غير أن الملاحظ أنهم لم يلقبوا أنفسهم بالكلاسيكيين و هو ما يؤكده "**رينيهويلبيك**" بقوله: "**لم يدع الكلاسيكيون أو النيوكلاسيكيون الانجليز أنفسهم بهذا الاسم بل تكلموا في أحسن الأحوال عن تقليد القدماء أو عن اتباع القواعد أو ما شابه و عندما اضمحلت شهرتهم في أوائل القرن التاسع عشر 19 اعتبروا أن مخلفات عصر مضى أطلق على ذلك اسم "العصرالأوغمضي" أو عصر بوب أو عصر الملك و لكن عصر الكلاسيكية**"[22]

أما بخصوص الملحمة فان محاولات جادة سمحت بإحيائها من بينها محاولة الشاعر الفرنسي عضو جماعة "**البلياد**" و هو "**روشار**" في أوائل عصر النهضة بحيث كتب ملحمته الفرنسية و لم يكملها[23].

و لم تنجح الملحمة لأن عصر الملاحم كان قد ولى على ما يبدو و سيما لأن العقلية الحديثة لم تعد تؤمن بعالم الخوارق التي تزخر به الملاحم و على كل حال فان كانت الملحمة قد انقرضت فان نوعا أدبيا جديدا قد ظهر في العصر الحديث و هو "**الرواية**"

و بناء على ما سبق يمكن القول أن المذهب الكلاسيكي كان له تأثير فعال في الأدب الفرنسي و تأثيرا على باقي الآداب الغربية لعدة امتيازات في مقدمتها أن هذه الآداب لا تتمثل المذاهب الأدبية بشكل حرفي بل تأخذ منها ما يناسبها، كلما كان أثر هذا المذهب ظهر بشكل بارز في المذهب المسرحي حيث عرفت المسرحية تطورا ملحوظا و برز من

[22] رينييهويلبيك،مفاهيم نقدية ص 184-185.

[23] عبد الرزاق الأصغر،المذاهب الأدبية في الغرب ص 28.

أعلاهـا "**راسيـــن**"و "**موليـيـــر**"و "**كورنـــي**" في فرنسـا و في ألمانيـا "**شكسبيـــر**" أكـبر كاتـب مسرحي في الكلاسيكية الألمانية[24]

## 2) أثـــر المـذهب الكلاسيكي في الأدب الغربـي:

لقـد طبعـت الكلاسـيكية لـلأدب الغـربي لمجموعـة مـن الخصـائص نـذكر منهـا بالإضـافة الى العقلانيـة و المغـزى الأخلاقـي[25]،الاتقـان الفـني بحيـث لا مجـال للخـروج عـن القواعـد المـذكورة سابقـا كمـا علـى المبـدع اتقـان فنـه و ذلـك بـالميزان الطويـل و الاطـلاع الـدءوب مـا دام فنـه قائمـا غلـى تقليـد القـدامى شـريطة الحفـاظ علـى السـياطة و عـدم التكلـف و الأدب الكلاسـيكي **هـو أدب انسـاني** فالملهـاة و الشـعر الغنـائي و التعلمـي و عيرهمـا مـن الأجنـاس الأدبيـة اهتمـت كلهـا بـالعواطف المشـتركة و الأخـلاق العامـة و باتـت علـى الحـالات شـديدة الخصوصـية أو النـادرة، و قـد حـرص كتـاب الأدب الكلاسـيكي كـل الحـرص علـى ارضـاء فئـة محـددة مـن المجتمـع في الغالـب تتميـز بالمـال و السـلطة و المسـتوى الرفيـع كمـا أن هـؤلاء الكتـاب ينعـون الـنهج التعليمـي أو الـدرامي فـلا يعـبرون عـن آرائهـم و مشـاعرهم بشـكل مباشـر فتبـدو الـذات بموجـب ذلـك و كأنهـا غائيـة، و يعـبر في الأدب الكلاسـيكي بالصـورة الكاملـة في اللغـة المحليـة هـذه اللغـة الـتي أصـبحت لغـة غنيـة متحـررة قـادرة عـن التعبـير عـن كـل المقـاصد و هي لغة تنـوع و تختلف من كاتب الى آخـر بحيث كل مبدع شخصيته الخـاصة.

"أمـا الأسـلوب فكانـت لـه صـفات عامـة مشتركـة تتمثـل في الـتخلص مـن النحـو اللاتينـي و التحلـي بالبسـاطة و الوضـوح و مـع احتفاظـه في التراجيديـا و الخطابـة و المراثـي تتخللهـا بعـض المقـاطع البسـيطة و حـق في الأجنـاس الأدبيـة الأخـرى، بقـي الأسـلوب حريصـا علـى

[24] جـان فرونسوا،أنجيلوز،الأدبالألماني،ثر هنري زغيب،منشوراتعويدات،بيروت باريس الطبعة 1 1980،ص 53.

[25] فيليب فـان تيغـم،المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا ص 60.

الجوار المهذب و لم ينزل الى المستوى العالمي[26]"و عصرها سيكون كلاسيكيا على كل نتاج ضخم و رائع شرط أن يحتمل اختبار السنين بالإضافة لكل نتاج بظهور ميزة جمالية و واضحة و مثلية بحكم القرونّ"[27]

و رغم امتداد الكلاسيكية الى مختلف الآداب الغربية إلا أن هذا التأثير كان متباينا فيها و الكلاسيكية أساسا خلدت عام بفضل الكلاسيكية الفرنسية التي خلقت روائع أدبية خالدة تجسدت في أغلبها النتاج المسرحي **للأدباء الثلاثة(كورني، راسين، موليير)**أما من ناحية مصادر الأدباء الكلاسيكيين فكانت الكلاسيكيتين الفرنسية و الانجليزية أقرب الى الأصول اليونانية بشكل واع و لا جدال فيه[28] و قد تعددت مصادر الكلاسيكيتين عموما و لم تقتصر على نتاج اليونانيين أو الرومانيين أما من ناحية اللغة فان اللغة الكلاسيكية فقيرة(**لم يستعمل راسيين سوى ألف أو ألفين من الكلمات**)و دقيقة من حيث خصائص المفردات و الاهتمام بتراكيب الجمل[29]

المذهب المذكور كان من البديهي أن يتجه اهتمامه نحو الأدب الموضوعي المتمثل بشكل خاص في القصة و المسرحية و لما كان اليونان القدماء لم يتركوا قصصا بل تركوا مسرحيات، فقد توفر الكلاسيكيون على الفن المسرحي الذي أخذوا بكينونته شعرا و ان كانوا قد استقلوا به عن غيره من الفنون كالموسيقى و الرقص و الغناء ليركزوا اهتمامهم على عناصر الدراما من حوار و حركة و شخصيات"[30]

---

[26] بنظر:عبد الرزاق الأصغر،المذاهب الأدبية في الغرب ص 19-20.

[27] يوسف عيد: المدارس الأدبية و مذاهبها، دار الفكر اللبناني، بيروت ،لبنان ،ط 1994،1،ج 1،ص 16.

[28] رينييهويلبيك: المفاهيم النقدية ص 205.

[29] يوسف عيد: المدارس الأدبية و مذاهبها،ج1 ص 26.

[30] محمد مندور، الأدب و مذاهبه، النهضة مصر للطباعة و النشر ،القاهرة ،مصر، دت ص 50-51.

ففي ظل الكلاسيكية انفصل فن التمثيل القائم على الحوار عن الغناء، و أصبحت المسرحيات الغنائية منفصلة عن الأدب، و هو ما يمكن اعتباره تطورا أوليا ستتلوه تطورات أخرى تحت تأثير مذاهب أخرى.

و عن تطور الكلاسيكية و أشكال هذا التطور في ظل المذهب الكلاسيكي يقول **"محمد مندور" موضحا:**

"الفصل في التمثيل القائم على الحوار عن الغناء و ان ظلت المسرحية الجدية و الهزلية تنظم شعرا.....فان التطور النهائي قد انتهى الى الفصل بين المسرحيات الغنائية الموسيقية **كالأوبرا و الأوبرا كومباك و الأوبرات**. لا تدخل في الأدب و تاريخه، و انما تدخل في الموسيقى و تاريخها باعتبار أن العنصر الموسيقي هو الذي يغطي عليها و يعطيها كل قيمتها الفنية يضمن فيها الحوار و تضمن قيمة التمثيل و تصبح قيمتها ثانوية الى حد أن يرى الكثير من المشاهدين يسمون الأوبرا أوبرين مكتوبة بلغة لا يعرفونها و مع ذلك لا يكادون يفقدون شيئا من المتعة الفنية المنبعثة عنها"[31]

و على الرغم من أدباء **القرن الثامن عشر** 18 بما فيهم **"فولتير"**قد احتفظوا بجلالهم للمأساة الكلاسيكية و دافعوا عنها إلا أنه أي **"فولتير"**كان في مقدمة الذين بادروا الى أحداث تعديلات معتبرة على تلك القوانين و المبادئ الكلاسيكية فكان من بين التعديلات ارتآها أن يحتل التمثيل و الحركة المكانة الأولى في المأساة و إذا كان لا مناص من وجود عقد ثانوية و قصص استطرادية لإثراء موضوع بسيط فقير في ذاته فلا بد من أن تكون في شكل حوادث و ليس في شكل أخبار تلقى و توسع "فولتير" في اطار المأساة فتطرق الى موضوعات متنوعة و اقتبس من الأدبين الاغريقيين و الروماني كما اقتبس من تاريخ فرنسا و غيرها من الأمم، و قد رأى "فولتير" ضرورة أن تكون رسالة **للإنسانية**

[31] محمد مندور،الأدب و مذاهبه ص 32.

**الصادقة، التسامح السياسي و الاحسان العالمي** مدافعا عنها ضد التيارات الجديدة. و هو ما يؤكد تجدر المأساة الكلاسيكية أي النزعة الفرنسية، فرغم اتصال الفرنسيين بالآداب العالمية الحديثة لا سيما الأدبيين: **الألماني و الانجليزي**. و اعجابهم الفائق بعبقرية "**شكسبير**" و رغبتهم الملحة في التجديد. بقيت للمأساة الكلاسيكية عظمتها، و أثبت الأدب الفرنسي اخلاصه حتى **أواخر القرن التاسع عشر 19**.و مع ذلك، إلا أن لعظمة النماذج الأدبية التي مثلتها و لأنها بدأت فرنسية خالصة فالوفاء الكلاسيكية، فما يرى "**عمرالدسوقي**" هو وفاء للعقلية الفرنسية و للأدب الفرنسي، فهذا العامل الوطني كان من الأسباب اللغوية المدعمة لمركزها ،و هو السبب الذي دفع عقلية متحررة مثل "**فولتير**" للتفكر للكاتب بعظمة "**شكسبير**"بعد أن أعجب به[32]و روج له في فرنسا.

و قد تجاوزنا تأثير المذهب الكلاسيكي للأدب الفرنسي الى مختلف الآداب الأوروبية الغربية بشكل عام، و قد ذكر بعض الأدباء و المفكرين على هذا المذهب حصره للفن المسرحي في المأساة المفجعة و الملهاة الحقيقية، فوجد بموجب ذلك نوعين جديدين من المسرحيات هما:

- **الدراما الدامعة Larmoyant Drama**:و هي الدراما التي تثير حزنا شديدا و لا فزعا مفجعا بل تكتفي بإثارة الأسى بمعنى أن العين قد تغرورق منها لكن الأمر لا يحصل حد النواح.
- **الماريقودية Marivaudage**:نسبة الى "**ماريقود**" و هي تقوم على الدعاية المذهبة و العبث اللطيف الخالي من كل اسفاف أو مرارة أو رغبة في النقد و التوجيه، كما أنها تثير الابتسام لكنها لا تشتق الاشتقاق، لكن هذا النوع من التجديد لم يستطع الآن

[32] عمر الدسوقي"المسرحية أصولها و نشأتها"ص 114-117.

أن يفرض وجوده و استمراره، و لا حق منافسة المأساة و الملهاة، و مرد ذلك أن أغلبية الجماهير كانت لا تزال تفصل الانفعالات القوية و الضحك الصريح.

أما هذين النوعين الجديدين فإنهما على الأرجح لا يلاءمان إلا بعض الفئات المرهقة ذات الطباع الوقورة و الشديدة الاتزان[33] و التي بلا أذى تمثل الأقلية.

### 3) الكلاسيكية وفن المسرح الفرنسي:

كان من أبرز الكتاب الكلاسيكيين في مجال المسرح:"**كورني**"،"**راسين**"،"**موليير**" من الكتاب الفرنسيين بينما برع "**راسين**"فيالمأساة، برع"**موليير**" في الملهاة أما "**كورني**" فقد اتجه في البداية الى الكوميديا فكانت أول ملاهيه(**سيليت**)و(**بوليون**)و(**برمي**)و(**أوديب**)و بالنسبة الى "راسين" فقد تعلم في صباه اللغتين: اللاتينية و الرومانية فكتب (**الدروماك**)و(**بيرنيس**)و(**متزايدات**)و(**فيدر**)و(**أتالي**)و(**أشر**).

أما "**موليير**" فكان من أبرز مسرحياته (**المتخلفات**)و(**النساء العالمات**)و(**دون جوان**)و(**كاره البشر**)و(**البخيلة**)و(**ترتوف**)و(**البرجوازي النبيل**)و(**عرض الوهم**)،كان جمهور "**موليير**"من كل فئات المجتمع و كان يهدف من خلال ابداعه المسرحي المكتوب شعرا أو نثرا الى الامتاع مع تقويم النفس البشرية عن طريق الاضحاك، فيفصل نتاج هؤلاء الثلاثة المسرحي و غيرهم خلدت الكلاسيكية

يعتبر "**راسيين**"ممثل الكلاسيكية الأولى فعلى بداية استفزت قواعدها، و هي تدين لمآسيه أكثر مما يدين لتعليم(**بوالو**)لأن الأدباء و القراء و النظارة رأوها مطبقة بدقة عجيبة، في بساطتها من حيث الموضوع و الشخصيات و خلوها من حوادث كثيرة و اللون

[33] بنظر:عبد الرزاق الأصغر،المذاهب الأدبية في الغرب ص 30-37.

الحلي و اهتمامها بالفكرة و تحليل الأهواء، حتى لقد أجمع النقاد أن راسيين قد بلغ حد الكمال[34]

تنطلق النصوص التراجيديا الفرنسية الكلاسيكية (**التراجيديا**)من عدة مبادئ أرسطية تتمثل في:

أ) مبدأ محاكاة الطبيعة أي الواقع الموضوعي.

ب) احترام العقل و الابتعاد قدر الامكان عن الوهم و الخيال.

ج) الوظيفة الأخلاقية المبنية على الارشاد و تعليم الناس القيم الأخلاقية و تغيير المجتمع غبر نشر الفضيلة و درء الرذيلة.

د) الالتزام بالوحدات الثلاثة(**الزمان و المكان و الحدث**)

هـ) عدم الخلط بين المأساة و الملهاة.

و) الشعر المنظوم و يجب أن تكون اللغة ذات زينة موسيقية، و في المأساة لا ألفاظ نابية و مشفقة، بل شعر واضح رفيع بسيط خال من الزخرفة اللفظية، يخاطب العقل قبل العاطفة، متناسب مع حال المتكلم و مراقب لحدود اللياقة الأدبية، أما في الملهاة **فالإسفاف اللغوي** مسموح به.

ز) تحتوي المسرحية على **خمسة فصول** الأولى للعرض و الثاني و الثالث و الرابع للحوار، و الخامس للحل، و أن تكون الحبكة مشتملة على بداية و وسط و نهاية معللة قدر الامكان.

ح) أن لا تمثل مشاهد العنف و الموت أمام الجمهور.

ط) عظمة الشخصيات، فأبطال التراجيديا هم الملوك و القادة و النبلاء ممن ينتمون الى عظمة للشخصيات بل تتخذ شخصياته إعادة من الناس.

[34] عمر الدسوقي"المسرحية"ص 106.

و مع الالتزام بالمبادئ الأرسطية إلا أننا نجد المسرح الكلاسيكي الفرنسي قد توسع في هذه المبادئ، من تلك التسيرات:

1. اباحة عقدة ثانوية أو أكثر بشرط أن لا تضعف العقدة الأساسية و وحدة الموضوع.
2. لا بأس من اتساع وحدة الزمن لتشمل ثلاثة أيام و اتساع نطاق المكان ليشمل مدينة بأسرها أو قصر بكاملة.
3. استبعاد الأناشيد الفاصلة بين فصول المسرحية.
4. تنويع الشخصيات بين الأرستقراطية و البرجوازية لأداء أدوار غير تائهة مع الابتعاد عن الطابع الإستقراطي الواضح و الشاعري أيضا.
5. استبدال الصراع القدري بالصراع الشعوري بين الانسان و نفسه و لذا كثر فيها الحوار الداخلي.

ولم يظهر المسرح الكلاسيكي في فرنسا إلا في **1630 م**، مع تراجيديا "**راسين Racine**"و "**كورني Corneille**"و كانت مبادئ المسرح اليوناني تحترم بشدة حاول كورني في مسرحيته(السيد)انتهاك قاعدة المحاكاة لم تجرها الأكاديمية الفرنسية على الرغم من نجاحها، و الى جانب التراجيديين "راسين و كورني" كان هناك المسرحي الكبير "موليير Molière"الذي أنتج هزليات مضحكة متأثرا بالكوميديا الشعبية الايطالية و كوميديات القيم و كان "موليير Molière"أبرز ممثل كوميدي في عصره، و مع موليير أصبحت الكوميديا ليست للإضحاك و التسلية فقط، بل أصبح يرى فيها هجاء للعادات و التقاليد السيئة في عصره، ان مسرحه أصبح مرآة نقدية لعصره، و من وراء الضحك الذي يحدثه قد بلغ عمقا لم يصل اليه أي مؤلف كوميدي آخر"[35]

[35](http://www.alegt.com)

ان المنظرين للتراجيديا و هم يحدثون قواعد التراجيديا قد حددوا أيضا قواعد الكوميديا، و من هناك كان يجب على هذه الأخيرة أن تضع المسرح شخصيات ذات ظروف عادية و هي تعمل في اطارها اليومي و من ثمة ينتظر أن تنتهي نهاية سعيدة كان على الكوميدي قبل كل شيء أن تعجب و تتقن طوال الفصول الخمسة و أن تتبع المعقولية و اللياقة و تنصاع للوحدات الثلاث.

## 4) خصائص الصراع الدرامي في المسرح الكلاسيكي الحديث (ق 17):

لقد كانت الأسطورة في الكلاسيكية اليونانية تجسيد لموقف الانسان اتجاه قوى أكبر من الآلهة و القضاء و القدر فهي تشمل الشعور اليوناني القديم بوجود قوى خارج ذاته تصارعه و ذلك هو جوهرها لكن في الكلاسيكية الجديدة (ق 17) فقدت تلك الأدلة الدينية و أصبحت شكلا و قالبا لا أكثر حيث لم تكن الكلاسيكية الجديدة في حاجة اليها و لهذا استبدلت بالتاريخ فمكانتها في هذا المسرح لم يراد منها الا شكلها التاريخي، لقد كانت الأسطورة في الكلاسيكية اليونانية تسديد لموقف الانسان اتجاه قوى اكبر منه كالإلهة والقضاء والقدر فهي تشمل شعور اليونانية القديم بوجود قوى خارج ذاته تصارعه وذلك هو جوهرها لكن في الكلاسيكية الجديدة القرن 17 فقدت تلك الأدلة الدينية واصبحت شكلا وقالبا لا اكثر حيث لم تكن لكلاسيكيه الجديدة في حاجه اليها ولهذا استبدلت بالتاريخ فمكانتها في هذا المسرح لم يرد منها الا شكلها التاريخ وقد رأى أن المسرح الكلاسيكي الحديث ان اسطورة تكون اكثر تأثير وواقعيه اذا كانت الافعال المرتكبة قد حدثت حقيقة وليس من بناء خيال الكاتب لهذا اخذ الكاتب ينهلون من واقع التاريخ وكان لهذا التغيير الجوهري في مفهوم الأسطورة اسباب تحسمه وهذا نتيجة لتغيير ظروف العصر من السياسية والدينية والاجتماعية والثقافية الكلاسيكية الجديدة لم تطبق المقومات استراتيجية اليونانية وهذا نظرا للتغيرات الجذرية التي حدث في شكل العلاقة بين انسان وما

حوله تغيير مفهوم الانسان والزمن وهذه التغيرات كان لها اساس جوهري ولكن حافظوا على الشكل كصفة البطل الارسطي من حيث النبالة والوضع الاجتماعي شعرا رفيعا وكذلك الأسطورة كمصدر للبناء ولكن التغيير الجذرية والحقيقي الذي حدث في الجوهر الاساسي لتراجيديا في اي صراع الدرامي قد حدث تحول الصراع من موطنه القديم اي من الصراع الخارجي بين الانسان وكان له اثر بالغ على البطل تراجيدي وقد اعتبر هذا تطورا عندما تحدث فيه هذا في كتابه الموازنة بين القدماء والمحدثين فقد قال ان الكلاسيكيين الفرنسيين لم يقلد القدماء[36] فقد عملوا على تطور الفن المسرحي وجعله يعبر عن الانسان ومشكلاته النفسية ونقلوا الصراع من الخارج الى الداخلي فلا يعد صراعا بين الالهة بل بين عناصر النفس المختلفة وقواها المتعارضة داخل النفس البطل[37]

ولهذا فان كتاب القرن 17 رفضوا الصراع الذي جسدته تراجيديا الإغريقية ونقلوه من خارج النفس الشرية الى داخلها فلو يعد الصراع عندهم يجري بين الآلهة او بين قوى الغيبة او المجردة بل اصبح يجري داخل النفس البشرية البطل وفي هذا ما يزيد تجاوبا مع المسرح من صراع وتناقض وفي هذا تطور ورقي في المسرح ظهر البطل هو يعرف الحدود عالميه وعلاقته به وقد اصبح هو يقرر ويؤدي بنفسه الى الكارثة فهو مسؤول عن ما جنته يده وبالتالي لا يجوز مناقضه الدين وخاصه ان البطل التراجيدي غالب في سبيل الحق الضائع فقد اطمئن كلاسيكيون الى مصيرهم ومصير الانسان وقيل الديني لمصير الانسان والعالم الذي يعيش فيه تم بالبحث عن مشكله الانسان من حيث محتله ومصيره مع قوى الخارجية عنه كما فعل اليونانيون فأبطال لم يعودوا يسارعوا القدر والآلهة بل ان الصراع اصبح في نفوسهم فقد اصبحوا هم الذات والموضوع"[38]

[36] – دكتور فوزي فهمي، مفهوم التراجيديا و الدراما الحديثة، م ، س ص 75. 76.

[37] – م، ن ص 78.

[38] – دكتور أحمد صابر نظرية المرح الفكري مع تطبيق مركز الاسكندرية للنشر و التوزيع، 2002 م.

فميدان الصراع هو عالم النفس الرحيب دراسة لمشكله النفسية في اطار الحكاية التاريخية او الأسطورية وهذا التغيير في مفهوم الصراع كان له اثر كبير في مفهوم البطل الذي اصبح يصارع نفسه وداخل هذه النفس قوتان كبيرتان لها من القوى ما يزيد من اشعاع الصراع متعارضين كبيرتان كان يكون احدى طرفين صراع السلطان واجب و للطرف الاخر السلطان الحب والعاطفة او ان يكون عاطفين بطلوا في هذه الحالة يمتلكه ممثلين اعلانا الاخلاق ولا يوجد قوى خارجيه تتحكم فيه بل ان مصيره رهينه اختياره فهو يقول مصيره وفق مزاجه وتعرفه بالقرار مركز على ادارة البطل الذي يختلف عن البطل اليوناني تكوين تبعا لضروب الدينية و الاجتماعية و السياسية ولهذا نجد دائما الصراع الداخلية النفسية والسائد ويتضح ذلك في مسرحيه التوتر الداخلي ثم قراره الاخير في تقليده وتأثر لأبيه ولهذا ينتصر الواجب على المنطقة باختيار البطل ارادته ووعيه كامل وتحمل نتيجة هذا الاختيار وهذا هو الامر بالنسبة للكلاسيكية الحديثة اعتبروا طرفا الصراع سواء عاطفه او حب الا انه يبقى صراعا داخلي فهو مثلا عند كورني بين العقل وسيطرته على العواطف و لأهواء مشكلة يتعارض فيها الحب مع الشرف فينتصر الشرف ثم في هوراس تتعارض القومية مع العواطف العائلية فتنتصر". [39]

أما راسين فانه يجري الصراع بين العواطف الإنسانية المختلفة في اندروماك و فايدرا التي هو موضوع التحليل والصراع في اعماق البشرية الغى مفهوم الشفقة والخوف في القرن 17

اما في القرن السابع عشر ترتر ديانة عاطفه الخوف والشفقة بل اثاره الحب وغيره من العواطف الإنسانية يقول راسين في مقدمه ليس من الضروري وجود دم وموته في التراجيل

[39] - فوزي فهمي م. س ص 84-85.

يكفي ان يكون الفعل فيها عظيما والفاعلون ابطالا وان تتأثر فيها العواطف وان يشعر كل شيء فيها بذلك الشرف الذي هو لذة كل التراجيديا[40]

كما اصناف الكلاسيكيون الجدد عواطف الاخرى كالحب والبعد ثم العواطف العالية كالتقديس الواجب اجلال البطولة فلم تعد تثار عاطفتين فحل بل عواطف النفس البشرية المختلفة.

لقد اصبحت نموذج البطل التراجيدي ليس ذلك الذي نهجع لمصيره من قوى خارجيه على ذلك البطل التي تيسر الحوادث وفق ارادته ورغباته دائما مهما كانت العوائق مادام يسعى لعرض نبيل فهو يدخل المعركة ويخرج منه منتصرا والى مات واصيب بمكروه فذلك ووعيه وهذا ما نجده في البطل هو رز الذي دخل المعارك عديده وقتل اخوه وزوجته وخطيب اخته في هذه الجرائم لم تؤثر فيه او في مصيره وذلك الواجب الاسماء وهو الوطن ويباركه الملك لأنه ازدى خدمات جليله لوطنه جعلته فوق القوانين وتنتهي التراجيدية بحياة البطل الشريف.[41]

وهذا كله يرجع الى الوظيفة الأساسية الحديثة وهي رساله الأخلاقية والعبر الذي ترمي الى تحقيقها ولهذا فرساله التراجيدية الحديثة ليست هي **التطهير**[42] كما في المسرح اليوناني وانما هي أخلاقية فقد كان الهدف الاساسي من الغرض التراجيدي هو ان يخلص المشاهدة او القارئ الى درس مؤسس على الذوق السليم حتى تكون مدرسه التربية الفضائل على حد تعبيري فوتر التراجيديا رمز في العقل والتهديد الفرنسيون يعرضون الفضلاء لهم في نهاية العاقبة الحسنه والاشرار لهم في العاقبة السيئة ذلك ما يسمونه بالعدالة الشعرية في العمل

[40] – دكتور فوزي فهمي، مفهوم التراجيديا و الدراما الحديثة، م ، س ص 89.

– التطهير: مصطلح اغريقي استعمله أرسطو للتعبير عن النفس أو التخلص من العقد النفسية لإفصاح المجال أمامها لتعبير عن نفسها تعبيرا كاملا.[41]

[42] – فوزي مهني، م. ن ص 90.

الادبي فكره العقاب والثواب الدينية هي الطبع الشرير بطبعه سعيا وعقابه بغير عادته ولكن العدالة لا تثير لا خوف ولا شفقه فهي تبعث على الرضا فالكلاسيكيون الجدد يرون ان جمال الاثر العلي ينبع من وجود الاثر الاخلاقي فوظيفته التطهير في الكلاسيكي الجديدة لا تثير العواطف من انفعالات وانما تعطي دروسا أخلاقية اي تسخير الفني لخدمته الاخلاق والمجتمع[43].

ومن هنا يكون المسرح الكلاسيكي الحديث في القرن السابع عشر مفهوم اليوناني في نواحي عده منها ميدان الصراع وانتقاله من الداخل الى خارج النفس البشرية ثم البطل ومسؤوليته الواعية عن مصيره كما في المسرح اليوناني ثم في وظيفته الأساسية وهي التطهير وايضا اليونانية من ناحيه الشكل البنائي استعدوا عن كل هذه احتراما للذوق الانساني وحده النغم وعدم الخلط بين الانواع وابطالهم ملوك وامراء التراجيدية تهم شعرا رفيع.

[43] – رياض صحن البطل التراجيدي في المسرح العلمي، دار العظيمة للنشر و التوزيع، بيروت عام 1950، ص 59.

# الفصـل الثـاني:

# دراسة تطبيقية في مسرحية (فيدرا) لجان راسين

## الفصل الثاني:

## المبحث الأول: مسرحية فيدرا

### 1) موضوع المسرحية:

من بين المسرحيات الكثيرة التي ا اقتبست عن الاساطير والنصوص اليونانية خلال فتره العصر الذهبي للمسح الكلاسيكي الفرنسي كما مثله بخاصه راسين وكوراني وفي درجه اقل موليير يعتبر جان راسين الاسطورة "فيدرا" الاجمل والابقاء خصوصا ان هذا الكاتب الذي كانت الفلسفة الاخلاقية تشكل واحدا من اهتماماته الرئيسية استحواذ تماما على الموضوع القديم واحدث فيه تحولات اساسية في الشكل كما في المضمون ما جدلا فيدرا لديه امراه معاصرة وبطلة اشكالية تقاوم ما هو مرسوم لها بدلا من ان تنصع امام ما شئته لها الاقدار ان فيدرا تنهزم اخيرا في معركتها وتخسر الى درجة يبدو معها الامر في النهاية كما لو ان صراعها كله كان من دون جدوى لكن العبرة بالنسبة الى راسين لم تكن في النهاية التي تقول اليها الاحداث ولكن في الابعاد السيكولوجية وفي السمات الاخلاقية التي حرص على اطفائها على تلك البطلة فالمهم لدى راسين ان فيدرا تدرك حقا ما يحدث لها وتقاوم وهي تعرف ان عاطفتها في طريقها الى ان تقولها نحو الدمار لذلك تسعى جهدها الى التصدي مدركه في الوقت نفسه ان ليس في يدها ان تحدث المعجزة لكن في يدها ان تحاول تحقيق هذه المأساة ومن هنا وعلى عكسي ما كان يحدث في الصيغ القديمة (الاغريقية ) للعمل نفسه (سينياك لاحقا ايضا) لم يعد في بوليس محور العمل ولم يعد هو الضحية التي تسقط بسبب الشدود عواطف فيدرا وهوائها لتصبحوا فيدرا هي سبب ما يحدث.

ذلك لأن الصراع هنا وكما هي الحال في العمل هاملت شكسبير.

الضحية حتى ولو كانت هوائها هي سبب ما يحدث ذلك ان الصراع هنا وكما هي الحال في اهم شكسبير الذي كانت دل الى طريق البحث الجوالي وصراعات الداخلية والاحاسيس البرامج البرانية.

الصراع هنا داخلي بين الهجرة وعواطفها ايها وقدرها من هنا تفنن المبدعون في تصوير صراعاتهم الداخلية خلال القرنين التاليين، وصولا الى كارينا لستوري وايما بوفاري فلوبيز وهذا في الطبع فيدرا كما صورها راسين امرأة معاصرة تنتصر فيها هزيمتها كلي بساطه لا نها تعي صراعها وتعيشها مع ذاتها هنا الى راسين يكمل الاساس في ادراك حقيقة الصراع حتى وان لم يعد هذا الاتراك الى الاهداف المنشودة من ناحيه الاحداث وتسلسلها والعلاقات بين الشخصيات لا تختلف راسي المسرحية القديمة التي كتبت حول الموضوع نفسه ما يختلف هو التفسير، خصوصا الواقع التي تحتله المرأة الفترات نفسها في مشروع توجهها حتى وان كان راسين اثر ان يخفف من شان تلك المقدمات التي كان همها ان تعيد فيدرا الى اصولها الاسطورية وان تعيد الحكاية كلها الى تلك الاصول والى جذور الصراعات بين من الالهة الاولمبية المهم بالنسبة الينا كان اضفاء اكبر مقدار من البعد الانساني على هذه المرأة التي اوقعها سوءا طالعها في هواء ابن زوجها وراحت تسمي ل لكي تصارع ذاتها ضد ذلك الهواء لكن القدر يكون لها دائما بالمرصاد حتى فيها وابن زوجها لكي تصارع ذاتها ضد ذلك الهوى لكن القدر يكون قريب لها في المرصاد حتى يؤدي بها الى النهاية.

قدمت مسرحية فيدرا لراسين للمرة الأولى في اول ايام عام 1927 في النيل بوروني في باريس وكذلك التقديم تتويج الجهود عامين وكان في الثامنة والثلاثين من عمره الاقتباس ذلك العمل عن والحال انا راسي كان امينه جدا من حيث

السمات الخارجية لنص سلفه اليوناني الكبير لكنه كان في الوقت نفسه مسؤوليته وقد ذات واحدا من اكبر كتاب زمنه ناهياك بنت عمه الى القصر الملكي مستشارا للملك ومؤخرا في البلاط وكان سابق له ان اعطي المسرح ثمانية مآس وهذليه واحدة وكانت تلك الاعمال رسخت مكانته وشجاعة متفرقيه على سير أغوار تلك الاعمال للبحث عن ما هو عصري فيها وعما يحمل افكار جديدة والحال ان راسين عرف كيف يحمل التي تظهر دائما الافضل من افضل اعماله ذلك الجديد من دون ان يبتعد كثيرا من ملامح الارض مارستها بوريديس لكن في مكانه مسرحيه هذا الاخير تكمل عنوان في جولية حامل التاج الاحداث حول شخصية الشاب الضحية هو راسي يجعل من فتره العنصر الاساسي في نسخته 33 في الاساطير القديمة زوجه الملك التي تعترف ذات يوم امام مربيتها وينون التي تكلف عليها بسؤال احد الاسباب الحقيقية لمرضها منها وانتقال بالها بان السبب الحقيقي وذلك الحب المحرم والمجرمة التي تحمله ابن زوجها من زوجته الاولى وتصارح في مربيتها بان الحب لديها ولد خلال غياب زوجها و شارك انا فيدرا على الفور بطلة اسطورية منحدرة من الشمس ابنة ليفيو و باسيفاي اي انه مولوده من ام كان سابق لينوس ان اوقفها في حبائل الهوى ومأساته.

لقد فيبرا يبدو مرسومه سلفا ليست هي من اخترع الوقوع في الهواء كل ما في الامر ان قدرها دفعها الى جريمة الحب المحرم.

غير ان الامور سرعان ما تبدو اكثر سهولة، جاءت الاخبار من خارج البلاد تجريس في حملة بأن الملك مات ، هنا تنصح المربية فيدرا ان تستدعي هيبوليت وتصارحه بحبها بعد أن العقبة في وجه ذلك الحب المحرم ستحفل فيدرا و وهي كالمنومة المغناطيسية هيبوني لا يستجيب ابدا للهوى زوجتي ابيه فليصدها

باحتقار وغضب بعد ذلك يعود وتبين لنا ان موتي كان عاريا من الصحة وما ان تعلم المربية بذلك حتى يصيبها ان يسرع في مراودة فيدرا اياه عن نفسه و تطلب من الملكة الاذن ان تتصرف بسرعة و واذ تؤددن لها فيدرا في ذلك تتوجه الى المالك بان ابنه الحبيب هيبوليت قد سعى الى ايقاع زوجه ابيه في احبائه حب محرم ابو غاضبا ابنه الى ينكر هذا كل ماروته المربية بل يزيد انما احب الاميرة الحسناء غير انا دفاع وليد عن نفسه لا يقلع الاب ثم يطلب من الاله الذي كان بتحقيق ثلاث امنيات له ان يقتص له من ابنه تحقيقا لوحده من الامنيات ويستجيبون لذلك الشاب وهناك تقرر سويسرا ان تفرح عن كل شيء تكفيرا عن ذنبها حلمت انه اياه ان اغراضه بأميره اريسيا بها غيره مفاجئة وتقرب شكرا على كل شيء بوليس لمصيره وهنا في هذا الصوت تكمن جريمة فيدرى الكبرى وفق راسين و تكون النتيجة ان يحقق نبتون وعده الملك الاب ويموت هيبوليت وامام هول ما يحدث تسمم فيدرا نفسها طالبة الموت لكنها وهي ترفض انفاسها الأخيرة امام زوجها الملك في كل شيء الملك امام اغراقها ويقرر ان يكرم ذكرى ابنه البريء عبر نبته جيشه أريسيا.

بالنسبة الى جان راسين 1639 1999 كانت غايه من هذه المسرحية ان يسير عن الفضيلة في اغنى ما تتعرض له نهاية الامر من الواضح ان الصورة التي رسمها راسين ليدرا انما هي صوره تركض سريا وسعيا الى الفضيلة وذلك عبر كم من هائل من الصراعات نفسيا داخلها ومن المؤكد ان فيدرا اف تعترف امام الملك في النهاية لحقيقه ما حدث انما تسعى الى تطهير وتحقيق الهروب نحو الموت هذه المرة ذلك انما تعرف ان شكرا من هذا النوع لا يمكن الانتصار عليه الا الموت من هنا فان ليدرا التي صرحت دائما يموتها انتصارها الاخير ذلك الانتصار التي عاشت فضيلتها عن ايصالها اليه في حياتها.

## 2) حكاية المسرحية:

### الفصل الاول

يتكون الفصل الأول من خمس مشاهد تدور احداث الفصل بإعلان هيبوليتوس يشبه ترك تيريزا ليهرب من زوجت أبيه فايدرا التي لا يجدها وليهرب من حبه لأريس أخت البال ونشيد، أعدائهم اعترفت بمساعدتها هيبوليتوس أين زوجها نوى اعلان موت ثيسيوس .

### الفصل الثاني:

يتكون الفصل الثاني من ست مشاهد هيبوليتوس على عرش عطينا لها الذي اصبح شاعرا بعد موته انقطع حديثهما بمجيئ فايدرا لتطلب من هيبوليتوس رعاية ابنها ومنها تطرا الحديث الى كشفها عن حبها له.

### الفصل الثالث:

يتكون الفصل الثالث من ست مشاهد فيشوس الذي لم يموت وصل الى تبريزين وفوجئ لتلقي مثل هذا الاستقبال البارد بولي توس التي كان ينوي الاعتراف بحب أريسي الذي يسكن قلبه لا بيه ثيسيوس تجنب زوجة أبيه يسود فايدرا الشعور بالذنب.

### الفصل الرابع:

يتكون الفصل الرابع من سته مشاهد ارنون التي كانت تخشى على سيدتها الانتحار اجبرت ثيسيوس ان هيبوليتوس هجم على فايدرا و حاول التعدي عليها تدنيس فراش أبيه أعطته سيف هيبوليتوس الذي تركه وهو يهدد فايدرا و لعن

ثيسيوس "هيبوليتوس" بعيدا وطلب من الاله نبتون اله البحر الانتقام منه ارادت فايدرا تبرئة هيبوليتوس و ذهبت الى ثيسيوس لا علامه بهذا ولكنها علمت منه حبه هيبوليتوس لأريس فأرادت الانتقام من هيبوليتوس التي لم يشعر بحبها و لم يشر له.

**الفصل الخامس:**

يتكون الفصل الخامس من سبعه فصول رحل هيبوليتوس بعدما بعدما وعد اريس بالزواج بها خارج البلد كان لدى ثيسيوس شكوك حول التهم الموجهة الى ابنه وعلم ان وحش قد قتل ابنه وعندما اراد التأكد من براءة ابنه طلب رؤيه اونون لكنها كانت قد انتحرت بسبب الندم على فعلتها على فعلتها وعندما اعترفت فايدرا لثيسيوس ببراءة ابنه بعد ما اخذت السم وماتت .

**3) ملخص المسرحية:**

تدور احداث الفصل الاول بعد غياب ثيسيوس لسته اشهر اخبر ابنه هيبوليتوس معلمه تيراسين مغادرتي تروزون بحثا عن والده عندما تضغط عليه تيرمانسين كشف ان الدافع الحقيقي هو حبه المصنوع الناجية الوحيدة من المنزل الملكي الذي حل محل بموج تعاهد العفة ضد ارادتها.

اثناء غياب زوجها اصبحت فايدرا مستنزفه من قبل شغف غير مشروع ولكنه طاغي تجاه ابن زوجها بولي توس الذي احتفظت به كثيرا غامض على وجهي الموت وترنح نصف جنون تحت ضغط محرضتها العجوز أونوني تشرح حالتها بشرط يسمح لها بالموت بدلا من مواجهه العار.

تم الاعلان عن وفاه ثيسيوس بنبأ خلاف عن خلافته ، خلاف على الخلافة تحت على انه بما ان يجدها زوجها اصبح الان شرعيه يجب عليها ان تشكل تحالفا معه حتى لو كان ذلك ليس لصالح الطفل الرضيع من لحمها في المستقبل.

الفصل الثاني بأمل جديد في حريتها تكشف اريسيا لخامتها اسمين من مشاعرها تجاه هيبوليتوس الفور انه يعلن حبه لها قاطعه فطر خطابهم التي تنادي بدخول من اجل حقوق ابنها الرضيع موضحا برودة يأسها الشخصي.

فجاه دخلت في حاله تشبه الغيب تغليها العاطفة ولا ارادي بمشاعرها الخفية لحلومها المرعوب المروع بعد أن شعرت بالرفض غادرت في جنون شديد مطالبة هيبوليتوس بإنهاء عذابها و يجلب ثيماسين أخبارا هيبوليتوس بأن ثيسيوس ربما لا يزال على قيد الحياة.

الفصل الثالث: في حالة اليأس ترسل فايدرا كلمة الى هيبوليتوس تدعوه فيها الى مشاركة تاج "أثينا" وضح ذلك تنقل لها "أونوني" الأخبار المدمرة أن "ثيسيوس" قد عاد بصحة جيدة لتجنب رؤية فايدرا المميتة و خيانتها المحتملة من هيبوليتوس.

برؤية هيبوليتوس من جانب ثيسيوس تمنح فايدرا أونوني حرية التصرف بعد فترة طويلة من الأمر، تفاجأ ثيسيوس بالاستقبال البارد من جوزته و ابنه حيث كل منهما حريصا على اخفاء عواطفه، فايدرا مشتعلة بالذنب و هيبوليتوس حريصا على ابعاد نفسه عن خطوات زوجة أبيه.

الفصل الرابع اخبر اونوني ثيسيوس هيبوليتوس حاول اخذ فايدرا بالقوة غاضبا وطرد هيبوليتوس وناشد الآلهة نبتون الذي وعده بمنح اي رغبة لثيسيوس للانتقام

منه بوفاة على براءته ويكشف هيبوليتوس عن حبه السري لأريسيا لوالده المشكك ويغادر في يأس.

خوفا من ان تكون مذنبه بموت هيبوليتوس سيدرا ان تكشف الحقيقة لزوجها حتى يتم بحب هيبوليتوس لأريسيا بسبب الغيرة ترفض ان تدافع عن هيبوليتوس اكثر تاركة والده تقرير ما يشاء عندها أونوني تقوم بتسليط الضوء على الحب غير المشروع لعشيقتها تهددها فايدرا في غضب شديد بانها وحش مكيد سام و تعدها من حضورها.

الفصل الخامس

يأخذه هيبوليتوس اجازته من أريسيا واعدا بالزواج منها في معيد خارج تروزون لقطات فراقهم يبدا ثيسيوس في الشكوك حول ذنب ابنه فقرر استجواب وأنني لكن الوقت قد فات لقد القت انوين بنفسها في الامواج.

يجلب تيرامينيز اخبار وفاه ابنه قاطعت عربه في بوليتوس المغادرة من قبل وحش يرتفع من الامواج اصيب بجروح بالغه من قبله بولي توس دفعت مخاض موته خيوله الى جنون بري في هروبهم تحطمت العربة على الصخور وتركت سيدهم بلا حول ولا قوه حتى وفاته.

في المشهد الختامي تظهر فايدرا وهي الان هادئة أمام ثيسيوس تعترف بذنبها وتأكيدي براءة هيبوليتوس تستسلم اخيرا بتأثيرات الذنب عليها سما ليأخذها ويخلص العالم من نجاستها كعمله كفاره واحترام لوعد قيران ابنه عفوا عن اريسيا واعتمدها على ابنته.

## 4) تحليل المسرحية:

### مسرحيه سيدرا للشاعر الفرنسي جان راسين:

اجمل مأساة عرفها تاريخ الادب الفرنسي: يوتيوب سيدرا للشاعر الفرنسي جان راسين اجمل ماساه عرفها تاريخ الادب الفرنسي عثمان فارس مسرحيه سيدرا اخذت فكرتها من هيبوليتوس والمسرحية مأساوية تتألف من خمسه فصول عرضت للمرة الاولى في باريس سنه 1677 ولد الكاتب الفرنسي جان راسين سنه 1936 وتوفي سنه 1966م[1] درس الآداب اليونانية و تأثر بكتابها مثل لسوفوكليس و يورب يديس وكان دراسين مكانه مرموقة عند الملك لويس الرابع عشر وحاشيته عند عرض مسرحيه فايدرا قرر راسين الانسحاب من عالم التأليف وذلك بسبب الارهاق ومسرحيه فيدرا مستمده من مسرحيه الكاتب اليوناني يور فيدوس راسين نزل المسرحية من عالم الآلهة الى الارض وهذه المسرحية الإنسانية ذات طابع اكثر منها رجالي ان كل شخصيات يورب يديس نسائية ولكن يتميز اسلوب راسين بالشعرية وسياده القانون الداخلي للتراجيدية الفرنسية اي قانون الايجاز في الاسلوب واعتماد الجوقة والمسرحية ذات طابع ماساه مروعه وتمتاز بأشخاصها القليلين ولكنها تعوض في اضرار النفس الإنسانية وهي اجمل ماساه عرفها التاريخ للأدب الفرنسي على الاطلاق وابراز عوامل الخوف والقلق والغيرة من خلال الأخوة لأهواء القلوب وطبائع البشر.

---

[1] From Dacines Masterpiece, Phedre Of Ecyclopedia Of World Biography On jean Racine Baptiste

محفوظة في 03 مارس 2016 م على موقع واي باك ماشين.

تبع راسين اسلوب المدرسة الكلاسيكية من حيث: وضوح الشخصيات طول الحوار تحليل النفوس البشرية التثبت بوحدات الزمان والمكان اعتماد الجوقة وقانون الايجاز في الاسلوب كما ذكرت سالفا والمسرحية من انتاج فرقه المسرح الملكي Dra mater تأليف راس واخراج كارل دورن وتمثيل توماس بورشين بدور أثينا أكيلا بدور "فيدرا" والممثل اللبناني الاصل فارس بدور هيبوليس والممثلة ريبيكا صمتي بدور اريسيا والممثلة ايرينا لينيد بدور الوصيفة النون مع نخبه من الممثلين والممثلات والجوقة الكره الغنائي المصري عباره عن قواطع بيضاء مغطاه بالقماش الابيض الى اعلى وسط المسرح تشكل سفينه تبحر وتختفي في سحب السماء ومن ثم تظهر رؤوس اجساد الممثلين من وسط اعماق المدرجات والتي ربما توفي بالأمواج وهي قواطع منغلقة تظهر حركه الممثلين وقيدت حركتهم واصبحت اي حركه قلقه غير متوازنة ربما يسقط الممثل او الممثلة في اي لحظه. ودخوله بوليس وقراره الرحيل على المدينة بسبب حبه لأريسيا وهو يبلغ مربيه ترامي بعد ان يبوح له بذلك العبه الذي يدفعه للأحجام عن النساء ولم تعرف اريسيا بذلك وهي مستهدفه الفيدرالي لوصفاتها انون بحبها الاثم لهيبوليس ابن زوجها وكيف انها كانت تعلق وتعكر صفوه حياته بوليس لغرض ابعاده عن القصر لغرض القصر بدلا منه بوليد وعندما السماء نبا موت تيزه اثناء سفره حبه لأريسيا ولكن في نفسي اللحظة تبوح فيدرا بحبها لهيبوليس ولكنه يصرخ في وجهها رافضا..... كيف وانت زوجه ابي؟ تبقى ممسكه بقدميه ولكنه يحاول الهروب ورفض فكرة الخيانة.

**المبحث الثاني: تحليل مسرحية فيدرا**

**1) الشخصيات في المسرحية:**

2) فايدرا: زوجة فينوس و ابنة هينوس و باسيفاي و أخت أرديأس و هي امرأة تعيسة بكل المقاييس (من ناحية نزعة جامعة عارمة) و عليها أن تقاوم عاطفتها بحيث أن عاطفتها آثمة من تجاه من هو محرم عليها حبه.[2]

3) هيبوليتوس: ابن ثيسوس أظهر المؤلف جانبا نهما من شخصية هيبوليتوس وهو الجانب الذي يوضح تطرفه في التزام العفة و الطهارة و هو ما دفعه فبي الواقع الى تجاهل بقية الجوانب الأخرى التي تشكل وجوده، و منها الجانب العاطفي.[3]

4) ثيسوس: هنالك شخصية ثالثة تقف بين الشخصيتان الرئيسيتان و هي "ثيسوس" الولد و الزوج حيث أنه فقد زوجته و ابنه في آن واحد ،فهو الذي وقع فريسة لحب زوجته فصدق خطابها المزعوم، و جنى على ولده النحس.

5) أهمية هذه الشخصية نابعة من الصلة التي تجمعهما بكلتا الشخصيتين بطرفي الصراع.[4]

---

[2]- أساطير اغريقية، أساطير البشر د/عبدلي المعطي الشعراوي، ج 1، ط 3، النشر: مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.

[3]- هيبوليتوس، ترجمة عبد المعطي الشعراوي ، مراجعة أحمد عثمان، سلسلة من المسرح العالمي "العدد 182 سنة 1984 م تصدر عن وزارة الاعلام، الكويت".

[4]- المرجع نفسه.

6) المربية العجوز: مربية فايدرا و هي معها منذ الصغر فبالرغم من أنها شخصية ثانوية الا أن لها أهمية فأحاديثها تشمل قدرا من الفرح و الحيوية و هي مرأة عجوز لا ينقصها الدهاء الذي يصل بها أحيانا الى حد المكر و لكنها مع ذلك أمينة على سر سيدتها اذ حافظت على كتمانه لفترة طويلة و لم تبع به الشاب هيبوليتوس الا عندما أسقط في يدها و خافت على سيدتها من الهلاك.[5]

7) التابع: واحد من رجال هيبوليتوس.

8) الجوقة: و ينقسم الى:

جوقة (1): و هم الصيادين أي رفقاء هيبوليتوس.

جوقة (2): و هن جوقة الترويرتيبات رفيقات فيدرا.

9) الرسول: واحد من خدم هيبوليتوس.

10) أرتميس: ربة الصيد و الزهد و العفة.

[5]- أساطير اغريقية، أساطير البشر د/عبدلي المعطي الشعراوي، ج 1، ص 223.

## 2) قراءة في المسرحية وأولوية الصراع الدرامي:

تتمحور مسرحيه بيدرا حول قضيه الحب لألم الذي زوجه الاب فيدرا لابن زوجها هيولين ففي بداية المسرحية نارا هيولين يعتزم الرحيل للبحث عن والده وفي حواره مع رائدة احترامين نكتشف انه واقع في حب اريسا ابنه عمه التي قتل والده تيزي وبعلمهما اسيرة انا هي ولاية يريد الرحيل هربا من هذا الحب ثم تأتي اليه الخادمة فيدرا ومربيتها ايلون تطلب منه مساعدة فيدرا فهي تحتضر ثم نرى فيدرا تحدث المربية التي كانت تهداها وبعد محادثة طويلة تختبرها لهذا السر الذي انهكها وجعلها مريضه متألمة لا تطيق الحياه وترغب في الموت وهو لحبها هيبوليس مصرحة بذلك في قولها:" اتعرفين هذا الفتى ابن محاربته هذا الامير طالما سمله العذاب في نفسي؟ "

ايلون: "هيوليت يا الاهة العظام؟"

فيدرا: كانت عيناي تملانني في ملامح ابيه وسجلت في نفيه وارتحت وسكنت نفسي كتمت ألمي وجعلت اغنى بثمرات زوجي البغيض الغدر الظالم لقد رأيت ذلك العدو ثانيه قادني زوجي اليه بنفسه وكنت اريد ان احافظ على هذا الحب الآلام لكن لم اعد اقوى على التحمل لهذا السر وما انا بنادمة!...."[6]

وسرعان ما يصل خبر وفاه الملكين وق ملك لها فظنهم من اختياري في ولاية ومنهم من اختار وهنا يتغير المواقف حينما تحرض المربية فيدرا بضرورة البوح بحبها وتقنعها بانه امر مشروع بعد وفاه زوجة تيزيه.

[6] ايليا نعمان الحكيم، مسرحيات راسين (فيدرا) ص 28 29

في البداية تبدو الاحداث تسير وفق خطي الدرامي الطبيعي هادئ طيلة الفصل الاول المربية ودفع المربية فايدرا لمصارحته هنا تبدا الاحداث في التحرك والتصاعد في الفصل الثاني التي تظهر فيه ازمة ومشكلة الرئيسية التي تفجر الدرامي (رصفو كليس) اذي بدأ المسرحية بالمشكلة منذ البداية[7]

وفي الفصل الثاني يرى اسيا مع وصيفتها عن حبها له ومناجية في قولها (ترى يمكن لهيبوليس أن يحب من عطفه وكرمه ثم تقابله فيدر بعد انصرافيا وتتحدث اليه مستوصلة له بالبقاء الى جانبها ورعاية ابنائها قائلة فيدرا: " لقد اصبح ولدي بدون اب و ها هم الاف العدائي يشدون الغارة عليه وهو يعد في سن الطفولة ولم يكون بعد ذلك اليوم الذي سيفقدني فيه ولديك وحدك امر الدفاع عنه[8]"

ثم يخبرها بانه ربما سيكون والده حيا فتواجهه في عدم رغبتها في عودته وتصالحه بحبها له قائلة( لا يقومني في وهمك ان يهين احبك احساسي وعملي اني لا قمت بنفسي فانا ضحية تعيسة للانتقام هاك قلبي فلتلتقم وعاقبني على هذا الحب المغيث هاك قلبي عليك ان تسدده هنا طعنتك وهنا تسل منه سيفه.....[9]

ثم سرعان ما تأتي المربية وتأخذها بالسرعة ان شاهدت تيراسين قادما ثم يأتي تيراسين محاولا معرفه ماذا جرى بين هي ولاية و هيدرا لكنه مرددا في قوله:" سيراسين هيا بنا فلقد بلغ بي الدهشة منتهى انني لا استطيع ان أتأمل نفسي دون ان اشعر من هول ما رأيت"

---

[8] م ن ص، ص 45.

[9] ايليا نعمان الحكيم، مسرحيات راسين (فيدرا) م، س، ص 49.

ان فيـــدرا .....كـــم بالإلهـــة العظـــام فليبقـــى هـــذا الســـر المـــروع دفينـــا اعمـــاق النسيان[10]" .

صـــراحة هـــذا الحـــب الـــذي أنهكهـــا ولكـــن وجهـــت بـــالرفض وهنـــا تبـــدأ الاحـــداث في التصاعد نحو بروز المشكلة والازمة

امـــا في الفصـــل الثالـــث نجـــد فيـــدرا تتحـــدث للمربيـــة وهـــي مندهشـــة بجودهـــا لهـــذا الحـــب والحـــت علـــى جنـــوني ان تـــذهب اليـــه وتقنعـــه بقبولـــه بهـــا وانهـــا ستســـلمه تـــاج العـــرش لكـــن ســـرعان مـــا تقـــول المربيـــة ســـرقه تخبرهـــا بـــان تيزيـــه حـــي يـــرزق وهنـــا تبـــدا الازمـــة الـــتي تخلـــق الصـــراع النفســـي في فيـــدرا فتخـــاف فيـــدرا مـــن كشـــفه ولكـــن المربيـــة ضـــرورة الادعـــاء علـــى هيوليـــت في كـــل الأدلـــة ضـــده فالســـيف وكرههـــا لـــه لكـــن فيـــدرا لكـــن بعـــد اصـــرار المربيـــة فهـــي تـــدافع المحـــرك لأحـــداث وازمـــات نحـــو الصـــراع الـــدرامي في قولهـــا للمربيـــة:( ارجعـــي واســـقيه بـــالجرم) ان الـــدلائل كلهـــا ضـــده ســـيفه واضـــطرابيك وغضبك عليه فيما مضى ثم حضر ابيه طويلا بسبب الشكوك ونفيه"

فيـــدرا: هـــل اضـــطهد بريتـــا واهـــدى سمعتـــه" هنـــاك تظهـــر في قصـــه النيـــل متصـــرفه بحكمـــه غـــير ان المربيـــة تســـمعها المربيـــة ان الشـــرف كثـــر الـــثمن مـــن ان تجـــبر علـــى تعـــرض لـــه بيـــد السوء وفي سبيل انقاذ شرفه العلوم بكل شيء حتى الفضيلة "

وفي الفصـــل الرابـــع تـــأتي المربيـــة الى تيزيـــه وتقـــوم بتحريضـــه ضـــد ابنـــه هيـــوليس وتخـــبره بانـــه هـــو الـــذي دنـــس شـــرفه سيغضـــب الوالـــد ويطلـــب مقابلتـــه يـــونس دون معرفـــه الاســـباب فيتهمـــه بالخـــائن ويحاولـــه يوليـــوس ان يـــدافع عـــن نفســـه دون ان يكشـــف الحقيقـــة لوالـــده حـــتى لا يطعنـــه في كرامتـــه صـــابرين فترتـــاح فيـــدرا وتـــأتي ســـرعة الخـــوف مـــن قتـــل

[10] م ن ص 50.

اختزاله ليخبرها تعزيه انه سيبقى بعيدا من هنا وان الامه هي التي تتولى امره ويخبرها ان ابنه يحب ارسيا فتشدوا كبرتوهما و يتأكلهم الندم على فعلتهما الشنيعة.

وتعتقد الاحداث عندما يتواجه هو ووالده الذي ينفيه الى ان تبلغ الذروة التقييد في الصراع عند الموت هيوليس في الفصل الخامس على يدي وحش بري بعد نفي والده له ولما تسمع فيدرا الخبر تندم وتحقد على مربيتها التي بسببها حدث كل هذا فيطردها لتنتحر هذه المربية ثم سرعان نبأ وفاة لوالده تيزي و تأتي فيدرا مصيره تصارحه ببراءة هيوليت وانها هي لا وقد دعت عليها وقد تجرعت سما قاتلا ميته ولكن الاوان قد فات فهيولس مات فندم والده من شديدا على موت ابنه غدرا وبالتالي نزول لأحداث الى النهاية المأساوية او الحل هو موت الجميع نبلغ القمل من حسن الغوص في اغوال النفس الإنسانية وتصوير العواطف الشخصيات تعذيب الضمير.

### 3) الاختلافات الجوهرية بين مسرح راسين وبوربيدس:

لقد التقط الفرنسيون الكلاسيكيون خيط عند النقطة الذي انتهى اليها التطور المسرحي عند اليونان وهذه النقطة في فن فوريديس و تحاول تطبيق قواعد البناء الدرامي الكلاسيكية الجديدة على احداث تراجيديا بوريديس وهي مسرحيه فيدرا التي استلمها راسين ورث فيها روحه العصر وادخل كليهما تجديدات جديده ستحاول توضيحها ثم نستخلص اهم اليات الصراع الدرامي في النص المسرحي فبالرغم من ان راسين كان من اقطاب عصر الا انه كان سيد العاطفة في مسرحيه وخير من قدم من انفعالات البشرية ورغباتهم الحسيه والروحية فلم وزنا البطولة والعظمة وانما اهتم بالغير فهو بالنسبة عند الإرادة والقوه معا في مسرحيه فلم

يكن راسين مقلدا حرفيا الاغريق فقد اقتبس الاعضاء المواضيع التي وجدها ملائمه لمفهومه الخاص بالمسرح وبالرغم على حرص كل القواعد والاصول الخاصة بالوحدة الفعل والزمان والمكان غير انه الفهما الجوقة كليا على الشخصيات فقط كما قلل من دور الآلهة والقدرة وعمل على تأكيد على الفردانية التي امتاز به عصره وحقق صفاء النمط فخلت ماسيه من الكوميديا معتمد معتمدا وصولا الى ذروه العاطفة من خلال الحوار الشعري الذي يعكس احساسات الداخلية للشخصيات (اسلوب شاعري) في الكلام[11] عنده تحمل الحل الاخلاقي والعقلاني للتأقلم مع الحياه ونلاحظ من خلال البناء الدرامي اكتدامه لتقسيمه الى خمسه فصول وعصر وحده الزمن في 24 ومكانها بموقع واحد ومشاهد القتل والتعذيب حذفت على عكس من شكسبير وبعد عن تقاليد الى الخلق الكامل مستلهما روح العصر ومعبرا عن خلجاته العاطفية وشخصيه كشاعر كما انه بارع في التصوير اعقد صراعات النفسية والدرامية كما في مسرحيه فيدرا.

و يعمل على التوفير فرص مجابهه للبطل كما انه استلهم فيدرا من شاعره روح العصر فيها وسنوضح ذلك من خلال التطبيق[12].

[11] – رياض صحن، م ن، ص 60.

[12] حسن فاهم مسرحيات راسين (فيدرا) مأساة من خمسة فصول، ترجمة نعمان حكيم 1688، دار معارف بمصر.

### 4) البناء الفني للمسرحية:

**مسرحية فيدرا** التي كتبها عام **1677م** ويشير موضوع المسرحية قضية الحب غير الشرعي زوجه الاب لابن زوجها وقد عالج الموضوع بكثير من الدقة والاخلاق مما اكتبه بدلا وعظمة الى كره له يؤدي الى فيدرا لتحرقهم بعد غياب الوالد ورحيله تاركا في رعاية ابنه رغم ذلك لا تبوح فيدرا بهذا السر الا للمربية وحين وصول نبأ وفاه الوالد تجاه تندفع فيدرا بتشجيع وتحريض من مربيها للبوح بهذا السر ومصالحه هيوليت به وهنا تبدا الكارثة بظهور هيبوليس بحب انبياء ويواجهها برافعه لأنه ثم يعود فجاه انا بقى وفاته فتخاف فيدرا او تندفع من المربية وتخبر زوجها لأنه التي رفضها هو روادها عن نفسها واهان شرف والده فيواجه والده ولكنه لا يتبل الصحابة الحكم والديه نافيا اياه انه يحب أرسيا[13] ثم انتحرت المربية بعد ان وبخها بيدرا لما تكشف حقيقتها ما يصل نبا وفاه هي ولاية على يد الوحش البري هنا تندم شديدا بعدما ادركت حقيقة هيبوليس ونبله وطهره هو تصارح زوجها بحقيقته يولي وبراءته وهي تموت بعد تناولها ثم القاتل اما تيزيز عند منظمه شديدا لأنه لم يسمع ابنه.

### 5) فيدرا والتحليل النفسي:

تقوم المسرحية على شعور نفسي بالذنب الذي يزداد تضخما كلما استمر المرء في كتبه واخفائه..... تحل بالصمت 3 مرات واعلى هذه الدرجات عندما تصارح هيوليس ولكن هذا الاخير يوجهها بالضبط فهو يحب اليسا من حل لعقدتها لأنها كانت ترى فيها بديل عن الأممية والثالثة مصارحة زوجها الملك في هذا الحل

[13]- رياض حسن، م س ص 63-64.

لمشكلتها وهنا تنتهي صمتا وتنتهي الماسات تصدر راسين في هذه المأساة[14] عواطف فيدرا وجدتها ثم زوج وكيف تسارع في فؤادها الكراهية والحب وحتى ينتصر الحب وكيف حاولت التضحية بحبها لتنقذ شرفها فالتهمه الكاتب ولما علمت ان قلبه دهشتها الغيرة وارادت القضاء على عزيمتها بنفي هيبوليت.

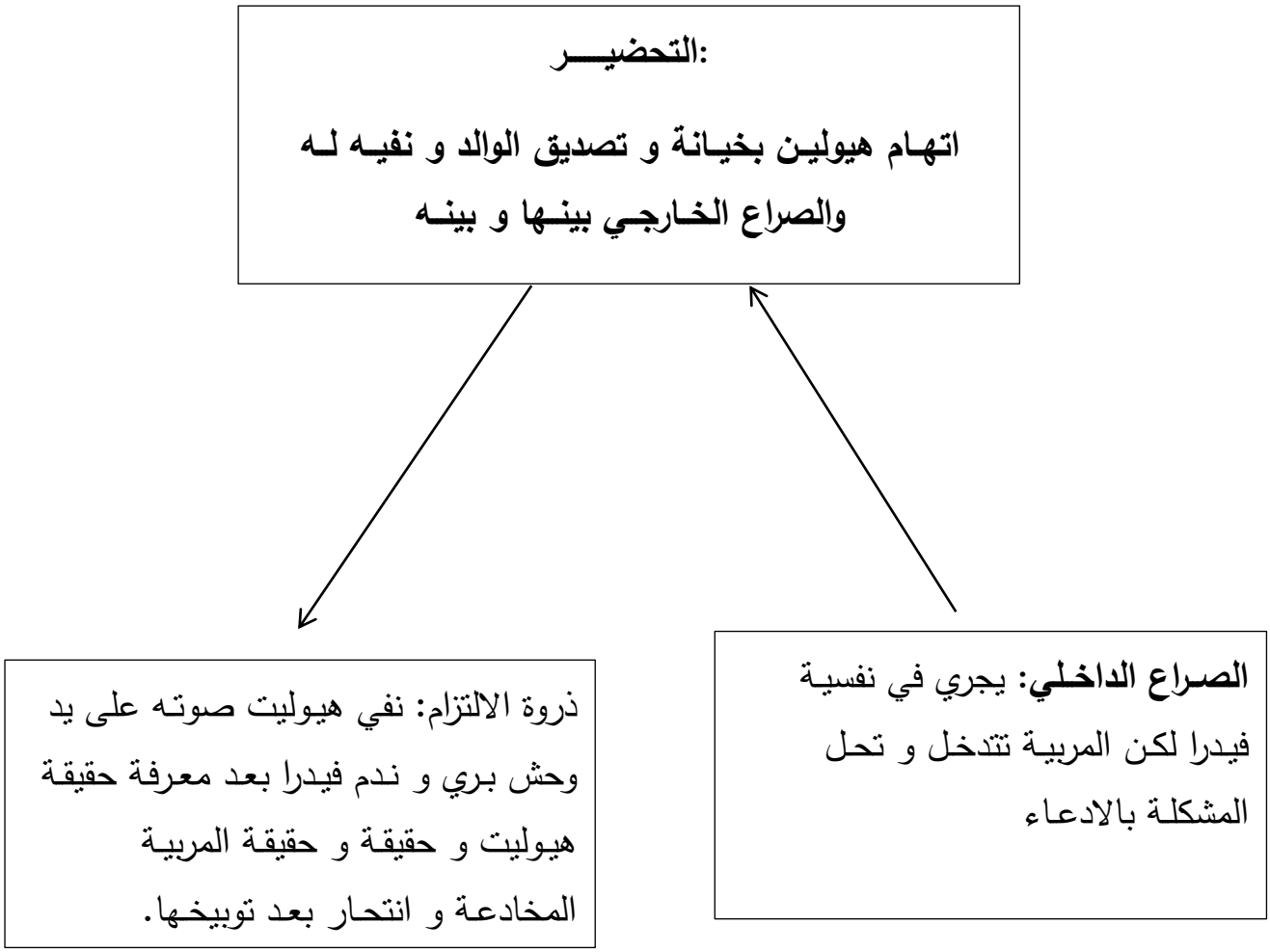
عاطفه الحب هيبوليت الذي كان محبا لارتياب والنبوة من انه علم باهتمام فيدرا له غير ان نبوته اثبت عليه ان يطعن والده في كرامته وبحبه في سبيل والده.

وعاطفه الأبوة مماثله في الزوج والوالد شوفوا الفصل حينما نفى ابنه ظلماء ندما الشديد بعد فواتي الاوان وكيف حزن شديدا على وفاه ابنه واجداد الى بعض اعتراف فيدرا ينبهها بعد هلاكه هيبوليت وفزع في ولده كما فجع في زوجته.[15]

[14]- محمد الشوقي المسرحية تشهد أصواتا تاريخية دار الفكر العربي، دار كتاب الحديث للنشر و التوزيع، الكويت ط س ص 137.

[15] ايليا نعمان الحكيم، مسرحيات راسين (فيدرا) ص 28-.

**6) مخطط لآليات الصراع الدرامي في نص المسرحية:**



## المبحث الثالث: تجليات العناصر الكلاسيكية في المسرحية للمخرج جان باتيست ساستر

من خلال ما سبق و ما تم دراسته حول الكلاسيكية و تجلياتها النهضوية فسوق نتناول حلال هذا البحث تجليات تلك العناصر الدرامية في تلك الحقبة بمسرحية "فيدرا" التي قام بإخراجها.

و عليه سوف أقسم هذا المبحث لمجموعة من العناصر الدرامية التي تجلت في هذه المسرحية.

### 1/ الوحدات الثلاث:

- **وحدة المكان:** تبرهن من خلال الصورة على أن المكان بقي موحد لم يتغير:

من خلال هذه الصورة نجد أن الديكور أوصى بوحدة مكان طيلة المسرحية و هذا ما يؤهل هذه المسرحية بأنها حافظت على وحدة المكان.

- وحدة الزمان: الترتيب الزمني الذي يوحي بأن المسرحية حافظت على زمن أسطوري درامي بحيث تبدو الشخصيات من خلال أفعالها تتصرف وفق الاطار الزماني الذي وضعت فيه و منه فان المسرحية حافظت على وحدة الزمان.
- وحدة الموضوع: فهي لا تشتمل إلا على أزمة واحدة أي موضوع واحد و قد اشتملت مسرحية فيدرا على موضوع واحد و هو حب فيدرا لإبن زوجها "الخيانة" لأن المسرح الكلاسيكي كالمسرح الروماني و الاغريقي القديم يرفض الى أن تتحول المسرحية الى ما تسميه بالاستعراض أي مجرد مشاهدة متتالية غير محيوكة الاتصال فيها و لا يترتب أحدها على الآخر وفق منطق داخلي يوجد فيها و يجعلها موضوعا واحدة.

2/ الديكور: يوجد في مسرحية فيدرا مدرجات على خلاف خشبة مسطحة فقد تغير شكل خشبة المسرح و اتخذ شكلا جديدا كما ظهرت الستائر كغطاء للمنظر.

مسرحية
فيدرا

مسرحية
فيدرا

4/الأزياء: الأزياء في مسرحية عصر النهضة كان الحاكم يرتدي أزياء مبهرة و جميلة كما يرتديها "هيبوليت" ابن الملك و تتبعه حاشية كبيرة مع وجود توقفات زمنية مختلفة في الطريق و هكذا كان يتم تمييز الحاكم عن الغير بالإضافة الى قبعة مرصعة للحاكم.

باقى 3 أيام
الانتخابات الرئاسية 2014

- أزياء النساء في المسرحية: في أغلب الأوقات كانت أزيا النساء عبارة عن فستانين ذات صدر منخفض مرصعة بالجواهر و الحلي مثل فستان فيدرا و مربيتها ففيدرا كانت ترتدي ثوبا فيه مزيجا من الألوان دون جواهر و حلي و بدون أغطية رأس، فقد كانت الأزياء المصممة لعشاق ملابس الشارع المعاصر.

**الأزيـــاء المسرحيـــة للشخصيـــات النموذجيـــة:** الشخصيـــة النموذجيـــة كـــانت ترتـــدي بدلة من مثلثات زرقاء و حراء و خضراء مرتبة بشكل ثلاثي مع جلدية صفراء.

**الحلي في المسرحية:**

تم ترتيب الملابس في مسرحية فيدرا بقليل من الأزهار و الأشكال.

**5/ المكـــياج:** في مسرحيـــة فيـــدرا لم تســـتخدم النســـا في المسرحيـــات مكيـــاجا بـــارزا إنـــما ظهـــرت "فيـــدرا" بقلـــيل مـــن أحمـــر الشفـــاه و ظـــلال العيـــون فكـــان مكيـــاجا عاديـــا و لم تستخدم الأقنعة في مسرحية "فيدرا".

**6/الاضاءة في مسرحية "فيدرا":** كانت الاضاءة واقعية.

**7**/تقليد القدامى الذي يعتبر أقدم مبادئ المذهب الكلاسيكي على الاطلاق و كان الدافع وراء هذا هو الاعجاب بالكمال الفني.

8/مبدأ فصل الأنواع لفصل "التراجيديا عن الكوميديا" فتراجيديا "راسين" لا تتخللها مشاهد فكاهية اطلاقا و ليس فيها شخصية مضحكة مثل "فولسطاف" أو المهرج عند شكسبير.

# الـخـاتـمة

## خـاتمـــة:

مـن خـلال مـا تم التطـرق اليـه في هـذا البحـث المتواضـع توصـلت الى مجموعـه مـن النقاط التي تهم الدراسة وهي كالاتي:

- مازالـت للمدرسـة الكلاسـيكية دور في العصـر الحـديث بحيـث ظهـر مـن خـلال المسـرحية تـأثر المخـرجين بالتوجـه الكلاسـيكي خاصـه في طـرح مواضـيعها العميقة.
- مسـرحيه فيـدرا مـن الروائـع المسـرحية ذات التوجـه الكلاسـيكي وهـي تعـالج فكـرة الخيانة بموضوع متجدد بتجدد الازمات والأمكنة.
- تـؤثر المواضـيع الكلاسـيكية دائمـا بالمطروحـات الحديثـة بحيـث تعـد مصـدرا هامـا يتكرر أو يتم توظيفه بالمسرحية ذات طابع حديث.
- لقـد حـافظ المخـرج المسـرحي بقـدر المسـتطاع علـى الثوابـت الكلاسـيكية الدراسـية والسينمائية في المسرحية التي اخرجها جان باتيست ساستر.
- مـن بـين المسـرحيات الكثـيرة الـتي اقتبسـت عـن الاسـاطير النصـوص اليونانيـة خـلال فـترة العصـر الـذهبي للمسـرح الكلاسـيكي الفرنسـي كمـا مثلـه خاصـة راسين وكورناي وفي درجة اقل مولبير.
- يعتـبر اقتبـاس جـان راسـين لأسـطورة فيـدرا الاجمـل والابقـى خصوصـا ان هـذا الكاتـب الـذي كانـت الفلسـفة الأخلاقيـة تشـكل واحـدا مـن اهتماماتـه الرئيسـية اسـتحوذ تمامـا علـى الموضـوع القـديم وأحـدث فيـه تحـولات اساسـية في الشـكل كمـا في المضـمون مـا جعـل فيـدرا لديـه امـرأة معاصـرة وبطلـة، اشـكالية تقـاوم مـا هو مرسوم لها بدلا من أن تنصاع امام ما شاءته لها الاقدار.

- صـــحيح ان فيـــدرا تنهـــزم اخـــيرا في معركتهـــا وتخســـر الى درجـــة يبـــدوا معهـــا الامـــر في النهايـــة كمـــا لـــو ان صـــراعها كلـــه كـــان مـــن دون جـــدوى لكـــن العـــبرة بالنســـبة الى راســـين لم تكـــن في النهايـــة الـــتي تـــؤول اليهـــا الاحـــداث ولكـــن في الابعـــاد الســـيكولوجية وفي سمـــات الأخلاقيـــة الـــتي حـــرص علـــى اطفائهـــا في تلـــك البطلـــة فـــالمهم لـــدى راســـين أن فيـــدرا تـــدرك حقـــا مـــا يحـــدث لهـــا وتقـــاوم، هـــي تعـــرف أن عاطفتهـــا في طريقهـــا الى ان تقودهـــا نحـــو الـــدمار لـــذلك تســـعى جاهـــدة الى التصدي مدركة في الوقت نفسه ان ليس في يدها ان تحدث المعجزة.
- بالنســـبة الى راســـين يمكـــن الاســـاس في الادراك حقيقـــه الصـــراع حـــتى وان لم يـــؤذي هذا الادراك الى الاهداف المنشودة.

# قـائمـة المـصادر و المـراجـع:

## قـائمة المــصادر و المـراجـع:

### 1/المصـادر:

1) أحمد شوقي، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1982 م، دط.

2) عبـــد الرحمـــان بـــن خلـــدون، المقدمـــة، المجـــلد الأول، مكتبـــة المـــدرسة و دار الكتاب اللبناني للطباعة و النشر، بيروت، ط 1960 م، 3.

### 2/المراجـع العـربية:

1) أحمـــد زكـــي، ذكريـــاتي، مـــن كتـــاب أحمـــد عبيـــد ذكـــرى الشـــاعرين، المكتبـــة العربية، ط 1،شوال 1351هـ.

2) أحمـــد زلـــط، الأدب المقـــارن نشـــأته و قضـــاياه و اتجاهاتـــه، الحكايـــة الخرافيـــة نموذجا، هيئة النيل، العربية، الجيزة، دط 2005.

3) أدونـــيس و خالـــدة ســـعيدة، أحمـــد شوقـــي، دار العلـــم للملايـــين، ط 1،1982 م، ص 21.

4) توفيق الحكيم، من الأدب، مكتبة الآداب، مصر، د ط، د ت.

5) جمـــال الديـــن الرمـــادي، مســـرحية كليوبـــاترا مـــن الأدبـــين العـــربي و الانجليـــزي، دار الفكر العربي، د ط، د ت.

6) جـــوزي زيـــدان، تـــاريخ اللغـــة العربيـــة، راجعـــة و علـــق عليـــه شـــوقي طيـــب، دار الهلال، ج 4.

7) حبيـــب الحلـــوي، الأدب الفرنســـي في عصـــره الـــذهبي، حلـــب، سوريـــا ،ط 1956 م،2 ج 1.

8) حبيـــب الحلـــوي، الأدب الفرنســـي في عصـــره الـــذهبي، حلـــب، سوريـــا، ط 1956 م،2 ج 2.

9) حلمـــي بـــدير، فـــن المـــسرح، دار الوفـــاء لـــدنيا الطباعـــة و النشـــر، ط 1،2003 م.

10) حلمـــي مـــرزوق، تطـــور النقـــد و التفكـــير الأدبي في الربـــع الأول مـــن القـــرن العشـــرين، دار النهضـــة العربيـــة للطباعـــة و النشـــر، بـــيروت، د ط، 1983 م، ص 104.

11) خليل عطري، مقدمة الوقيات ، ط 1.

12) دويني خشبة، فوق جبال الأولمبي، الكتاب سنة 1947 م.

13) رامـــي فـــواز أحمـــد المحمـــودي، النقـــد الحـــديث و الأدب المقـــارن، دار الحامـــد للنشر و التوزيع، ط 1، 2008 م.

14) سعـــاد أبـــيض، جـــوزي أبـــيض، المســـرح المصـــري في مائـــة عـــام، دار المعـــارف مصر،1970 م.

15) شوقي خفيف، دار المعارف بمصر القاهرة، دط.

16) صلاح عبد الصبور، مسرح شوقي الشعري، مجلة ديسمبر 1968 م.

17) طه حسين، حافظ و شوقي، مط، الاعتماد ط 4 1958 م.

18) عبد الحكيم حسين، أنطونيو و كليوباترا، مكتبة الشباب 1972 م.

19) عبـــد الـــرزاق الصـــفر، المـــذاهب الأدبيـــة الكـــبرى لـــدى الغـــرب، اتحـــاد الكتـــاب العربي، دمشق، سوريا، د ط،1999 م.

20) عـــز الـــدين اسماعيـــل، الأدب و فنونـــه، دراســـة و نقـــد دار الفكـــر العـــربي، القاهرة، مصر، د ط،2003 م.

21) عمـــر الدســـوقي، المسرحيـــة نشـــأتها و تاريخهـــا و أصـــولها، دار الفكـــر العـــربي، القاهرة، مصر، د ط،2003 م.

22) فيـــوج نشـــاطي، خمســـون عامـــا في خدمـــة المســـرح، الهيئـــة المصـــرية العامـــة للكتاب،1973 م، دط، ج 1.

23) فؤاد رشيد، تاريخ المسرح العربي، دار المعارف، مصر، د ط.

24) محمـــد الصـــادق عقيقـــي، نمـــوذج الخيـــل في الأدب العـــربي و التونســـي، ط(2)،دار الفكر 1971 م.

25) محمـــد الطـــاهر نظـــلاء، المســـرح تاريخـــا و تمثـــالا، مـــذكرات عـــن المســـرح العـــالمي، المسرح العربي، ج(1)،د ط 2009 م،1.

26) محمـــد زكـــي العشـــماوي، المســـرح أصـــوله و اتجاهاتـــه المعاصـــرة، مـــع دراســـات تمثيلية مقارنة، دار النهضة العربية للنشر و الطباعة، د ط، د ت.

27) محمـــد صـــبري، الشوقـــيات المجهولـــة، دار الكتـــب 1381 هـــ/1961 م،ج(1)

28) محمـــد غنيمـــي هـــلال، الأدب المقـــارن، نهضـــة مصـــر للطباعـــة، القـــاهرة ،د ط،2003 م.

29) محمد مندور، المسرح، دار المعارف، ط 2،1963 م.

30) محمـــد منـــدور، الأدب و مذاهبـــه، نهضـــة مصـــر للطباعـــة القـــاهرة ،د ط،2003 م.

31) محمـــد منـــدور، الكلاســـيكية و الأصـــول الفنيـــة للدرامـــا، دار النهضـــة، مصـــر للطباعة و النشر و التوزيع ،د ط،1983 م.

32) محمـــد يوســـف نجـــم، المســـرحية في الأدب العـــربي الحـــديث ،ط 2،دار الثقافـــة بيروت،1967 م.

33) مصـــطفي عبـــد اللـــه، أســـطورة و أديـــب في المســـرح المعاصـــر، الهيئـــة المصـــرية العامة للكتاب، مصر ،د ط،1983 م.

34) يوســـف عيـــد، المـــدارس الأدبيـــة و مـــذاهبها، دار الفكـــر اللبنـــاني، بـــيروت، لبنان، ط 1،1994 م، ج(1)

## 3/المراجع المترجمة:

1) جـــان فرنســـوا انجـــي لـــوز، الأدب الألمـــاني، ترجمـــة هنـــري زغيـــب، منشـــورات عويدات، بيروت، باريس، ط 1،1980 م.

2) فيليـــب فـــان تـــيغم، المـــذاهب الأدبيـــة الكـــبرى في فرنســـا، ترجمـــة نزيـــد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط(2)،1975 م.

3) رينيـــه ولبيـــك، مفـــاهيم نقديـــة، ترجمـــة جـــابر عصـــفور، سلســـلة عـــالم المعرفـــة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت فيفري 1987 م.

## 4/المـراجـع الأدبيـة:

1) Vair, Le petit robert, Dictionnaire Alphabétique et Analogique De La Langue Français, Paris, 1987, P 323.
2) A. Dan T 1, P 554.
3) G. Defaux, Moliere, French Form Publisher, 1980, Presented in U.S.A
4) R. Bray, Molière Homme De Théâtre, Mercure De France, Paris, 1954.
5) Molière, L'avare, Ocures Complètes, G.F, Paris, 1954.
6) Molière, La Malade Imaginaire, T(2).
7) La Harpe, Molière Et La Comédie, Mercure de France, Paris, 1954

### 5/الرسائـل الجـامعيـة:

1) فضيلـــة مـــادي "الأصـــول الدراميـــة و تطورهـــا"،ص14 مجلـــة المســـرح العـــدد السابع، يوليو 1964 م، للدكتور محمد مندوب.

2) بـــومزار قوزيـــة، شـــعر شـــوقي و المـــؤثرات الأجنبيـــة، رســـالة ماجســـتير في الأدب، جامعة بغداد،العراق،1984 م.

### 6/الدوريات و المجالات:

1) مثـــال "**الأصـــول الدراميـــة و تطورهـــا**"، ص 14 مجلـــة المســـرح العـــدد السابع، يوليو 1964 م للدكتور محمد مندور.

2) مجلـــة خديجـــة قاســـم، ســـاعة في كرمـــة ابـــن هانـــة، العـــدد 11،نـــوفمبر 1963 م.

3) مجلـــة أنـــور الجنـــدي، أيـــام مـــن حيـــاة شوقـــي، العـــدد 144،ديســـمبر 1968 م.

4) عبـــد المحســـن عـــاطف، المسرحيـــة الشعريـــة، مجلـــة الهـــلال، ع 8،أوت 1965 م.

### 7/المواقـع الالكترونـية:

1) http://www.poetsagte.com/poet106.html.

2) http://www.alequt.com

# الملاحق

**بطاقة فنية لجان راسين (Jean Racine) :**

| معلومات شخصية | |
|---|---|
| الميلاد | ديسمبر 1939 م [1]<br>لافارتيه ميلون (نظام فرنسا القديم) |
| الوفاة | 21 أبريل 1966 (59 عام)<br>باريس |
| سبب الوفاة | سرطان الكبد |
| المعمودية | 22 ديسمبر 1939 م [2] |
| مواطنة | مملكة فرنسا [3] |
| عضو في: | أكاديمية اللغة الفرنسية و أكاديمية النقوض و الآداب الجميلة. |
| معلومات في الحياة العملية | |
| النوع | تراجيديا كوميدية |
| الحرية الأدبية | كلاسيكية |
| تعلم لدى | بيير نكول، و كولود لانسلوت |
| المهنة | كاتبا مسرحيا مؤرخ الملك. |

[1] معرف مكتب الوطنية الفرنسية: (BNF)
http://catalogue.bnf.fr/ask:/12/48/cb1200/7676
المؤلف: المكتبة الوطنية الفرنسية العنوان: Catalogue BNF الناشر :المكتبة الوطنية الفرنسية

[2] المؤلف Bell Andrew، العنوان: Encyclopedia Britania الناشر الموسوعة البريطانية المحدودة.

[3] المرجع السابق.

| | |
|---|---|
| اللغة الأم | الفرنسية |
| أعمال بارزة | فايدرا |
| التيار | كلاسيكية |
| اللغات | الفرنسية |

**سيرته واعماله:**

## جان راسين بالفرنسية:(1639–1699 ) Jean Racine

جون راسين هو شاعر وكاتب مسرحي فرنسي ولد جون سينا عام 1639 م في البلدة الصغيرة فيرتي ميلون في مقاطعه فالو في عائلة مسؤول قضائي فقير الحال وفي سن الثالثة اصبحت جاه اليتيم الابوين ترعاه جدته عندما بلغت التاسعة العمر التحق بالمدرسة الرهبانية (بورت رويال) حيث تلقى تعليما كلاسيكيا ممتازا ادرك راسين مبكرا جدا ان الالوهية ليست حرفته بالادب.

هنالك اسطورة تقول ان راسين الشاب كتب مسرحية الاولى عن رواية المؤلف اليوناني (هلي دوروس) المعلمين سلبوه اياها واحرقها لكنه كان عنيدا فانغمس ثانية في الرواية هذا المسرحية لكنها احرقت مرهقه اخرى بعد ان دمرت المخطوطة للمرة الثانية صرح راسي انه حفظ مصرفيته عن ظهر قلب لذلك لم يعد بحاجة للتدرب عليها بعد تركي المدرسة انطلق راسين في السن التاسعة عشر الى باريس لدراسة القانون تعرف عليك الكتاب المعاصرين وكان من بينهم لافونشين المؤلف المستقبلي للخرافات[4] في عام 1666 م تلفت قصيده راسين الغنائية في تكريم زواج لويس الرابع عشر اثرائية من الكاتب تشارليز بيرلوت الذي كان مؤثرا الى حد بعيد في ذلك الوقت في نفس العام ذهب راسين الى لانك وبيد كالر يفية امل في الحصول على منصب في الكنيسة غير ملزم واعالة مالية الاعمال( **اللاموتماس**

[4]جان راسين، الموسوعة العربية الميسرة 1965 م.

**اكويـو سـلعدة** ) بـلا توقـف وفي المسـاء كتـب رسـاله لصـديقه لافونشـين تـاء المحليـات قـائلا عـنهن" مدهشـات لكنـني نصـحت ان اكـون اعمـى وان لم اكـن اعمـى تمامـا يجـب ان اكـون اصـماما فعنـدما تكـون مـع الرجـال الـوريعين يجـب ان تكـون وارعـا تمامـا كمـا كنـت ذئبـا مـع جميع رفاقك الذئاب[5]"

انـه لم يحصـل علـى الاعالـة الماليـة عـدد جـان الى العاصـمة بعـد عـامين ومنـذ ذلـك الحـين عـن صـدى اهتمـام راس علـى الادب والمسـرح ولم يشـك لحظـه في قدراتـه علـى كتابـه المسـرحيات وانتاجها.

راسـي علـى علـم بأشـخاص ذوي عـالم نفـع في الـبلاط في حلقـات الادب الباريسـية نتيجـه لـذلك قـدم مـوليير العمليـين التراجيـديين بعـد 24 عـام همـا الاخـوة الاعـداء العظـيم فلسـطين المفعـم بالنشـاط والحيويـة اسـلوب تراجيـدي الـذي بـرا فيـه بيركـور تلفيـد وذلـك مـن اجـل الـدفاع عن الكاتب المسرحي المبجل في مناطقه[6].

في عـام 1665 قضـى ايجـار راسـين الكاتـب المسـرحي الفرنسـي علاقتـه مـع مسـرح مـوليير وعـد الى مسـرح اوتيـل دييـوغرو اضـافة الى ذلـك اقنـع راسـين افضـل ممثلـه لـدى مـوليير تيريـز توبـاك عشـيقته للانتقـال الى المسـرح ايضـا لعيبـه لاحقـا الثـور الـذي يسـتخدمه اسـم المسـرحية في عمـل راسـين التراجيـدي( انـدروماش ) اصـبحت هـذه المسـرحيات الرائعـة الاولى قالـب راسـين رغـم ان العديـد اعتـبروا ان السـيكولوجية الملحقـة لمسـرحيات راسـين التراشـيدية حـزن المقصـود او ت او تم تـأليم انغـام سـاخرة انتشـرت في ارجـاء بـاريس قالـت ان الحلاقـين توقـف عـن الحلاقـة وتوقـف صـانع الأحذيـة عـن الخياطـة كلـه مـن تفاعـل في مسـرح اثنـاء مشـاهدة مسـرحية

[5] راسين، موسوعة الموارد، منير البعلبكي، 1991 م.

[6] المرجع نفسه

اندروماك ملكه اصدر الكاتب المسرحي مسرحيته الكوميدية الوحيدة المتخاصمون. حسين المسرحية بأسلوب لم يباته من قبل ليبرهن لموليير ليست بالأمر الصعب ابدا[7].

في عام 1970 كلفت زوجتك لويس السادس عشر هريتا وبشكل متزامن كل من كورنلي وراسين بتأليف المسرحيات استراتيجية حول فكره الرئيسية واحده تدور حول حب الملكة اليهودية بيرن والامبراطور الروماني تيوس فنشأت منافسة بين القائلين كورنلي على الرغم من اصله المتواضع تمكن راسين من احتلال مكان بين الصفا وقد لمع نجمه لاكثر من 10 سنوات في البلاد حيث شارك في الاحتفالات الملكية الموهبة ومراسم البلاط وقد ملح لقب النبلاء على يد الملك الذي كان يميل اليه بجده وقد شكل انتاج المسرحية التراجيدية وقد اعتبرها المؤلف افضل مسرحياته الى ان حاسديه في البلاد لم يدخروا جهدا في اضراب التهم والكاتب بالفجور.

لم يرغب راسين في المشاركة بالدسائس وهذا في عام 1677 قرارا غير متوقع لترك المسرح في اوج سطوع نجمه.

خلع على الكاتب المسرحي السابق منصب مؤرخ البلاط وابتعد بعد ذلك عند البلاد وعاش حياته منعزلة.

في الثامن والثلاثون من عمره تزوج فتاه عادية هي كاثرين رومانسي القاترين مسرحيه واحده من مسرحيته فهي عينيها لم تكن راسين الكاتب المسرحي الفرنسي العظيم بل والد ابنائها السبعة.

كتب المؤلف النشيد والطموح صاحب المسرحيتين التراجيديتين الرائعتين فيدرا واندروا خلال الاعوام الاجرين الأخيرة من عمره مسرحيتين فقط.

---

[7] المرجع نفسه

توفي جان راسين اواخر القرن السابع عشر في 21 ابريل 1966 عن عمر يناهي 59 عام مبرهنا انه بالرغم من الصيغ الصارمة للمدرسة التقليدية فانه يمكن تأليف اعمال تراجيدية سيكولوجية تجمع وضوح الفكرة والاختراق العميق لمكان الروح البشرية[8].

من اشهر تراجيدياته (اندرو ماك).

[8] المؤلف Bell Andrew، العنوان: Encyclopedia Britania الناشر الموسوعة البريطانية المحدودة.

| المحتويـات | صفحة |
|---|---|
| **إهداء** | |
| **شكر و عرفان** | |
| **المقـدمـة** | أ،ب، ج،د،هـ |
| **المـدخـل (مفـهوم الاخـراج المسـرحي و اتـجاهاتـه)** | |
| **مفـهوم الاخـراج.** | **6** |
| **المخـرج.** | **7** |
| **الاتـجاهـات الفنيـة.** | **7** |
| **الفـصل الأول: دور المـذهب الكلاسيكـي فـي المسرح (الشرح الكلاسيكي الجديـد) (النــظري)** | |
| **المبحـث الأول: الكلاسيكيـة النـشأة، المفهـوم، المبـادئ و الخـصائص** | **17** |
| 1) المسرحية الكلاسيكية مفهومها و خصائصها. | **20** |
| 2) الكلاسيكية الجديدة و روادها. | **24** |
| 3) الفن الدرامي عند الكلاسيكية. | **25** |
| 4) سمات الكلاسيكية الجديدة و مبادئها. | **28** |
| 5) أثر المذهب الكلاسيكي في المسرحية. | **30** |
| **المبحث الثاني: ماهية الاتـجاه الكلاسيكي و الفن المسرحي.** | **32** |
| 1) الاتـجاه الكلاسيكي و الفن المسرحي. | **32** |
| 2) أثر المذهب الكلاسيكي في الأدب الغربي. | **36** |
| 3) الكلاسيكية الجديدة وفن المسرح الفرنسي. | **40** |
| 4) خصائص الصراع الدرامي في المسرح الكلاسيكي الحديث. | **43** |
| **الفصـل الثاني: دراسة تطبيقية في مسرحية (فيدرا) لجان راسين (تطبيقـي)** | |
| **المبحث الأول: مسرحية فيدرا** | **49** |
| 1) موضوع المسرحية. | **49** |

| | |
|---|---|
| 2) حكاية المسرحية. | **53** |
| 3) ملخص المسرحية. | **54** |
| 4) تحليل المسرحية. | **57** |
| **المبحث الثاني: تحليل مسرحية فيدرا** | **59** |
| 1) الشخصيات في المسرحية. | **59** |
| 2) قراءة في المسرحية و أولوية الصراع الدرامي. | **61** |
| 3) الاختلافات الجوهرية بين مسرح راسين و بوربيدس. | **64** |
| 4) البناء الفني للمسرحية. | **66** |
| 5) فيدرا والتحليل النفسي. | **66** |
| 6) مخطط آليات الصراع الدرامي في المسرحية. | **68** |
| **المبحث الثالث: تجليات العناصر الكلاسيكية في المسرحية للمخرج جان باتيستساستر.** | **69** |
| **الخاتمة.** | **78** |
| **قائمة المصادر و المراجع.** | **81** |
| **الملاحق.** | **87** |