

جشطات الفعل الدرامي فيدرا أنموذجاً

د. جبار خمات حسن

الفصل الأول: الإطار المنهجي للبحث

مشكلة البحث : تنحصر في عدم اهتمام الدراسات النفسية للنص الدرامي في اعتماد منهج الموازنة ما بين الجزء والكل وعلاقتها المتبادلة في تكوين وإنشاء النص الدرامي ، لأن الدراسات النفسية للنص الدرامي ونشأته ، كانت تعرف الدوافع وعلى وفق النظرية الفرويدية أو السلوكية ، الأمر الذي لا يطرح مفهوم المعالجة الفنية التي تفترض منطق التحليل (الأجزاء) والتركيب (الصورة) لذا وجد الباحث ضرورة دراسة النص بوصفه طاقة حيوية مركبة من الدوافع والأفكار والبيئة المحيطة والعلاقات المتوالدة منها التي يمكن الاقتراب منها من منهج الجشطات الذي سيكون المدخل العلمي لدراسة المشكلة .

أهمية البحث : تتمثل باعتماد منهج يتبنى المقولات الإدراكية المركبة التي تفسر عملية البناء الدرامي .

هدف البحث : تعرف تحولات بناء الفعل الدرامي بوساطة التحليل والتركيب للعلاقات الداخلية المولدة للنص الدرامي .

حدود البحث : تتمثل في :

- ١ . الحدود الزمانية : عصر الكلاسيكية الجديدة .
- ٢ . الحدود المكانية : فرنسا .
- ٣ . الحدود الموضوعية : الفعل الدرامي في ضوء نظرية الجشطات .

الفصل الثاني : الإطار النظري

يتوزع على النحور الآتي :

١. الجشطالت.
٢. الفعل الدرامي .

أولا : الجشطالت :

ثمة من ينظر إلى الإدراك على أنه قدرة فطرية أو وراثية إذ يولد الإنسان وهو مزود بالطريقة التي يدركها بها ، وهناك من تنظر إلى الإدراك على أنه تفاعل بين الوعي والبيئة المحيطة . وفي هذا الشأن ثمة منظوران حول الإدراك ، أولهما ينظر إلى الإدراك على أنه إحساسات تدرك على نحو جزئيات تشكل بمجموعها الخبرة ، وثانيهما منظور ينظر إلى الإدراك بوصفه كليات وليس جزئيات إذ يتم أدراك الأشياء على شكل كليات ومن ثم يتم تحليلها . وهذا المنظور يطلق عليه اصطلاحا (الجشطالت ، gestalt) لأنه ينطلق من مبدأ ” الكل هو أكبر من مجموع العناصر المكونة له ” والجشطالت بالألمانية تعني (الكل) منظورا إليه في كليته لا بعناصره المكونة له ، والقول المأثور لدى الجشطالتيين أن الكل أكبر من مجموع أجزائه . (الحنفي ، ١٩٩٥ ، ص ١٨٥) .

ولدت هذه النظرية في ألمانيا ، وبعد (ماكس فريتمر ١٨٨٠-١٩٤٣) مؤسس هذه النظرية ، ثم انتقلت إلى الولايات المتحدة في العشرينات من القرن العشرين على يد (كيرت كافكا ١٨٨٦-١٩٤١) ويرفض الجشطالتيون مبدأ إمكانية تحليل السلوك إلى وحدات الاستجابات والمثيرات الفردية ، فالسلوك عندهم يتصف بالكلية ، بمعنى أن السلوك بعينه ، ونتيجة لوجود الكائن الحي في موقف معين ، يتميز ببعض العوامل التي تؤثر على الكائن الحي ، فتجعله يستجيب له بطريقة معينة حتى يحقق تكيفه ، وتوافقه مع هذا الموقف . (ناصر ، ٢٠٠٤ ، ص ٧٥) ويرى أصحاب هذه النظرية ” أن الخاصية الجوهرية في العقل الإنساني هي القدرة على التنظيم الإدراكي ، وأدراك الأشياء ككليات منتظمة ” . (الزغلول ، ٢٠٠٢ ، ص ١٢٨) وقد نفذ (janic rhine) النظرية الجشطالتية في ميدان الرسم والذي يرى إن سيكولوجية النظرية تقوم على أساس العلاقات المتبادلة بين شكل الموضوع وعملية الإدراك . ويؤكد التفكير الجشطالتي على سيولة عمليات الإدراك والمدرک بوصفه مشاركا فعلا لمدرکاته ” (صالح ، ١٩٨٨ ، ص ٢٤)

وتتوزع مبادئ الإدراك الحسي المبادئ العامة لدى الجشطالتيين على وفق القوانين الآتية :
قانون الشكل : وهو النظر إلى الشيء على أنه كل بعيدا عن عناصره المكونة له مثل الماء H₂O .

تدرك الأشكال على وفق قانون التجاور ، وحسب قانون المسافة الأقصر .

قانون التشابه : تميل العناصر المتشابهة لأن تتجمع مثل مجموعة من الدوائر الفارغة والدوائر الممتلئة .

قانون الشكل الجيد : تكون الأشكال المفضلة منتظمة ، وبسيطة ، ومتناظرة ، فالشكل المدرک

هو أفضل الأشكال الممكنة .

قانون الإغلاق : هو ميل الشكل نحو إعادة التوازن للأشياء . ولأن من خصائص الشيء الدقة، والضبط، والتناظر، والتجدد، فإن ميل الإغلاق إلى تكميل الأشكال الناقصة، يسمى بعامل الإغلاق الهادف الى إعادة التوازن الناتج عن وجود نقص فمثلاً دائرة شبه مغلقة . قانون تناقل الشكل : إن للأشكال القابلية على الانتقال من وضع إلى آخر وذلك مع الاحتفاظ بينيته .

قانون الشكل والخلفية : كل شيء لا يوجد إلا في علاقة مع أرضية ما ، ولذلك تترك الصورة أو الشكل على أرضية ، لكونها تجذب الأشياء نحوها . (زيور ، ١٩٨٤ ، ص ٢٥٠ - ٢٥١)

ثانياً : الفعل الدرامي

يعرف الفعل الدرامي بأنه (تحرك أو تطور الحادثة داخل الحبكة أو التكوين العام للمسرحية) (فتحى ، ١٩٨٦ ، ٢٦٢-٢٦٣) (ومن هذا يمكن أن نفهم بأن الحدث جزء والفعل كل . فالأول يضم موقفاً واحداً فقط ، أما الثاني فيضم جملة أحداث تضم مواقف متعددة ، فهو تطور وحركة لا تقتصر على موقف بعينه . إذ أن الحدث يقتصر على لحظة الحدوث حسب ، أما الفعل فإنه يتبع أثر الحدوث في الحركة العامة للمسرحية (فعل ورد فعل) . فإذا تمثلنا الحدث نقطة ، فإن الفعل نقاط عدة ، لأن أثر الحدث موضعي ، أما أثر الفعل ، فإنه مهتم ، له جوانب خارجية مادية ترى ، وله جوانب داخلية وجدانية ونفسية تحس . ونخلص من هذا إلى أن الحدث يقتصر زمنياً . على لحظة الحدوث ، بينما الفعل زمنياً . يمتد لزمن ملحوظ ، ولا يقتصر على لحظة الحدوث حسب .

إن الفعل مهما كان محدوداً ، فإنه يشكل علاقات هي أوسع من فعل أي شخصية أو فرد من الأفراد ، بل إنها هي التي تقرر فعل الأفراد أو الشخصيات في مجرى تحليل العمل المسرحي يتم التركيز . عادة . على مخطط ملحوظ لحركة الفعل يتضمن أهم النقاط الساخنة في المسرحية (أي أحداثها البارزة) . وقد أطلق الشكلانيون على الحدث البارز والمؤثر تسمية

(الحافز) Motif وميزوه على أنه الجزء الذي لا يمكن تفكيكه إلى أجزاء أصغر مثل (مات البطل ، أحب البتلة ، فشل المتآمر . . . الخ) ، أما الفعل فإنهم ميزوه على أنه جملة الحوافز المتتابعة زمنياً على وفق مبدأ (السبب والنتيجة) أو مبدأ الدفاع والأثر) (الخطيب ، ١٩٨٢ : ١٨١ .)

إن حركة الفعل الدرامي وتطوره داخل المسرحية تشترط في المؤلف نظرياً أن يعمل على تركيب أحداثه بصورة تبدو وكأنها تجري في مجرى منطقي ” فمع كل خطوة يخطوها أبطاله يتعين علينا أن نعي أننا لو كنا في ظروفهم لما فعلنا إلا الشيء ذاته ” (كوجينوف ، ١٩٩٣ : ٤٥٢) ويبين لنا (أرسطو) قديماً هذه الوحدة حين رأى أن الخيال لا يستطيع استيعاب أكثر من فعل واحد في حبكة المسرحية ، وأن حركة هذا الفعل تقتزن بتغير جوهرى واحد يحدث عند نقطة التحول أو الانقلاب (٩) (أرسطو ، ١٩٧٣ ، ص ٢٤)

ورغم الاختلاف الظاهري في محاولة إعادة تنظيم الوضعية الأساسية التي أختل توازنها . عند انطلاق حركة المسرحية . وزاد اختلالها مع تقدم الفعل نتيجة اختلاف الإيرادات وتصادمها فان (هيكل) يرى ضرورة وجود حركة موحدة لكافة خطوط الفعل ، التي تتكامل وتتضافر مع بعضها لتشكّل بناءً كاملاً يتألف من فعل ورد فعل وصراع (كوجينوف ، ١٩٩٣ : ٤٣٠-٤٣٦) إن حيوية الفعل الرئيس ، والأفعال المساعدة له ، هي التي تجعل من الأولى متميزة عن الثانية ، ذلك لأن حيوية الفعل تجعل من الأولى (كلية الحركة) بما تولده من تصادمات مستمرة متوالية ، في حين تجعل من الثانية (موزعة الحركة) ، فعلى سبيل المثال : فأن حركة أفعال المسرحية الملحمية تكون مشتتة الحركة ، لا يمكن الإلمام بها إلا وفق ما تراكمه من انطباعات ذهنية ، ذلك لأن المسرحية الملحمية في حقيقتها (كلية الأهداف) لا كلية الحركة لأنها تركز جل اهتمامها . على تحقيق الأهداف الكلية للمجتمع ، فهي لا تهتم ببناء الفعل وتطوره ، بل إنها تغيبه أو تجعله ثانوياً . (أسلن ، ١٩٧٨ : ٥٤)

وعملياً يتبين مما تقدم أن حركة الفعل تمثل جوهر الدراما ، فإذا كانت الحكمة لدى (أرسطو) تمثل روح الدراما ، فأن الفعل يمكن أن يكون روح الحكمة المسرحية ، وإن حيوية الفعل الرئيس ، والأفعال المساعدة له ، هي التي تجعل من الأولى متميزة عن الثانية ، وفي هذه الحالة يمكن القول أنه كلما زادت حيوية الفعل وزادت تفاعلاته العاطفية ، أدى ذلك إلى أحداث متعة عاطفية ، وكلما قلت حيوية الفعل وزادت تفاعلاته الفكرية ، أدى ذلك إلى أحداث متعة فكرية .

مؤشرات الإطار النظري

- ١- يمكن تعريف الفعل الدرامي بأنه الكل المتكون من مجموعة أجزائه (الأحداث) .
- ٢- الشخصية الدرامية هي الصورة التي تبرز من الخلفية المتمثلة بالحدث .
- ٣- باجتماع الحدث بالشخصية يبرز لنا التكوين العام للشكل والمتمثل بالفعل الدرامي ، الذي يتحقق من خلال الامتداد داخل البنية الكلية للنص .
- ٤- إن حركة الفعل في الدراما التقليدية تنطلق من الخاص إلى العام ، وهو ما يحقق لها قدراً أكبر من التفاعل الوجداني لدى المتلقي .

الفصل الثالث : منهجية البحث وإجراءاته

من خلال مؤشرات الإطار النظري تتوزع الإجراءات على الآتي :

- أولاً : منهجية البحث : وتتخلص على النحو الآتي :
- مجتمع البحث : يمثل مجتمع البحث أنموذجا تطبيقيا لعينة قصدية من نمط الكلاسيكية الجديدة - مسرحية فيدرا للكاتب الفرنسي (جان راسين) .
- منهج البحث : اتخذ الباحث من المنهج الوصفي التحليلي ، اسلوباً في تحليل أنموذج تطبيقي من النصوص الدرامية لمرحلة الكلاسيكية الجديدة .
- أداة البحث : الملاحظة المباشرة أداة الباحث في معاينة وتحليل النص الدرامي وتركيبه .

ثانياً : إجراءات البحث : وتتلخص على نحو المرحلتين الآتيتين :

٢-١ ملخص مسرحية فيدرا ، تأليف : جان راسين

الفصل الأول : يخبر (هيبوليت) مرييه (تيرامين) بأنه يعتزم مغادرة تريزين للتفتيش عن والده البطل (تيزيه) ، وللهروب كذلك من (أريسيا) التي وقع في غرامها . إلا أن زوجة أبيه (فيدر) تظهر وتسرع إلى مربيته (أونون) بأنها تعاني من حمى غريبة ، فهي تحب (هيبوليت) بجنون ، على الرغم من اضطهادها له ، وهي لا تستطيع التخلص من هذا الحب المحرم إلا بالموت . لكن أخباراً تنتشر حول موت (تيزيه) ، فتقوم (أونون) بإقتناع فيدر بأن حبها لم يعد شاذاً وبأنها حرة ويجب أن تعيش ، لا بل عليها لقاء (هيبوليت) .

الفصل الثاني: يصرح (هيبوليت) بحبه (لأريسيا) ويعرض عليها عرش أثينا . لا أن (فيدر) التي تلتقي بهيبوليت لا تتورع عن الاعتراف بحبها له ، فيصدها معرباً عن دهشتها . ولكي تغسل العار الذي لحق بها تتزعم سيف (هيبوليت) وتحاول قتل نفسها ، لكن (أونون) تنقذها . في هذه الأثناء يبايع اهل اثينا ابن (فيدر) ملكاً عليهم ، فيما تسري شائعات جديدة حول عودة (تيزيه) سليماً معاني .

الفصل الثالث : تحلم فيدر مجدداً باستمالة هيبوليت ، من خلال عرضها عليه عرش اثينا . إلا أن الإعلان عن عودة (تيزيه) يصيب (فيدر) بالهلع وهذا يقودها إلى التفكير بالانتحار . ولكنها توافق على أن تقوم (أونون) باتهام (هيبوليت) من أجل أن تنقذ شرفها . ويعود (تيزيه) فتستقبله فيدر بفتور ، مما يزيد من حيرته وتساوره الظنون لدى معرفته برغبة ابنه في الرحيل . أما (هيبوليت) فيصاب بالارتباك ويعزف عن قول الحقيقة احتراماً لمساعر والده .

الفصل الرابع : تتطلي النميمة والغيرة وتهمه (أونون) الكاذبة على الملك فيطرد ابنه ويستجلب عليه غضب الإله (نبتون) . وعبثاً يحاول (هيبوليت) توضيح الموقف من خلال اعترافه لأبيه بحبه (لأريسيا) . واذ تحضر (فيدر) لقول الحقيقة يلهب قلبها بالغيرة لمعرفتها بحب (هيبوليت) (لأريسيا) فتصب عليهما غيظها وكرهيتها . إلا أن تأنيب الضمير يملكها من جديد فتطلب من الآلهة معاقبة (أونون) التي أوصلتها إلى التهلكة .

الفصل الخامس : قبل رحيله إلى المنفى يعرض (هيبوليت) على (أريسيا) أن يتزوجها في معبد قريب ، فتوافق . وحين يراها (تيزيه) سوية تساوره الشكوك ، سيما حين تؤكد له (أريسيا) براءة (هيبوليت) . وتتضاعف الظنون حين يعلم (تيزيه) بموت (أونون) التي ألقى بنفسها في البحر ، وبرغبة (فيدر) في وضع حد لحياتها . هنا يبدأ بالاعتقاد ببراءة ابنه ويأسف لتسرع بطلب معاقبته . لكن الأوان قد فات ، إذ يدخل (تيرامين) ويقص عليه موت ابنه الذي مزقه وحش بحري . وتدخل فيدر أخيراً لتكشف عن الحقيقة وتموت بفعل السم الذي تجرعه . في النهاية يقرر (تيزيه) حماية (أريسيا) وفاءً لذكرى ابنه .

ثانياً: الفعل الدرامي بين الشخصية والحدث الدرامي

من الاتصال المباشر وبعيدا عن الاستعداد القبلي وتراكم التجربة تندفع الشخصيات لدى (جان راسين) إلى الاتصال والرغبة في تشكيل الحدث لإيجاد البعد الحيوي الجامع لهما بوصفه كلا يحوي جزءا فاعلا هو الشخصية، وما نعرفه من أحداث تبني كخلفية تساعد على التعريف بالشخصية الدرامية والتي بذاتها تساعد على تفسير الحدث وصياغته من الإدراك الكلي للصورة، فالجميع يبحث عن الاستقرار والثبات بوصفهما قاعدتا البناء الدرامي للحدث، ومؤسس لتوزيع التوازن في الحضور والتأثير بين جميع الشخصيات (اينون، فيدرا، وتيرامين، وهيبوليت، وتيزيه) الذين نراهم في سعي لإيجاد شكل الراحة وإتمامه من خلال الاتصال المباشر وغير المباشر. إن الشخصيات لدى جان راسين تعيش لعبة الحصول على الراحة في بيئة مقيدة، إذ الصمت السري والأصوات الصاخبة والجدران التي تسترقق السمع، وفوق هذا لا تدخل قدرتي أو غيبي في تشكيل الحدث وإيجاده، لأن الاختيار وليس الجبر هو مادة الفعل الدرامي لدى الشخصيات في دراما فيدرا، تردد أحدى الشخصيات:

تيرامين: ليس من عادة السماء التدخل في شؤوننا عندما تحين الساعة.

ولأن القدر لا أهمية له في صياغة الأحداث فإن مفاهيم جديدة مثل الواجب والعاطفة، يشكلان الحدث، ليكون أماننا نمطا جديدا في صناعة الدراما، متمثلا في حالة الشعور المفاجئ الذي يتفاقم لدى الشخصية الدرامية وهي تسعى للتخلص من السأم والإحساس بالتغيير:

فيدرا: ما أثقل هذه الغلائل علي.. ما أثقل هذه الزينة الباطلة.. ما أقبح اليد التي صفت هذه الخصلات.. وعقدت شعري على جبیني.. كل شيء يضيئني ويؤذي.. كل شيء يعمل على تعذيبي. (فيدرا، ف 1، م 3، ص 107)

إذا ما هو نمط إتمام شكل السلوك الدرامي لدى الشخصيات؟ انه في حالة الوعي بالنقيضين مرة وتصادمها مرة أخرى، لإيجاد الشكل المستقر للسلوك مثال البوح أمام الصمت أو اللذة أمام الألم، الشهوة أمام العفة، (فيدرا) ازاء (هيبوليت)، شخصيتان لا يتم الانسجام بينهما الا ببساطة الانحراف عن السائد والمتفق عليه في الوسط الاجتماعي (المحيط) انه سعي للراحة والتلقائية بعيدا عن الكواجح والأعراف والقوانين الرادعة والمكتسبة بالخبرة.

فيدرا: ما كان عهد الزواج يربطني بابن ايجيه، ويبدو لي أنني ضمنت الهناء والراحة حتى أ ظهرت عدوي الرائع.. رأيتة أحمر وجهي، وذهب لوني.. وتبلبلت روحي ولم أعد قادرة على الكلام.. أحسست بجسمي يرتعد ويلتهب. (فيدرا، ف 1، م 2، ص 136)

إن فيدرا تسعى إلى الكلام والبوح بحبها لهيبوليت لتتخلص من عنف الصمت رغبة منها للوصول إلى انتظام شكل الاتصال بهيبوليت، لكن خوفها من هيبوليت يكبر ويتعاظم، لأنه ببساطة عازف عن الهوى بالنساء، لذا نجد أينون تعبر عن ذلك:

اينون: انه ينظر إلى النساء بكره قدرتي. (فيدرا، ف 2، م 1، ص 107)

وثمة سبب خارجي يقيد عملية الكلام والبوح لدى فيدرا، تخشى من تيزيه الأب الذي نراه بوصفه الأرضية التي تعزز وجود الصورة (هيبوليت) في شكله ووجوده،

تيزيه الأب = أرضية هيبوليت الابن = صورة

وتعبر فيدرا عن ذلك قائلة :

فيدرا : كنت أجنبه أينما سرت ، يا البلاء الذي يتجاوز الحد ، كانت عيناى تريانه في ملامح أبيه (فيدرا ، ف ، ١ ، م ، ٢ ، ص ١٢٢)

وفي المقابل نجد هيبوليت ميال الى الصمت لإتمام شكل عدم الاتصال لكن شكل الانفصال لا يبقى على ثباته ، لأنه سرعان ما ينتقل الى شكل جديد في ضوء ممارسة الكلام المحرم (البوح) حين تأتي الأخبار بموت الملك تيزيه : لذا نجد (اينون) تعبر عن الفكرة بما يأتي :

اينون : (تخاطب فيدرا) حظك يتغير ويتخذ وجهاً جديداً .. مات الملك يا سيدتي ، وعليك أن تحلي محله .. لن يؤرق ضميرك شيء بعد اليوم ، فقد أصبح حبك أمراً طبيعياً . (فيدرا ، ف ، ٥ ، م ، ٥ ، ص ٧١٦)

وبكلام فيدرا عن حبها ، يقابلها هيبوليت بالرفض النافر ، بعدها- وبصورة مفاجئة - يظهر الأب تيزيه لأنه تبين أنه كان أسيراً لا مقتولاً ، ليجد حياً أثماً محرماً تقترية (فيدرا) على (هيبوليت) للتخلص من ورطتها :

تيزيه : يا ويلاه ماذا أسمع ؟ خائن متهور يدنس شرف أبيه ! ان روابط الدم لم تقدر أن تصده . (فيدرا ، ف ، ٥ ، م ، ٥ ، ص ١٧٧)

وبمابعة تسلسل الأحداث المتصادمة ، فإنها تتخذ شكلاً دائرياً يرمز للحيرة والخيبة والضياع ولأنه أكثر الأشكال اقتصاداً ويحوي أكبر حجم في أصغر مساحة (المكان) . ثم تنفجر الأحداث وتتخذ شكلاً تكوينياً جديداً ومتساوياً ، إذ تتساوى النتائج بين (فيدرا) و(هيبوليت) لان الموت أخذ الثاني أما فيدرا فأنها تموت من فرط ألمها على وندمها على ما فعلت ب (هيبوليت) وهنا لم يتبق غير (تيزيه) الذي يتواصل مع (أريسا) حبيبة هيبوليت ، ليجعل من علاقته بها أتماماً لشكل التكفير عن خطئها مع هيبوليت :

تيزيه : وقد تبين لي بوضوح كامل ، وأسفاه لنمزج دموعنا بدم ابنا البائس ، ولكي نهدي روحه الناقمة ، لتنزل حبيبته أريسا منذ اليوم ، بمنزلة ابنتي على الرغم من مكائد اسرتها الظالمة . (فيدرا ، ف ، ٥ ، م ، ٧ ، ص ١٩٩)

الفصل الرابع : نتائج البحث

وتنوزع على النحو الآتي :

شكل الاتصال بين الشخصيات (المثلث غير مكتمل الأضلاع) في النص الدرامي (فيدرا) ينتقل من الجزئي إلى الكلي ، وبه يتطور ليتخذ الفعل شكلاً دائرياً يعطي تكثيفاً للصراع وإدراكاً مكتملاً بالنسبة للقارئ بوصفه أكثر الأشكال اقتصاداً .

٢ - الاستجابة بين الشخصيات لا تأتي بمعزل عن المحيط ، انما نجدها تمتلك قابلية الاتصال المباشر بين الشخصية والحدث ، لتكون في النهاية الفعل الدرامي الجامع .

٣ - الحياة في النص تبادل للأدوار ما بين الأرضية والصورة ، فالصورة تمثل الفعل الدرامي المباشر ما بين الأول والثاني أو فيدرا وهو بليت ، أما الأرضية فتتمثل في شخصية الأب (تيزيه) الذي يكمل الفعل بصورة غير مباشرة من خلال فرضية وجوده الحاضر/ الغائب

لينتج في النهاية تكويناً إدراكياً موحداً ومنتظماً .
الزمن الداخلي للأنفعال متوالد غير أنني لا يتبنى التناظر في دوافع الأفعال ما بين (فيدرا) و (هيبوليت) ، إنما تراكمي / ذهني لأنه ناتج عن خزن الصورة المشتهاة (الحب المحرم) لدى فيدرا ، لإكمال النقص في شكل أو نمط التواصل ما بين النقيضين الصمت/ البوح .

الفصل الخامس: الاستنتاجات

يبني النص (فيدرا) على وفق الوحدات الثلاث التي رتبها أرسطو في كتابه فن الشعر (المكان والزمان والموضوع) لكن (جان راسين) خرج عن الإطار الأرسطي من خلال التوظيف الجديد للنظام الدرامي ، الذي يسمح للحبكة أن تكون أكثر مرونة في التعامل مع المكان والشخصية ، فالنص بذاته يتخذ شكلاً هندسياً مكوناً من خمس طبقات (فضول) تتوزع على مفاصل صغيرة تتكون من ٢٥ مشهداً وهو العدد الكافي لإنتاج شكلاً متساوياً ومضبوطاً .
يتبين من التوزيع المتتابع للمشاهد ، إنها بنية غير مكتملة عددياً لكنها مكتملة إدراكياً العقل الذي يكمل النقص المادي للشيء المقصود (الهدف) الأمر الذي يخلق توازناً في الحركة المتناغمة للمشاهد على الرغم من تباينها كيمياً ، وهذا يدفعنا إلى اكتشاف عمليات التجاور والانتقال في الحركة بين المشاهد التي تكون أشكالاً متكررة تجمع الثابت والمتغير على حد السواء .

إن الشكل الكلي المسيطر على البنية النصية متكون من ثلاثة أضلاع تجتمع لتكون المثلث وبتقرب عناصر الفعل الدرامي الرئيسية من حوار وشخصية وصراع ، نجد أن المكان والزمان يتخذان محيطاً على هيئة أرضية عامة تساعد على أبراز الشكل المقترح (المثلث) من خلال الاتصال المباشر بين (هيبوليت) و(تيرامين) (قاعدة المثلث) الذي يعطي للشكل قابلية التشكل والإتمام بواسطة الاتصال المباشر أو غير المباشر لنقطة إغلاق المثلث المفترضة التي تتضمن الشخصية الجديدة (تيزيه) الغائب / الحاضر .

قائمة المصادر

- (١) إبراهيم فتحي ، معجم المصطلحات الأدبية ،: تونس : المؤسسة العامة للناشرين المتحدين ، ١٩٨٦ .
- (٢) إبراهيم ناصر ، مقدمة في التربية ، كلية العلوم ، ط٤ ، الجامعة الاردنية، دار عمار للنشر والتوزيع ، ، ٢٠٠٤ .
- (٣) أحمد زكي صالح ، علم النفس التربوي ، ط١٢ ، النهضة العربية للطباعة ، القاهرة ، ١٩٨٨ .
- (٤) أرسطو طاليس ، فن الشعر ، ترجمة : د. عبد الرحمن بدوي ، بيروت : دار الثقافة ، ١٩٧٢ .
- (٥) جان راسين ، فيدرا ، ترجمة أودونيس ، الكويت ، وزارة الإعلام ، سلسلة المسرح العالمي ، ١٩٧٩ ، عدد ١١٨ .
- (٦) رافع النصير أنزغلول ، وعمار عبد الرحيم أنزغلول ، علم النفس المعرفي ط١ ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، ٢٠٠٢ .
- (٧) عبد المنعم الحنفي ، مدارس علم النفس ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ١٩٩٥ .
- (٨) علي زيغور ، مذاهب علم النفس ، ط٥ ، بيروت ، دار الأندلس ، ، ١٩٨٤ .
- (٩) ف. ف. كوجينوف ، إضاءة تاريخية على قضايا أساسية (الصورة . المنهج . الطبع المنفرد) (القسم الثاني) ، ترجمة د. جميل نصيف التكريتي، بغداد : دار الشؤون الثقافية ، ١٩٩٣ .
- (١٠) مارتن أسلن ، تشريح الدراما ، ترجمة : يوسف عبد المسيح ثروت ، سلسلة (الكتب المترجمة . ٥١) ، بغداد : منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٧٨ .