الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أبو بكر بلقايد
UNIVERSITÉ DE TLEMCEN
كلية الآداب واللغات
قسم الفنون

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الفنون تخصص المسرح المغاربي

المـــــوضـــوع:

عناصر التأليف الدرامي بين الشّكل و المضمون

إعداد الطالب :
فلاح مصطفى

إشـــراف:
أ/د. بن مـالك لحبيب

لجنة المناقشة		
د	د.صالح بوشعور محمد الأمين	رئيسا
د	بلنوار مصطفى	ممتحنا
د	بن مالك حبيب	مشرفا مقررا

السنة الجامعية 1440هـ /1441-هـ /- 2019 م/2020م

الإهداء

الحمد لله الذي وفقني ونوّر قلبي بالعلم والمعرفة فيا ربي لك الحمد كما ينبغي لجلال وجهك وعظيم سلطانك وصلى الله على خير الأنام نبينا محمد عليه أفضل الصلاة والسلام أهدي ثمرة جهدي الى:

من جعل الله الجنة تحت أقدامها وغمرتني بحبها وحنانها وأنارت دربي حياتي بدعائها أمي الغالية

من كان سندي وعوني وقدوتي ورباني على الفضيلة والأخلاق رمز العطاء أبي الغالي.

إلى من عشت و تربيت معهم إخوتي و أخواتي و إلى كل زملائي

و أساتذتي الكِرام و الطلبة الذين رافقوني في مشواري الدراسي.

شكر و عرفان

بعد شُكر الله تعالى على توفيقي فيإنجاز هذا العمل بابه
"من يشكر النّاس لم يشكر الله "

أتقدّم بالشكر و العرفان لكلّ من كانت له يد المساعدة في
انجاز هذا البحث بصفة عامّة و لأساتذتي المحترمين بصفة خاصّة
الذين رافقونا في مسارنا الدّراسي و أخصّ بالذكر أستاذي
المحترم الدكتور
"بن مالك لحبيب" الذي تفضّل بالإشراف على هذا البحث من
خلال التأطير و الإرشاد ،كما لا يفوتني أن أشكر أيضا أستاذي
و صديقي المحترم الأستاذ "يوسف زعفان" الذي لم يبخل عليّ
بالنّصائح التي كانت دعمًا معنويًّا لي ، فجزاهم الله عنّا كلّ خير

و لهم منّي كلّ الإحترام و التقدير

مقدمـة

مقدمة

(أعطني خبزاً ومسرحاً أعطيك شعباً مثقفاً)

إن المسرح تلك الشعلة التي كانت و لا زالت تُضيء الوعي الثقافي في المجتمعات ، فهو فنّ عريق له دور كبير في ترسيخ الوعي العام و التركيز على جميع المسائل الاجتماعية و الاقتصادية و الثقافية و غيرها،إنّه ذلك الفنّ الذي جمع بين مجموعة من الفنون فزاوج بينها ليُنتِج نشاطًا يعبِّرُ عن كلّ ما يعيشه الإنسان بصورة واضحة فهو فنّ يتناول قضايا إنسانية بتحليل واقعيّ عميق تحدّى بِها كلّ الظرُوف و الأنظمة الاستبدادية و الدكتاتورية التي سيطرت على اللّاوعي الجماعي سواءًا فكريًّا أو اجتماعيًا أو سياسيًا و حتّى دينيًا .

إنّه ذلك الفنّ الذي تطوّر و واكب أحوال المجتمعات فهو مرآة الحياة الاجتماعية للشعوب عبر كلّ أنواعه و أشكاله و مواضيعه ففجّر بذلك طاقات إبداعية شعبية ليبرز منها الممثل و الكاتب و المخرج و المشاهد المتذوّق لفنّ المسرحية هذا الأخير الذي خرج من دائرة المتفرج إلى فضاء المتعلّم و المثَقَّف من خلال متابعته للفنون المسرحية .

و يُعدُّ الكاتب المسرحي الجزائري " الطاهر وطار" من أبرز و أهم أعمدة الكتابة المسرحية الجزائرية حيث أنّ تجربته في هذا المجال وُجب علـى كل باحث الوقوف عندها لمـا تركه الرجل في حياته الفنية و الاجتماعية و السياسية، و هذا ما جعلنا نختار مسرحيته "الهـارب" لِما رأينا فيها من عناصـر و مكوّنـات تتوافق مع طبيعة موضوع بحثنا الموسوم ب" عناصر التأليف الدرامي بين الشّكل و المضمون" .

و في هذا الشأن ارتـأينا طرح الإشكالية التالية : ما هي الأُسس و المميّزات التي ينهض عليها النص الدرامي بصفته خطابًا مركّبًا و جامعًا تنصهر في بوثقته عدّة عناصر و أشكال سردية و التي يمكن أن تتفرّع إلى أسئلة فرعية:

ماهي عناصر التأليف الدرامي ؟

كيف يتعامل النص الدرامي مع المادّة السردية ؟، ما علاقة السردي بالدرامي ؟

و قصد الإحاطة المنهجية بموضوع بحثنا و محاولة الإجابة على هذه الإشكالية قمنا بتقسيم بحثنا إلى مُقدمة و خاتمة و ثلاثة فُصُول. فالفصل الأوّل المعنون ب "التأليف الدرامي و بنية النّص الدرامي" تناول عناصر التأليف الدرامي و أمّا الفصل الثاني فبعنوان " التأليف المسرحي بين الشكل الدرامي و الفعل السّردي" تناول الشكل و الفعل السردي ،بينما الفصل الثالث فخصّصناه للجانب التطبيقي من خلال دراسة تطبيقيّة تحليلية لمسرحيّة "الهارب" ، حاولنا متّبعين تطبيق ما مررنا به في الفصلين السّابقين على النّص المسرحيّ للمسرحية المذكورة .

و أمّا الخاتمة فقد كانت نتيجةً لما توصّلنا إليه في بحثنا في الموضوع.

و نظرًا لطبيعة موضوعنا اعتمدنا على المنهج البُنيَوي الذي يختص بدراسة بنية النصوص الأدبية بمختلف أنواعها .بالإضافة إلى الاعتماد على الدراسات السابقة التي تطرّقت إلى الموضوع عبر نواحي أخرى نذكر على سبيل المثال: كتاب " الكتابة الدرامية في الجزائر بين النظرية و التطبيق " للدكتور ربيع حميد و كتاب "النص المسرحي الكلمة والفعل" للدكتور فرحان بلبل...، كما اعتمدنا على مذكرات تخرج ماجستير مثل : مذكرة تخرج الدكتور سوالمي حبيب بعنوان " طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر".

لا أُنكِرُ الصُّعُوبات و العراقيل التي واجهتني في بحثي المتواضع لكن بِفضل اللّه تعالى أوّلًا و بِفضل أُستاذي المؤطّر ثانيًا و بفضل المؤلّفين و الباحثين الذين تركُوا لَنا مادة علميّة كثيرة ساعدتنا في أبحاثنا و نحتسبُ لهم ذلك صدقةً جارية عند الله عزَّ و جلّ،استطعنا أن تُتِمّ بحثنا المتواضع .

و في النّهاية نتمنّى أن نكون قد وفّقنا فيما أملنَا في تقديمه من دراسة واقعيّة حول الموضوع و وفّينَا البحث حقّه في كلّ جوانبه .

الفصل الأول

التأليف الدرامي و بنية النص الدرامي

تمهيد:

تتركب المسرحية من عناصر متصلة ببعضها البعض، لا يكفي الاهتمام بواحد منها دون غيره، بل هي مترابطة متكاملة لا بد من توجيه الاهتمام بجميع أبعادها في آن واحد، و غالبًا ما تقترن كلمة "مسرحية/ نص مسرحيّ " ب كلمة "الدراما" ذلك أن الدراما هي النوع الغالب على المسرح و كذلك هو النوع الذي حظي بإهتمام الدارسين في هذا المجال.

و التأليف الدرامي يعتمدُ على عناصر كثيرة تنقسم إلى : عناصر قاعدية و أخرى بنائية .

المبحث الأول : العناصر القاعدية في التأليف الدرامي

إن كل تأليف لابد أن يعتمد على عناصر أساسية و من أهم العناصر القاعدية في التأليف الدرامي:

القصة :

تُعتبر القصة سردًا لمجموعة من الأحداث المتسلسلة و المترابطة المرتبطة بزمن معيّن سواءًا حقيقية أو خيالية يقال الليث: القَص فعل القاص إذا قص القصص، والقصة معروفة، ويقال: في رأسه قصة يعني: الجملة من الكلام"[1] ونحوه قوله تعالى: (**نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ بِمَا أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ هَٰذَا الْقُرْآنَ وَإِن كُنتَ مِن قَبْلِهِ لَمِنَ الْغَافِلِينَ** ......)[2] أي: نبين لك أحسن البيان.

تطورت القصّة لتُصبح فنًّا أدبيًا عالميًّا فارتبطت بالدراما ارتباطًا وثيقًا لتُصبِح عُنصرا أساسيا في التأليف الدراميّ فهي المكونات القاعدية للدراما، بدونهما لا يكون البناء، فهي الأساس الأول وهي موضوع المحاكاة، فكل الأفعال في حياة البشر هي التي تركب القصة، وهذا ما تشترك فيه كل الأجناس الأدبية بينما تختلف الدراما كونها لا تسرد بل تحاكي الموقف الذي تبنى عليه و تجسده أدائيا لا عن طريق السرد و الحكي " فالحكاية هي رواية في مفهومها البسيط، حيث تأخذ من الناس زمنا معينا، ومكانا معينا كذلك، قد يكون حقيقيا أو افتراضيا تدور فيه أحداث من الواقع أو من نسج

---

[1]- لسان العرب لإبن منظور

[2]- الأية 3 سورة يوسف

الخيال، يقوم بها أناس تربطهم علاقات معينة شرط أن تكون منطقية تحدد مصائرهم فيما بعد، أين تكسب هذه الحكاية النص تماسكه ومعناه،حيث ترتبط الأحداث بفكرة النص، إذ تقوم الحكاية بالتنظيم الزمني للنص، فهي التي تنقلنا من زمن إلى آخر ومن حدث إلى سواه، لأنها محمولة ذهنيا لتبرر النتائج التي توصلنا إليها الفكرة الأولى في المكان المعلوم و الزمن المحدد، فتكون مقنعة للمتفرج مؤثرة فيه"[1]

إنّ كل مسرحية (نص مسرحي) بكل أنواعه لابدّ أن يُبنى على فكرة يتمحور حولها فالمسرح يعرف بكونه عمل إبداعي يتوجّب الصنعة و يوحي بأنه حقيقي و هو عمل مزدوج بين النص و العرض يقوم على وجود الممثل الذي يؤدي و المتفرج الذي يتلقى الفرجة و منه تعد الكتابة الدرامية في مجال المسرح عملية صياغة نص مكتوب يخضع لقواعد التأليف المسرحي حيث تعد الفكرة الدرامية عنصرا مهما في عملية الكتابة فلا تعيش عناصر النص المسرحي كل لوحدها و إنما تنمو على نحو متكامل نظرا لتماسكها لأنه لا يمكننا بناء نص مسرحي بدون الشخصيات و الصراع والحوار و الزمان و المكان .... و غيرها او وجود فكرة عامة و منطقية تحكم هاته العناصر وعليه فإن لكل شيء نقطة انطلاق ،و نقطة انطلاق المسرحية هي الفكرة فمنها تبدأ الحكاية لتضعها أمام الجو العام للمسرحية و تعرفنا بأقطاب الصراع و علاقات الشخصيات ببعضها البعض و الأمكنة و الأزمنة التي تدور فيها الأحداث.

الفكرة :

الفكرة (الجمع: أَفْكَار) لغة :هي كل ما يتردَّد على الخاطر من آراء بالتأمل والتدبر، وما يخطر في العقل البشري، من أشياء أو حلول أو اقتراحات مستحدثة أو تحليلات للوقائع والأحداث، فالفكرة هي نتاج التفكير، والتفكير هو أحد أهم ميزات النوع البشري فقدرة الإنسان على توليد الأفكار تترافق مع قدرته على الاستنتاج والتعبير عن النفس، " الفَكْرُ والفِكْرُة و إِعمال الخاطر في الشيء"

[1]- الكتابة الدرامية في الجزائر بين النظرية و التطبيق – ربيعي حميد ص27

فالتأليف هو ترجمة الأفكار إلى كلام مكتوب بمجموعة من الضوابط لذلك يُبنى التأليف المسرحي الدرامي حول فكرة أساسية التي تُعتبرُ العمود الفقري له، فهي القوام الأول لها والذي ترتكز وتبني عليه والذي يدل على الهدف العام المراد الوصول إليه والجانب الذهني والحسي في المسرحية، فهي الخلاصة التي نصل في النهاية إليها وقد كنا انطلقنا منها[1]

و الفكرة أيضا هي القدرة على ابتكار ما تقوله كلّ شخصية من أجل إيضاح فعلها، و تبرير سلوكها بما يناسبُ الموقف، و بمعنى اخر وضع أفكار الشخصية على لسانها بحيث تتحوّلُ من فكرة ذهنية إلى سُلُوك فعليٍّ .

وضّح ارسطو أنّ الفكرة ينبغي أن تتألف من العناصر التالية :

أ. الوضوح:

إنّ وضوح الفكرة يُلفت انتباه المشاهد ويجعله شريكا في العملية الإبداعية فيعطينا تجاوبا يدفع بالعمل إلى الأمام، فلا يجعله يحتار في فك ألغاز الألفاظ ولا نرمي به في بحر من الرموز والمتاهات

إذا توصل الكاتب إلى إجلاء فكرته أمام المتلقي فالنتيجة الحتمية هي الفهم ومنه التواصل حيث يحدث ا

لتجاوب ، فلا يجب إغراق المشاهد في بحار الرمز و التجريد ، فينسى المغزى و لا يُدركُ الهدف و يصبحُ من العسير عليه أن يُتابع الأحداث المسرحية مهما كانت ثقافتُه.[2]

ب. التفنيد:

إن ما تبني عليه الدراما و تسير في إطاره هو الصراع بين فكرتين أو أكثر والتفنيد هو القدرة على دحض الأفكار المقابلة ورفضها بما يقوي مواقفها أمام موقف مضاد يجعلها تضعف ذلك

[1]- علم المسرحية و فن كتابتها فؤاد صالح دار الكندي ط1 ،أربد الأردن، 2001 ،ص 78

[2]- نظرية الدراما الاغريقية محمد حمدي ابراهيم ص 40

الموقف وتنتصر لفكرتهما الأولية، وتسعى لذلك شخصياتها على طول خط المسرحية جاهدة كي لا تفقد الفكرة الرئيسية، غير متناسية الجمهور الذي انطلق منذ البداية من ذات الفكرة [1]

ج. القدرة على إثارة الأحاسيس:

إن الدراما فن موجه إلى المشاعر والأحاسيس كي يثير العواطف المتعددة داخل الإنسان، كالخوف والغضب والشفقة، وليست كل فكرة تقدر على ذلك، فالدراما تعرض أمامنا المصائب والجانب المرعب من الحياة، والمتناقضات العديدة كأن نرى هلاك البريء ونجاة المذنب[2]

د. الإسهاب والإيجاز:

تتيح فكرة المسرحية مواقف متعددة منها ما يتطلب الإيجاز و آخر يتطلب الاسترسال في الكلام، أين لا يحتمل الحشو ولا الزيادة أحيانا ولا النقصان أحيانا أخرى، فالزائد يزيد الملل والناقص يبهم الفعل.

إن عناصر الفكرة ليست مفروضة عليها تحتويها لمجرد الاحتواء، بل تتناسق بينها مرتبة تؤدي في النهاية الأثر المطلوب، فالفكرة كما يقول أرسطو مرتبطة تماما بالتعبير عنها[3].

الموضوع :

يُعَرَّفُ الموضوع على أنّه المادَّةُ التي يبني عليها المتكلمُ أَو الكاتب كلامَه ، و من خلال هذا التعريف يتّضح أنّ أي نص يجب أن يشمل موضوعًا معيّنًا قصد دراسته أو معالجته أو نقله .... .

تغيّرت مواضيع الدراما على مرّ العصور، فبعد أن كانت المأساة تصدر عن جرح في البطل، جاء "نيتشه" ليضع الخلل في الكون نفسه، أو في علاقة الإنسان به أو في انعدام هذه العلاقة، فأصبح

---

[1]– تمارا سورينا، ستانسافسكي وبريخت، ترجمة ضيف االله مراد ، دمشق، 1994 ،ص 22.

[2]– أ. أنيكست، تاريخ دراسة الدراما، ترجمة ضيف االله مراد، دمشق، 2000 ،ص230

[3]– محمد حمدي إبراهيم، م س، ص 40

الموضوع ذو صبغة فلسفية، أين أضحت الحيوية المطلب الأساسي كي يتخطى الموضوع الموانع الحياتية فيحطم الأفكار البائدة والأخلاق الفاسدة والأنظمة المستبدة.

على الدراما أن تنتصر لمواضع ذات هدف اجتماعي، خصوصا وإنساني عموما، فتختار السلوكات والتصرفات والأفعال الإنسانية المميزة، فلا تختار أناسا عاديين فتحاكيهم، بل شخصيات ذات أبعاد متباينة تصور الصراع الذي تقوم عليه الدراما وتطوره، لأن الحياة في الدراما ليست حياة عادية، إنما تختزل الزمن والمكان، لذلك لا نتحمل أن نعيش حياة المسرح أكثر من ساعتين.[1]

يقول نيتشه:" إن الحيوية هي المهم وليس الأبدية"، فعلى مواضيع الدراما أن لا تحدث شرخا بيننا وبينها، فموافقة الواقع ضرورة حتمية في الفن، فالشخصيات تعقدت أو تبسطت، نبيلة كانت أم خسيسة، فهي كائنات بشرية لا تمثل إلا أنفسنا.

يقول بومارشيه :" ليس هناك أخلاقية ولا اهتمام بالمسرح دون موافقة بين الموضوع الدرامي و بيننا. هذا هو مبدأ مؤكد في الفن" .

أما حديثا فقد اعتبر بريخت الموضوع من أكثر الأشياء أهمية، بل هو القلب والمحور، لكل عمل مسرحي، ويعتبره اللحظة الحاسمة في المسرح [2]، فإذا اختير الموضوع بجدية وإتقان، سينتج عنه عمل من نفس الطينة، معبرا عن الوقائع والمضامين المطروحة سواء كانت ثورية أو سياسية أو إنسانية .

بعد المرور على العناصر السابقة فلا يجب أن نغفل على الأمر المهم و هو عنصر الزمان و المكان فالقصة و الموضوع و الفكرة كلّها ترتبط بالعنصر الزّمانيّ و المكانيّ لذلك وجب التفصيل في هذين العنصرين الأساسيّين.

أ- المكان :

1- المكان/ الفضاء:

---

[1]- أريك بنتلي الحياة في الدراما ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ص 68

[2]- تمارا سورينا، م س، ص . ص 140/139

لغة: الدلالة اللغوية في المعاجم العربية، تشير إلى أن المكان هو: الموضع وتعني التوسع المكاني، وتطلق على وكنات الطير والمنازل ونحوها[1]،

والفضاء: المكان الواسع من الأرض والفعل فضا يفضو فضوا فهو فاض، والفضاء الخالي الواسع من الأرض، والفضاء الساحة وما اتسع من الأرض.

اصطلاحا: لقد تعددت مفاهيم المكان واختلفت حسب التعريفات، فمنهم من ربطه بالمفاهيم الرياضية والفيزيائية و منهم من أخرج مصطلح المكان من ذاك المفهوم العلمي الموضوعي الدقيق إلى آفاق التصور والتخيل يخاطب الوجدان و يرتبط بالجانب الإيهامي[2]

تتألف الدراما من مضمون و شكل، يمثل الأول الفكرة والثاني هو الإطار الذي تصب فيه هذه الفكرة، إذ تتكاثف بعض العناصر البنائية لتكوين هذا الشكل وتجسيد هذا المضمون، ومن بين هذه العناصر الزمن والمكان، ونعني بهما التحديد الجغرافي والوقت للأحداث، وينقسم المكان والزمن من هذه الناحية إلى قسمين هما العام والخاص.

أ. **المكان الخاص**: هو نتيجة للمصدر الذي أخذت منه المسرحية ويرتبط بالمصدر التاريخي، إذ ترتبط الأحداث بمكان معين أو قصة معينة معلومة تاريخيا وجغرافيا.

ب. المكان العام: هو الذي لا يقترن بمنطقة معينة فهو ذو مصدر إنساني شامل، فعندما تكون فكرة المسرحية إنسانية مجردة نحتفظ بها ونُعمِّمها على أي مكان في العالم، ولا تربط بمكان معلوم.

2- الزمان :

الزمن في اللغة، زمن : الزمن والزمان : اسم لقليل الوقت وكثيره ، وفي المحكم الزمن والزمان العصر. إن للزمن من الأهمية مثل ما للمكان، فإذاكان المكان هو الإطار الجغرافي للأحداث فالزمن هو

[1]- لسان العرب لابن منظور ص 195

[2]- باديس فوغالي: الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث، اربد،، ط1 ،2008 ،ص174

الحقبة التاريخية أو المدة الزمنية التي تدور فيها الأحداث أو العصر الذي يؤطر زمنيا هذه الحكاية، وكما للمكان نوعان، فللزمان كذلك، حيث يمكن حصر الزمن بفترة معينة في النوع الأول، وهذا ما نلاحظه من تصرفات الشخصيات ولباسها، ومعاملاتها، فنعرف أنها من تلك العصر، أو تصرح هي بنفسها مثل ما نجده في مسرحية (ثورة صاحب الحمار) لعز الدين المدني، حيث يقول فقهاء القيروان:

فقهاء القيروان: "نحن نتمثل فقهاء القيروان الذين عاشوا في القرن الرابع الهجري، بين طغيان الشيعة وتعسف الخوارج"[1]

فنلاحظ أن الكاتب يضعنا مباشرة في حقبة معلومة ومعينة، ويضيف إلى ذلك الظروف التي أحاطت بشخصياته، بينما النوع الثاني من الزمن فهو ذاك الذي يحوي أحداث مسرحية تنطلق من فكرة عامة و منه فهو عام نستطيع تعميمه على كامل الأزمنة .

المبحث الثـاني : العناصر البنائية

مِثلما يعتمد التأليف الدرامي على العناصر القاعدة فهو أيضا يعتمد على العناصر البنائية التي تساهم في بناء النص المسرحي بشكل أساسيّ

و من أهمّ العناصر البنائية في التأليف الدرامي :

1 - **الحدث المسرحي**: لما كان لجوء المؤلف إلى جوانب البحث عما يراه صالحا ليكون مادة لعمله المسرحي، فإنه يعتمد على الاختيار و العزل.

أ– الاختيار والعزل: إذا اختار الكاتب جانبا من جوانب الحدث الواقعي، فإنه يعمد إلى التركيز عليه، وعزله عن الجوانب الأخرى التي ليست ذات علاقة بتلك المعاني لأنها قد تحجب ما لهذا الحدث من دلالة لو ظلت ملتصقة به ومتداخلة معه " والحق أن الاختيار والعزل أساسيان، لكل عمل فني فليس الهدف من الإبداع الفني مجرد محاكاة الواقع أو نقل صورة كاملة له، وإلا كانت رؤية

[1]– عز الدين المدني، ثورة صاحب الحمار، المجلد الأول، دار اليمامة للنشر والتوزيع، تونس 2005 ،ص 5.

الواقع أكثر جدوى من الفن، فالفنان ينفعل بالحياة انفعالا خاص ويرى الواقع رؤية مميزة تكشف فيه دلالات خاصة ويود أن يعبر عنها وأن ينقلها إلى من يتلقى فنه، هذه الدلالات لا يمكن أن تكشف إذا ظل الحدث مختلط بغيره من أحداث الحياة اليومية وهكذا ظلت أجزاؤه متناثرة في إطار الزمان والمكان كما يحدث في الواقع "[1]

الاختيار والعزل في الإبداع الفني يعتمد على موهبة وفطرة الفنان من ناحية وعلى الوعي بطبيعة الموضوع وما يريد أن يحمله من دلالات وهما ضرورة تحتمها طبيعة الفنان و طبيعة الأدب القصصي إلا أن العمل المسرحي يقتضي مزيدا من الصرامة في تطبيق هذا المبدأ و هذا لا يعني أن تتجرد المسرحية من بعض ما في الواقع من اختلاط الحدث الرئيسي بغيره من الأحداث الفرعية والا بدت للمشاهدين مفتعلة بعيدة مما ينبغي عن واقع الحياة فهي: "تقوم في أساسها على خلق إيهام بالحقيقة عند المشاهد واذا تدبرنا كل مقومات المسرحية من حدث وشخصية وصراع وحوار وغيرها لوجدناها كلها صورة نموذجية لما يمكن أن يحدث في واقع الحياة و لكنها ليست هذا الواقع بنفسه، وحتى لا يبدوا هذا النموذج مصنوعا مفتعلا لابد أن يظل قريب الشبه بالحياة قدر الإمكان".2 و الحدث المسرحي لا يستمد أهميته من الأحداث الكبرى أو الهامة في الحياة و التي تشغل بال الناس بل تكمن أهميته فيما يضيفه و ما يحمله المؤلف من
دلالات.

" كثير من الأحداث الصغيرة أو حتى التافهة التي تمر علينا كل يوم دون أن تعيرها اهتماما يمكن أن تلتقطها عين الفنان وتستخرجها من بين ركام الأحدث الكثيرة الأخرى ويعرضها في ضوء جديد فنراها و كأننا نراها لأول مرة "[2]

1- د.عبدالقادرالقط–منفنون الأدبالمسرحُة- دارالنهضةالعربٌة للطباعة والنشر بيروت ص1978،749،ص12-1

[2]- المرجع نفسه ص 19-20

فقد تنساق المسرحية وراء تسجيل حدث كبير وبارز و الاهتمام به فتحجب الناس عن رؤية دلالته الحقيقية فتصبح مجرد عرض هذا الحدث. في حين نجد مسرحية أخرى، تدور حول حدث صغير، مألوف تشدنا إليها فنعجب كيف لم ننتبه إلى ما تنطوي عليه من مغزى أو دلالة على ضالتها وارتباطها بقيم ومعان لها شأن في حياة الناس. كما أن الاكتفاء بعرض الحدث الرئيسي وحده، قد يجعل مجال الإبداع والعرض ضيقا أمام المؤلف، وقد يشعر المشاهد أن المسرحية تمضي في خط ضيق مستقيم، بعيدا عن طبيعة الحياة.

"لذلك يرى الكاتب أنه من الخير أحيانا أن يكون هناك إلى جانب الحدث الرئيسي حدث ثانوي أو أكثر يقرب المسرحية من الحياة، ويضفي على مشاهدها بعض المرونة والرحابة، كما يكون ذلك الحدث الثانوي في ذاته معبرا عن دلالات خاصة، ووسيلة لرسم بعض الشخصيات الثانوية لبناء مسرحية"[1]

و القصص الثانوية قد تؤدي إلى تشعب الأحداث، و تعدد الشخصيات فيتشتت انتباه المشاهد، ويجعله عاجزا عن متابعة التيار الرئيسي للمسرحية، و لا ينبغي أن تكون منفصلة عن الموضوع الرئيسي للمسرحية، و إلا كانت مسرحية مستقلة بذاتها، فلابد أن يكون تفاعل بين الحدثين دون أن تطغى الأحداث

الثانوية على الحدث الرئيسي.

و في بعض المسرحيات يكتفي المؤلف بحدث هام واحد يمكن أن يتحمل كل الدلالات التي يريد أن ينقلها المؤلف للمشاهدين، وعادة تكون هذه المسرحيات صغيرة.

وعندما يختار المؤلف حدثا مسرحيا من بين ما يجري في الحياة الواقعية من أحداث ويقوم بعزله عما يشوبه ويقوم بتقويمه، و تنقيحه فإنه يبحث له في النهاية عن إطار خارجي يقدم لنا من خلاله هذا الحدث الدرامي وهو ما يعرف بالقصة.

[1] - د.عبدالقادر القط—من فنون الأدب المسرحيّة ص16

وينبغي علينا إذن أن نميز أولا بين الحدث والقصة، والإنسان الذي الملك الخبرة الكافية والحساسية المفرطة في تذوق الأعمال الأدبية والفنية، قد لا يتمكن من إدراك الفرق أو الحد الفاصل بينهما.

"الحدث الدرامي هو الحركة الداخلية للأحداث أو الحركة الداخلية لما يتابعه المتفرج بأذنه وعينه فقط، ثم المحصلة النهاية لهذه الحركة في آخر العرض".[1]

فالحركة الداخلية أو الحدث الدرامي يحتاج إلى أكثر من مجرد الإدراك الحسي، بل هو تحتاج إلى القدرة على فهم ما يجري وربطه ببعضه البعض حتى تكتمل الصورة في النهاية وهو ما نقصده بالمحصلة التي تأتي بعد مراحل مختلفة من التطور.

بينما ما يتابعه المتفرج أثناء العرض اعتمادا على حواسه إلى جانب قدرة معنية

على التخزين والتذكر، دون الحاجة إلى إمعان الفكر المتابعة دقائقها هو ما يعرف بالقصة. "الحدوثة* (القصة) هي إفطار الخارجي الذي يقدم لنا المؤلف عن طريقها لحدث الدرامي. فالحدث و القصة متلازمتان لا يمكن فصلهما عن بعضهما البعض لكن بينهما الخلط واضح وللحدث الدرامي تطورات فلا بد له أن يتسم بالحتمية التي تجعل أي تطور للموقف منذ بدايته هو التطور الوحيد المحتمل من هذه الناحية، ومن ناحية أخرى فالحدث الدرامي لابد أن يكون جاد بمعنى أن خطوات تطوره لا يمكن الرجوع فيها.

وينقسم الحدث إلى قسمين: حدث بسيط وحدث مركب.

و الحدث البسيط هو الذي يعتمد في بناءه عل قصة واحدة بينما الحدث المركب هو الذي يعتمد في تركيبه على قصة رئيسية تغذيها قصة فرعية أو أكثر .

---

[1]- د. عبدالعزيز حمودة،البناءالدرامي ص4 .

*الحدوثة : الأحدوثة، وردت فكتاب البناء الدرامي علىأنها مرادف القصة)

ب- لحظتا الاِنقلاب و التعرّف :

" هما لحظتي مفاجأة تحدث في أولاها عكس ما يتوقعه البطل. و يتحول في ثانيهمات إلى حالة إدراك لشيء يجهله " [1]

باعتبار أن الحتمية هي القانون العام الذي يحكم تطور الحدث فإن عنصر المفاجأة ضروري في البناء الدرامي، حتى لا تكون النتيجة النهائية متوقعة منذ البداية.

وعنصر المفاجأة الذي تحدثه لحظتا الانقلاب والتعرف يمثل قلبا للأوضاع رأس على عقب، أو تغيرا لسير الأحداث لأن المفاجأة تحدث في حدود الحتمية الضرورية لتطور الحدث تطوُّرًا ملحوظًا يظفي على النّص و العرض طابعًا مُلفتًا.

2 – الصراع: هو نتيجة حتمية لمعطيات ومواقف معينة، أي الأحداث تدفعه إلى التطور من موقف معين حيث لا يؤدي إلا إلى احتمال واحد، فيصبح ضرورة لا بديل عنها، وبهذا تلغي الصدفة المحضة.

الصراع الدرامي يجب أن يكون صراعا بين إرادات إنسانية تحاول فيه إرادة إنسان ما أو مجموعة من البشر كسر إرادة إنسان أخر أو مجموعة من البشر"[2]

فالعرض المسرحي في صراعه بين إدارتين يكون شبيها بتيار مستمر بين أخد و رد و بين مد وجزر أي يتجاذبه طرفا الصراع، فيكون مرة إلى جانب هذا ثم يتحول إلى جانب الطرف الثاني مما يدفعنا كمتفرجين و مشاهدين لهذا الصراع إلى التعاطف و تأييد طرف على آخر.

والصراع الدرامي بطبيعة الحال يختلف عن الشجار في أحد الشوارع، والذي يتم في منتهى العفوية، كما يختلف عن الحوار القائم مثلا بين مفتشي شرطة ومشتبه به حول جريمة قتل مع سبق الإصرار والترصد.

---

[1]- د. عبدالعزّز حمودة ، البناءالدرامي . ص48

[2]- - د. عبدالعزّز حمودة ، البناءالدرامي . ص110

فالصراع الدرامي تحاول فيه كل إرادة هزيمة الأخرى وهذا الصراع لا يعني أبدا التناقض بين الإرادتين، فقد يكون بينهما بعرض أوجه التشابه، وقد يكتشف طرفا الصراع في النهاية أنهما متشابهان ومتقاربان. أو أن يكتشف أوجه التباين بينهما في مرحلة متأخرة من المسرحية لأن هذا الصراع الذي تحكمه العواطف ويتحكم في القلب، يكون صراعا متوترا والعواطف متغيرة قد تشتد وقد تلين في النهاية.

وهناك من يرى أسباب الصراع مرتبطة بأحداث تاريخية، وقضايا ثورية كما هو الحال في مسرحيات غوركي: "وإذا ما نظرنا إلى مسرحيات غوركي نجد انه لم يكتب أي مأساة، غير أن مسرحياته كلها ذات طابع مأساوي وتكمن مأسويتها في أن الصراع اليومي الاعتيادي في هذه المسرحيات منوط و مرهون بحوادث تاريخية هامة، تتعلق بأحداث الثورة"[1].

ومن جهة ثالثة نجد للجانب الاجتماعي نصيب في خلق الصراع الدرامي وتحريكه، ونجد في القضايا الاجتماعية حقلا خصبا لنمو الصراع، الصراع الذي وظفه لوركا في مسرحياته "وقد بني لوركا مسرحياته الدرامية على تحليل القضايا الاجتماعية الرئيسة للقرن، قرن التغيرات الاجتماعية المنقطعة النظير... مسرحياته تبدوا للوهلة الأولى مبنية على نزاعات وصراعات محلية، أما مواضيعه تربة لتصادم التناقضات الكلاسيكية العميقة والتي يشكل حلها وتقريرها تاريخ المجتمع"[2].

كما أنّ الصدام الذي يشكل الصراع في مسرحيات لوركا يتم بشكل طبيعي بين حياة الإنسان الإنفعالية و حياته الإجتماعية .

من جهة أخرى يستمد منها الصراع أصوله: الفكر الديني، الصراع بين الخير والشر، ارتكاب الخطأ، الإيمان والكفر. كما أن بدايات المسرح كانت انطلاقا من تطور الطقوس الدينية التي كانت عبارة عن أناشيد وأهازيج تصاحبها حركات معنية .

1- مجموعةالمؤلّفين.دراسات من الأدبوالمسرحُة ، ترجمة فزارعيونالسود المنشورات وزارةالثقافة و الإرشادالقومي .دمشق ص41

2 - مجموعةالمؤلفين . دراسات من الأدب والمسرحية، ص75

وهذا ما يؤكده ليف توليستي في كتابه شكسبير والدراما حين يقول: كي تملك الدراما الأهمية التي يخصونها بها، ينبغي عليها أن تكرس نفسها لخدمة مسالة شرع الوعي الديني، كذلك كانت الدراما دائما...."[1]

و يبقى الصراع في كل الأحوال نتيجة اصطدام تيارين متعاكسين، ورغبتين مختلفتين، تسعى كل واحدة إلى طمس الثانية، و التغلب عليها . وتعددت الآراء بتعدد المناهج التي تناولت الصراع في العمل المسرحي منها الجانب النفسي والاجتماعي التاريخي والديني وهو في كل الأحوال يخدم كل هذه الجوانب بعرضها على الجمهور في محاولة إبلاغ هذه الرسالة السامية المعالجة مشاكل الإنسانية.

- كل نص و عمل مسرحيّ يعتمد على العنصر الأساسي الذي تدور حوله و به جميع الأحداث و الحوارات و هو :

3 – الشخصية:.

"إن الشخصية هي الوجود الحي الملموس الذي يراه المشاهدون، ويتابعون من خلال سلوكه انفعالاته و حواره كل المعاني التي يحملها الحدث المسرحي وبناء المسرحية العام"[2].

فالمسرحية تعرض قصة عن طريق الأداء أي عن طريق الحوار و الحركة التي تقوم بها الشخصيات تحرك وقائع هذه القصة .

إنّ أفعال و سلوك الشخصية و كل ما تقوم به أثناء العرض يفصح عن طبيعة تلك الشخصية و تكوينها الفكري و الخلقي و النفسي و غير ذلك من جوانب النفس الإنسانية.

لم يذكر أرسطو في كتابه (فن الشعر) كلمة الشخصية أو الشخصيات ، ولكنه ذكر الأخلاق ، فقال : "فيلزم أن يكون لكل تراجيديا ستة أجزاء هي التي تعين صفتها المميزة : وهي القصة ،

---

[1]- ليف تولستي شكسبيروالدراما،ترجمة د محمدعبدو النجاري دارالحصاد للنشر والتوزيع دمشق1992 ص 89

[2]- دعبدالقادرالقط ، من فنون الأدبالمسرحية،ص21

والأخلاق ، والعبارة ، والفكر ، والمنظر ، والغناء" [1] أي الحدث ، الشخصيات ، اللغة ، الفكر الذي يقدمه العمل ، والمحسنات الممتعة من غناء ومناظر أو ديكورات ، وهذا شيء لا يظهر بوضوح إلا عندما تعرض المسرحية على خشبة المسرح.

"وإذا نظرنا للشخصية نفسها أو بمعنى أدق الإنسان، فسنجد أن هذا الكائن أو الإنسان تتداخل فيه عدة عناصر وأبعاد معينة ، وأن كل شيء في الوجود له أبعاد ثلاثة هي : الطول والعرض والإرتفاع ، والكائنات البشرية لها أبعاد إضافية أخرى هي : كيانها الفسيولوجي (المادي أو العضوي) ، وكيانها السوسيولوجى (الاجتماعي) ، وكيانها السيكولوجي (النفسي)، ونحن إذا لم نعرف هذه الأبعاد الثلاثة لا نستطيع تقدير قيمة الكائن البشري حق قدره "[2].

ولكن لا يكن عند دراسة شخصية ما أن تنظر إليها على أساس أن صاحبها إنسان متدين مثلا ، أو عربيد ، أو مهذب ، أو مجنون ... إلخ ولكن لا بد من أن تدرك الأشياء التي جعلته كذلك .

فإذا حاولنا أن نلقي نظرة على كل بعد من الأبعاد الثلاثة على حدة فسنجد أن البعد الفسيولوجي يتصل بتركيب جسم الشخصية ، ذكر أو أنثى ، العمر، الطول، لون الجلد والشعر والعينين مثلا ، المظهر العام جميل أو قبيح ، نحيف أو سمين، لطيف أو جلف ، نظيف أو قذر ، عوامل الوراثة إن وجدت ، العيوب الخلقية والتشوهات إن وجدت ، وكذلك الأمراض . وما إلى ذلك من عناصر تكون .

---

[1]- كتاب (فن الشعر) ص50

[2]- لاجوس إيجري (فن كتابة المسرحية) ترجمة : دريني خشبة ، الناشر: مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة (د.ت)، ص101.

أنواع الشخصيات :

من أهم أسس نجاح العمل المسرحي هو تقسيم الشخصيات وتحديد أنواعها، ويستطيع المؤلف المسرحي أن يبدأ بشخصية من الشخصيات التي حددها ومن المهم تحديد وتقديم أنواع الشخصيات والعلاقة بينهم.

1 – شخصية الرئيسية (محورية):

كشخصية البطل التي تتمحور حولها الأحداث وتتصل بها ، وهي المشاركة في أكبر قدر من الأحداث، وغالبا ما يتعلق بها الصراع ويجب أن تكون نامية متطورة بارزة في المسرحية منذ البداية حتى النهاية . "والشخصية الرئيسية يلعبها الممثل الأول، أو بطل المسرحية، الذي يلعب دور البطولة أو الدور الأساس، وتتميز الشخصية المحورية بقوة تأثيرها في تحريك الأحداث، وإن كان من الممكن وجود شخصية أخرى لها نفس القوة ونفس التأثير حيث تتوزع الأهمية بينهما، بل ومع أبطال آخرين"[1].

يمكن للكاتب أن يعدد الشخصيات المحورية وذلك من خلال استخدامه لشخصيتين أو أكثر، ولكن على الكاتب أن لا يبالغ في هذا، لأنه قد يؤدي به كثرة توظيف الشخصيات الرئيسة إلى فشل النص. والمقصود بالشخصيات الرئيسية في العمل الدرامي هي الشخصيات التي لا يمكن الاستغناء عنها في الأحداث، والتي تقوم بالدور الأساسي الهام في العمل الفني، وهناك شخصيات أخرى مساعدة، "فهناك من يرى ضرورة أن تكون هناك شخصية واحدة في العمل الفني الدرامي وليس هذا صحيحا فقد تكون هناك أكثر من شخصية رئيسية في العمل وكل شخصية مهمة ومؤثرة وفعالة[2] كما هو الحال في مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم فقد استخدم أكثر من شخصية رئيسة واحدة وكان لكل منها دور وفاعلية في النص، فالشخصيات الرئيسية هي التي تدور حولها معظم الأحداث وتؤثر فيها وتتأثر بها أكثر من غيرها من شخصيات المسرحية.

1- عبد المجيد شكري، فنون المسرح والاتصال الإعلامي، دار الفكر للطبع والنشر، القاهرة، ط1، 2011، ص: 177

"وهذا لا يعني أن سائر الشخصيات الأخرى لا وجود لها إلا كعوامل مساعدة الشخصية البطل، "فهناك شخصيات ثانوية ذات كيان مستقل قد تلقي بعض الضوء على دور البطولة ولكنها تمثل في ذاتها نماذج إنسانية ومسرحية ناجحة"[1]

2 – الشخصية الثانوية:

هي الأقل ظهورا في الأحداث وأدوارها مكملة للدور الرئيسي الذي يقوم به البطل، أو الأبطال، وغالبا ما تستخدم لإلقاء المزيد من الضوء على الشخصية الرئيسة.

"فالشخصيات الثانوية هي التي تقوم بدور فرعي ومساعد في الأحداث، فلا دخل لها مباشرة في الصراع، ولكنها ضرورية لخلق المناظر وتحديد المكان الذي يدور فيه الصراع" [2].

3– الشخصية المغلوطة :

تلعب الشخصية المغلوطة دورا ما، فيما يعرف ب (المفارقة الدرامية)، فقد تظهر شخصية ممرض في عيادة طبية يظنها أخر أو أخرون الطبيب المعالج، وقد يلتقي شاب بخادمة في بيت ويظنها العروس التي جاء لخطبتها، وهنا تحدث المفارقات الدرامية التي تحرك الأحداث بينما يعرف المتلقي الحقيقة.

4. الشخصية البسيطة:

"هي الشخصية التي تسلك سلوكا نلمسه بوضوح، وهي شخصيات مسطحة لها وجه واحد وتملك خاصية واحدة لا أكثر، مثل هذه الشخصيات تكون عادة غير مؤثرة، لكنها ليست شخصيات زائدة، فهي تلعب بالضرورة أدوارا تحرك الأحداث بشكل أو بآخر" [3]، وغالبا ما تأخذ دور الريادة في العمل المسرحي، وتمثل دور الشخصية الرئيسية.

1– عبد القادر القط، فن المسرحية، الشركة المصرية العالمية للنشر. لونجمان، ط1، 1998، ص: 21

[2]– عبده دياب، التأليف الدرامي، ص:54

[3]– عبد المجيد شكري، فنون المسرح والاتصال الإعلامي، ص: 179.

5- الشخصية النامية :

وهي الشخصية التي يتم تكوينها بتمام القصة، فتتطور من موقف إلى أخر، ويظهر لها في كل موقف تصرف جديد يكشف لنا عن جانب جديد منها.

6-الشخصية المسطحة:

"وهي الشخصية المكتملة التي تظهر في العمل دون أن يحدث التغير في علاقاتها بالشخصيات الأخرى فحسب، أما تصرفاتها فلها دائما طابع واحد ، وهذه الشخصية غالبا | ما تأخذ دورة ثانويا في النص المسرحي.

7- الشخصية الخلفية:

هي الشخصية التي لا تغير في قصة المسرحية ومسار شخصياتها، لقلة أهميتها في الحبكة الدرامية، ولا يبذل الكاتب جهدا كبيرة في تصويرها أو تميزها، لكي لا يعطيها أهمية كبيرة الدي القارئ.

ومن هنا تتنوع الشخصية بموجب الرسالة المناط لها وفق بناء درامي تتوفر فيه معايير من القيمة الجمالية والمسرحية.

8- الشخصية النمطية:

هي الشخصية التي لها وجه واحد يعطي مظهرا واحدا، يمكن التنبؤ بسلوكها إلى حد بعيد، وما يميز الشخصية النمطية عن غيرها " أنها لا تعرف أي تحول أو تغير لافتقارها الكثافة الإنسانية النفسية التي يمكن أن نجدها في الشخصية المسرحية، وهي تحافظ على ملامحها طوال الحدث مما يؤثر على طبيعة فعلها"[1].

أبعاد الشخصية :

تعد الشخصية إحدى عناصر البناء الدرامي المهمة في تكوين النص المسرحي، ولابد من أن تتحقق بعض الخصائص، من خلال تحديدها اجتماعية ومادية ونفسية، ف إن رسم الشخصيات المحورية وباقي الشخصيات في المسرحية أحد أهم الخطوات التي يلزم أن يحددها بمهارة وذكاء الكاتب، وعند الحديث عن عنصر الشخصيات يشير أساتذة الأدب ونقاده عادة إلى ما يسمونه بالأبعاد الثلاثة وضرورة تحديدها حتى تكتمل صورة كل شخصية وتحدد قسماتها العامة وذلك من خلال تحديد كل من صفاتها وميولاتها وعلاقاتها. "وهدف الكاتب المسرحي دائما تقديم العمل الدرامي الناجح الذي يترك صداه لدى الجماهير، وهذا النجاح يتحقق بمعرفة التفاصيل الخاصة بكل شخصية من شخصيات العمل الدرامي" [2]، ولكي يوفق الكاتب في رسم شخصياته ينبغي " أن يتعرف إليهم واحدة واحدة، ويعيش معهم في ذهنه برهة كافية حتى يقرر أو يكتشف لكل واحد منهم أبعاده الثلاثة، فعلى معرفته الدقيقة بهذه الأبعاد يتوقف نجاحه في رسم شخصياته ومن هنا فإن الشخصيات في المسرحية هي التي توجه أحداث المسرحية وفقا لأبعادها الثلاثة، وهذه الأبعاد ليست منفصلة عن بعض، بل هي في الغالب الأعم متداخلة ومؤثرة بعضها في بعض" أي أن كل بعد له تأثير على البعد الأخر، فصفات الشخصية الخارجية قد تؤثر في نفسيتها ايجابيا كان أم سلبية.

"إن كل شيء في الوجود له أبعاد ثلاثة هي: الطول والعرض والارتفاع والكائنات البشرية لها أبعاد إضافية أخرى هي: كيانها الفسيولوجي (المادي أو العضوي) وكيانها السوسيولوجي والاجتماعي وكيانها

[1]- ماري الياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، ص: 273.

[2]- د. علي أحمد باكثير، فن المسرحية (من خلال تجاربي الشخصية)، ص: 74

السيكولوجي (النفسي) ونحن إذا لم تعرف هذه الأبعاد الثلاثة لا نستطيع تقدير قيمة الكائن البشري حق قدره.

وليس يكفي وأنت تدرس شخصا ما أن تعرف هل هو فظ خشن، أو مؤدب دمث، أو ورع متدين، أو ملحد منكر لوجود الله، أو رجل ذو خلق أو إنسان ساقط لا خلق له. بل يجب أن تعرف لماذا هو كذلك.. يجب أن تعرف الذي صيره هكذا، ولماذا لا تنفك أخلاقه تتغير، ولماذا يجب أن تتغير أخلاقه سواء رغب في

ذاك أو لم يرغب" [1]

وتمثلت الأبعاد الثلاث في:

1. البعد الفسيولوجي (مادي أو عضوي):

" البعد الجسماني هو ما يتعلق بالشخص من حيث بنيته وشكله الظاهر" [2] أي من جسم الشخصية ذكر أو أنثى، العمر، الطول، لون الجلد والشعر والعينين وما إلى ذلك من عناصر تكوين هذا البعد للشخصية .

2. البعد السوسيولوجي (الاجتماعي):

"البعد الاجتماعي هو ما يتعلق بالمحيط الذي نشأ الشخص فيه"[3] هو تحديد نوعية التعليم، الديانة، العمل، الطبقة، الجنسية..الخ. ولابد أن يعتني به المؤلف جيدا حتي يضع يده على جزء هام من مكونات الشخصية فتحديد نوعية التعليم الذي يتلقاه الفرد وديانته والطبقة التي ينتمي إليها سواء راقية أو متوسطة أو كادحة ونوعية العمل الذي يقوم به ومكانته في المجتمع .... كل تلك المستويات تعد فروقة جوهرية بين شخص وأخر.

البعد السيكولوجي (النفسي):

[1]- فن كتابة المسرحية لاجوس اجري ص 108

[2]- علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، ص: 74

[3]- المصدر نفسه ص 64

أما بالنسبة للبعد النفسي، فهو ما ينتج عن البعدين السابقين من الآثار العميقة الثابتة التي تبلورت على مر الأيام ومن خلال تلك الآثار تتحدد مزاج وميول الشخصية ومركبات النقص فيها ولذلك هو الذي يتمم الكيان الجسماني والاجتماعي ويحدد المعايير الأخلاقية والحياة الجنسية للشخصية وأهدافها في الحياة وقدرتها على الابتكار والخلق والتجديد. إذن "للبعد النفسي أهميته الواضحة بالنسبة للسلوك والتصرفات ومنه فإن البعد النفسي له القدرة على التحكم في سلوك الشخصية وردة أفعالها، وطبيعة التعامل مع الآخرين.

ولابد من تضافر هذه العناصر معا لتكوين الهيكل للشخصية حتى تظهر كوحدة واحدة مجسدة في العمل الدرامي. "كما أن الشخصية المسرحية لابد أن تتغير باستمرار لأنه من المحال أن تظل كما رسمها الكاتب من البداية حتى النهاية. وأي مسرحية جيدة تتطور شخصياتها تطور دائما واضح ، فكل شخصية يصورها المؤلف لابد أن تشتمل في داخلها على بذور تطوراتها المستقبلية"[1]

ما دام النص المسرحي يعتمد على كل العناصر السابقة خاصة القصة و الشخصيات فلا بُدّ من وجود حوار بين الشخصيات في النص و العرض على حدٍّ سواء، لذلك صار لُزامًا التعريف بهذا العُنصر الأساسيّ

4–الحوار :

الحوار في اللغة: من حاور يحاور محاورة، وقد ورد في تاج العروس أن الحوار يعني تراجع الكلام.

و مفهوم الحوار هو أن يتناول الحديث عدة أطراف، عن طريق الأخذ والرد، ووحدة الهدف هو شرط أساسي في الحوار، فيتبادل الأطراف النقاش حول موضوع معين، وقد يتم التوصل إلى نتيجة، وقد لا يلفح أحدهما بإقناع الآخر، وعرف مفهوم الحوار بأنه عملية تبادل الآراء والأفكار بين طرفين أو أكثر، لغرض بيان رأي معين أو حقيقة مؤكدة، واستخدام مفهوم الحوار ليس جديدًا، فيرى البعض أنّ الحوار هو الأخذ والرد بين طرفين أو أكثر، وهو المراجعة في الكلام، بهدف الوصول إلى مفاهيم متقاربة ولغة مشتركة، وتشخيص موحد بهدف حل المشكلات والأمور العالقة إن أمكن، ومفهوم الحوار هو نوع من الحديث بين

[1] – محمد مندور، الأدب وفنونه، ص:99

فردين، أو فريقين فيه يتم تداول الكلام، بطريقة متكافئة، فلا يستأثر أحد الأطراف دون الآخر.

أما في الجانب الإصطلاحي الفني فهو من أهم الفوارق الأساسية بين الأدب القصصي و بين الفن المسرحي، وليس كل عمل أدبي على شكل حوار يمكن أن يكون حوارا دراميا، كأن تقف شخصيتان على خشبة المسرح لتتجاذب حوارا أيا كان. فالحوار أداة لتقديم حدث درامي إلى الجمهور وهو يصور صراعا إداريا بين إدارتين تحاول كل منهما كسر الأخرى ذو هزيمتها ومن هنا يمكن تحديد الفرق أو الفاصل بين الحوار الدرامي و غير الدرامي "الحوار الدرامي لا يكون دراميا إذا افتقر إلى الهدف الكلي أو الأثر الكلي. عندما لا تكون في وحدة عاطفية أو حتى فكرية تحكم الصراع الذي يصور الحوار منذ بدايته حتى النهاية."[1] فالحوار الدرامي ينبغي أن يخدم الهدف الكلي أي الحدث الذي تدور حوله القصة فلا ينفصل عنه ولن يكون مشحونا بالعاطفة التي تحكم الصراع والفكرة التي أدت إلى نشوءه. فإذا حاد عن موضوع المسرحية لم يعبر عن العاطفة أو الفكرة التي تناقش بواسطة الحوار فإنه يخرج عن وظيفته الدرامية. "الحوار الدرامي الجيد يستخدم للتعبير عن صراع رئيسي في المسرحية كلها و ينجح في خلق التوتر الذي يعتبر عنصرا أساسيا في البناء الدرامي الجيد"[2].

فكل جملة في الحوار ينبغي أن يكون لها دور في تحريك الصراع و إبرازه و تطويره لأن الجملة التي لا تساهم في تطوير الحدث أو إبراز أبعاد الشخصية تعتبر جملة ميتة على المسرح. وقد نجد أمثلة لحوار درامي يمكن اختزاله دون أي ضرر بالنص المسرحي، و الإقتصاد في الحوار ليس معناه الإيجاز . فالجمل القصيرة ليست هي أنجح الجمل على خشبة المسرح لأنها قد لا تؤدي وظيفة درامية واضحة في الوقت الذي يمتلئ فيه روائع المسرح العالمي بجمل طويلة جدا تبقى درامية في كل تفاصيلها.

[1]- د.عبدالعزيزحمودة البناءالدرامّي ص 144

[2]- المصدرالسابق ص 144

فروائع شكسبير مثلا، تمتلئ بجمل طويلة تنطق بها الشخصية أحيانا فيما يسمى بالمناجاة الداخلية و أحيانا أخرى تنطق جملا ليس من المفروض أن يسمعها ممثل معين على المسرح و كلها أو معظمها طويلة، ومع ذلك فإن الفنان العبقري ينجح في إبقاء الصراع على حدته دون تباطؤ أو تعطيل للحركة العامة للحدث"[1].

و الحوار يقوم مقام المؤلف في الرواية أي في سرد الأحداث، وتحليل المواقف، والكشف عن نوازع الشخصيات، فهو الأداة التي تتواصل عن طريقها شخصيات المسرحية وهو وسيلة لتفاعل الأحداث.

و الممثل يعبر عن أفكاره وعواطفه في الحوار المسرحي، دون تلعثم أو تردد أو خروج عن الموضوع كما يحدث عادة في الحوار العادي في الحياة اليومية، بل يعتمد أسلوبا كأنما أعد لمواجهة الموقف من قبل، هذا من حيث إحكامه وطلاقته وتتابعه.

و الممثل يعبر عن أفكاره وعواطفه في الحوار المسرحي، دون تلعثم أو تردد أو خروج عن الموضوع كما يحدث عادة في الحوار العادي في الحياة اليومية، بل يعتمد أسلوبا كأنما أعد لمواجهة الموقف من قبل، هذا من حيث إحكامه وطلاقته وتتابعه.

"الحوار المسرحي حوار نموذجي برغم ما يبدوا في الظاهر من أنه الطبيعي يمثل طبيعة الحوار في واقع الحياة"[2].

وقد تعتمد الشخصية المسرحية إلى التلعثم أو التردد في حديثها، و أن تعتمد إلى نسيان بعض ما كانت تريد قوله أو تخرج عن جادة الموضوع، وهذا يكون مقصودا لبيان طبيعة خاصة في الشخصية أو الموقف، لا تصويرا للحوار المسرحي كما يحدث في واقع الحياة على اختلاف الشخصيات أو المواقف.

والحوار يجب أن يتسم بالحيوية وأن يكون قادرا على الإيحاء بما يدور في نفسية الشخصية، وفكرها أكثر من قدرة الحديث العادي وأن يتجاوب مع طبيعة الموقف والشخصية. "فقد يمضي الحوار على نحو عادي حتى يبلغ الموقف حد التأزم فيتوتر الحوار و يزيد إيقاعه..... وقد تتطور الشخصية خلال نمو الحدث المسرحي

---

[1] - د.عبدالعزيز حمودة البناء الدرامي.ص150

[2] - دعبدالقادر القط، من فنون الأدب المسرحية،ص33 .

فيتلون الحوار حسب ما طرأ عليها من تغير ،كما يتلون حسب اختلا في الشخصيات نفسها في المستوى العاطفي و الفكري و الاجتماعي"[1].

و لأن وظيفة الحوار تواصلية فلا ينبغي له أن يتحول إلى حديث من جانب واحد في بعض المولف، فتستأثر به بعض الشخصيات ، و يطول حديثها إلى حد يطغى على وجود باقي الشخصيات ويعوق نمو الحدث و تطور الموقف المسرحي.

وطول الحوار أو قصره يحدده المؤلف وفق إحساسه بطبيعة الموقف و مقتضياته، فقد يطول الحديث في موقف من المواقف على لسان إحدى الشخصيات، يظل المشاهد مشدودا إليه لما فيه من انفعال صادق أو كشف مثير أو تعبير درامي موفق . ويتصرف **المؤلف** حسب **الموقف، فقد يقتضي** حوارا سريعا مقتضبا متبادلا، مثلما حين يشتد انفعال الشخصيات ويتأزم.

5 – اللغة :

إن قراءة المسرحية تتطلب من القارئ جهدا ودراية لا تتطلبها قراءة نص أدبي مستقل، لأنها تستلزم معرفة بطبيعة المسرح والأداء ومزاوجة دائمة بين الكلمة المكتوبة والحركة الحية والجملة المنطوقة، كما تعرض عليه اهتماما عاما، ذلك أن قضية المسرح تقتضي التعبير في الفضاء، من خلال مظهره الطبيعي وهو التعبير المتفرد الواقعي في الحقيقة.

" وهذا الأمر يمكّن الوسائل السحرية للفن واللغة من أن تمارس ممارسة عضوية وبصفة شاملة، كأنها متجددة على الدوام أو كما يقول أنطونين آرتو "إن المسرح لن تعاد إليه قواه المؤثرة، ما لم تعد إليه لغته وأنه بدلا من الاستناد إلى النصوص المعتبرة نهائية ومقدسة باستمرار،لابد من وضع نهاى لاستعباد المسرح للنص واستعادة نوع من اللغة الفريدة، تتراوح بين الحركة والفكرة"[2] ولا نستطيع تعريف هذه اللغة بإمكاناتها في التعبير الدينامي في الفضاء في مقابل الإمكانات التعبيرية للحوار المحكي،لأن «اللغة كالكائن الحي يعتريها

[1]– المصدر نفسه ص 34

[2]– إريك بنتلي: نظرية المسرح الحديث. تر: يوسف عبد المسيح ثروت. دار الشؤون الثقافية العامة

الضعف حينا وتنعشها القوة أحيانا، والذي يتتبع تطور اللغة يلمس مرونتها في التزاوج واكتساب ألفاظ من لغات اخرى "[1]

إن ما يمكن للمسرح أن ينتزعه من الكلمة هو إمكاناته لتجاوز الكلمات والتطور في الفضاء، والتأثر الاهتزازي المتفكك ذو الوقع الخاص في الإحساس، واللفظ الذي تتخذه الكلمة، فاللغة « ليست فقط تصويرا للعالم بكونها مرآة للأشياء ونسخا للواقع، إنها تشكل في غالب الأحيان أحد أنماط تحويل اللغة من إصدارات صوتية إلى أفعال تضطلع لوظائف اجتماعية "

فعندما نقول إن الأدب هو لون من ألوان النشاط الإبداعي للإنسان؛ وفي الوقت ذاته نشاط اجتماعي أداته اللغة، ولكي نميزه عن سائر ألوان الإبداع، ولكل فن من الفنون أداته الخاصة التي يتحقق بها، والتي تميزه عما سواه، وهذه التفرقة لها أهميتها لا في مجرد تحديد خصوصية الأدب بين سائر الفنون، وإنما في إبراز دور اللغة بوصفها أداة للتواصل بين الأديب المبدع وجمهور المتلقين.

[1]- أحمد شوقي : المسرح الإسلامي روافده ....العربي:الكويت. 1980م.ص392

الفصل الثانـي

التأليف المسرحي بين الشكل الدرامـي و الفعل السردي

الدراما:

يُعتبر المسرح من أكمل الفنون عبر التاريخ، الذي قيل عنه أبو الفنون يجمع بين فنون متعددة جمعا تتفاعل فيه هذه الفنون تفاعلا ينتج عنه معمار جديد ذو مزايا فنية جديدة حيث تجعله أرقى وسائل التعبير الحضاري.

فقد كان الفن الدرامي من أقدم الفنون الأدائية التي عرفها الإنسان وهو أنبلها وأصعبها أيضا ذلك لما يلقاه من إقبال – جماهيري باعتباره فنا شعبيا عرفه الإنسان منذ نشأته، ومفهوم الدراما الحديث مم: يتوصل إليه بن بيوم وليلة، وإنما حياته الأولى وتمنعه في الظواهر الطبيعية من حوله وفرت له جيلا بعد جيل عنصرا وآخر من عناصر البناء الدرامي، حين لم تكن اللغة في المراحل الأولى من حياة الإنسان أداة أساسية للتعبير – فكان الفن الدرامي باعتباره فنا أدائيا في الأساس. فأصل كلمة دراما من الفعل اليوناني Dram الذي يعني فعل، وصفة درامي Dramatique موجودة في اللغة اليونانية Dramatikas وفي اللاتينية Dramaticus لدلالة على كل ما يحمل الإثارة أو أخطر.

ولكلمة دراما طيف واسع يحدده السياق: – في المعنى العام تطلق كلمة دراما على كل الأعمال المكتوبة للمسرح مهما كان نوعها.

حيث تدل كلمة دراما Drama على المسرح كنص و كتاريخ وكجماليات مقابل كلمة Performance التي تعين العرض والأداء، وكذلك تطلق تسمية دراما على كل عمل تمثيلي من ابتكار الخيال حتى ولو لم يقدم على خشبة المسرح.

ومن هنا تسمية الفنون الدرامية وهي المسرح والتمثيليات الإذاعة والتلفزيونية.

والدراما بالمعنى الفرنسي نوع مسرحي ظهر في القرن الثامن عشر في فرنسا للدلالة على المسرحيات التي تعالج مشكلة من مشاكل الحياة الواقعية فيها خلط بين طابع الجد والهزل بسبب اهتمامها بتصوير الحقيقة على الخشبة من خلال المحاكاة الإيهامية[1].

[1]– د.هند قصاب حسن. و د.ماري الياس المعجم المسرحي دار الفكر دمشق –سوريا– ص194

فالدراما فن تأسس في اليونان أثناء الحضارة الإغريقية حوالي 500 سنة قبل الميلاد "يعود تاريخ المسرح الأوربي كما رصده مؤرخو المسرح إلى القرن الخامس قبل الميلاد"[1]

وإن كان الفن الدرامي موجودا قبل هذا التاريخ لكنه كان عبارة عن عروض أدائية تجمع بين الحركة وبعض الأناشيد. والعامة يعرفون الدراما كوصف للعمال والنصوص المسرحية مهما كان نوعها وهي تدل على الحركة والفعل وتحمل معنى الإثارة والتشويق.

ولم يعرف العرب المسرح إلا في النصف الأول من القرن التاسع عشر أي بعد حملة نابليون على مصر وكانت المسرحيات المعروضة آنذاك إما مترجمة مقتبسة أو معربة ولما بدأ الأدباء في تجارب مسرحية. قاموا بتأليفها، فإنها لم تحمل الكثير من الأحداث والفواجع مثلما كانت في المسرحيات الإغريقية ويرجع محمد مندور السبب لافتقار الأدباء العرب إلى الخيال فيقول ": أما الميليو دراما فإن اغلب المسرحيات التي كانت تقدم من هذا النوع كانت مترجمة، أو معربة ،أو مقتبسة وذلك لأن هذا النوع الذي تكثر فيه الأحداث والفواجع إنما تخصص فيه عدد من أدباء الغرب الذين أوتوا نوعا من الخيال لا نظنه يتوفر لأدبائنا العرب إلا في القليل النادر"[2]

إن هذا الرأي الذي قدمه محمد مندور يعتبر إجحافا في حق التراث الشعبي العربي بمختلف أنواعه ومجالاته، بأن أبطل عنصر الخيال عند العرب. الخيال الذي يعتبر الأساس الأول في أي عمل إبداعي، فكأنما لم تعرف العرب الحكايات، ولا الخرافات، ولا الأساطير ولا يسعني للرد على هذا التعليق إلا أن أسوق ما يؤكده الدكتور عبد العزيز حمودة في كتابه البناء الدرامي إذ يقول: "وهنا أحب أن أشير إلى حقيقة هامة وهي أن المصريين والسوريين قد سبقوا العامل كله في تحقيق بداية أكثر من مشجعة وتلك الحقيقة لا ينكرها كل مؤرخي المسرح العالمي، فأسطورة إزيس وأزوريس في مصر وأسطورة عشتار وتموز في الشام والعراق تعتبران البداية الواضحة للمسرح العالمي".2

النّص المسرحي :

---

[1]- همد قواص مدخل المسرح العربي دار الكتاب اللبناني بيروت ص 27

[2]- د. محمد المندور . المسرح النثري ص36

يعد النص المسرحي واحدا من العناصر المتعددة التي تخلق العرض المسرحي، وهو يشكل الكلمة في هذه الازدواجية، والتي سيترجمها فيما بعد المخرج من خلال أصوات وحركات وإيماءات يؤديها الممثلون على خشبة المسرح، اعتمادا على مكونات هذا النص المتمثلة في الإرشادات المسرحية والحوار، هذين المكونين يعدان علامات ثابتة في تحديد مفهوم النص المسرحي، إذ تقول "آن إيبرسفيلد"[1] : «إنّه يتكوّن من جزأين محدّدين لا يمتزجان و هما الحوار و التّعليمات» ، إنّه مفهوم يحيل على الثّنائية التّكوينيّة للنّص الدّرامي، وإنْ كانت ثنائيّة غير متكافئة يغلب أحدهما على الآخر، و إن كانا خطابين مختلفين -فكلاهما- يكمّل الآخر وكلاهما يكوّن ويصنع النّص المسرحي.

النّص الأوّل هو ما اصطلح عليه بالإرشادات المسرحيّة والتّعليمات يوجّهها الكاتب المسرحي للمخرج ويضعها عادة بين قوسين، وتختفي هذه الإرشادات عندما تعرض المسرحية، فهي وسيلة إرشاد هامّة تعين المخرج على تقديم العرض حتّى " إنّ الكاتب المسرحي مطالب بالمساعدة من خلال الحوار الذي يكتبه على تذليل بعض الصّعوبات الفنيّة والآليّة التي توجّه المخرج، وهو ينفّذ وجهة نظر المؤلّف وقت إخراجها"[2]، فالنّص الإرشادي ليس إلاّ وسيلة لغاية هي الأخذ بيد المخرج المسرحي أثناء تحويل النّص الدّرامي إلى فرجة مسرحيّة على الرّكح و هنا تنتهي مهمّته.

أمّا النّص الأصل وهو الحوار الذي ارتبط _دائما_ بمضمون الأدب كالرّواية والقصّة القصيرة بل حتّى الشّعر أحيانا، لكنّه ارتبط أكثر بالمسرحيّة، يشكّل الظّاهرة الفنيّة الثّابتة والخالدة التي لا يقوم نصّ مسرحي حقيقي بدونها، على اعتباره أنّه الفيصل بين النّص الدّرامي وغيره من النّصوص الأدبيّة الأخرى، فإنّه يشكّل " عقل المسرحيّة المنظّم لحركتها والقائد لأحداثها وشخصياتها وكذلك للمتلقّي للمسرحية نصًّا وعرضًا، كما

[1]- مؤرخة مسرح فرنسي من مواليد 4 يونيو 1918 في بيزانسون وتوفيت في 28 أكتوبر 2010 في باريس,

[2]- أحمد زلط ، مدخل إلى علوم المسرح ، ص ، 36

أنّه وعاء مشاعر كل الشّخصيات و حاوي وعيها نصًّا وعرضًا، كما أنّه وعاء مشاعر كل الشّخصيات وحاوي وعيها ومجتمع علاقات الشّخصيات ودوافعها"[1].

المبحث الأول : الشكل السّردي في التأليف المسرحي

فالمؤلّف المسرحي لا يملك السّرد الذي يصطنعه المؤلّف الرّاوي في الرواية أو القصة، الذي يساعد على التّعليق على الأحداث وتحليل الشّخصيات وإلقاء الضّوء على ما يدور داخلها وربط المواقف بعضها ببعض وسدّ الفراغات التي تؤثّر في متانة البناء وعضويّته، فالحوار "هو الرّابط بين ما هو درامي و ما هو أدبي، إنّه مكتوب المؤلّف به يعبّر عن مجموع الدّلالات التي يريد إيصالها، إنّ الحوار يمتلك وظيفة مزدوجة على اعتبار أنّه أداة تعبير وتواصل في نفس الوقت، أنّه أداة تعبيريّة في يد المؤلّف وشخوصه، وهو أداة تواصل بين المؤلّف والنّاس، بين الشّخوص والنّاس، وبين الشّخوص والشّخوص، أنّه أداة للكشف كذلك به تُحدّد الشّخوص مواقفها من الأحداث ومن بعضها البعض"[2]، والحوار ذو وظيفة مزدوجة، فهو علامة لغويّة تنظّم عمليّة اتصال عناصر البناء الدّرامي باعتباره " المظهر اللّساني والغلاف اللّغوي للعمليّة المسرحيّة" [3]، وأيضا اتّصال هذه العناصر بالمتلقّي من جهة، كما يحيل هذا المفهوم إلى نوعين من الحوار: الحوار الداخلي، والحوار الخارجي.

الأوّل يكون فيه الحوار بهذه الصّيغة "أنا" تخاطب "أنت" بنظام الدّور، فتوجّه شخصيّة ما الحديث إلى شخصيّة أخرى فتنصت ثمّ تجيب بدورها وتتحوّل إلى متكلّم، أمّا الثّاني فهو مخاطبة الذّات وفق الصّيغة الآتية : "أنا" يخاطب "الأنا"، أو حديث النّفس للنّفس بطريقة مسموعة أو ملفوظة أو غير مسموعة، تعبّر به الشّخصيّة عن أفكارها الباطنيّة القريبة من اللاّوعي، ممّا يوحي بوجود أفكار تتداعى جرّاء تراكمات نفسيّة سابقة، وهي تقنيّة حواريّة يسمح بها الكاتب للشخصيّات ليعبّروا عن دواخلهم بأنفسهم .

---

[1]– أبو حسن سلاّم: حيرة النص المسرحي بين الترجمة و الاقتباس و الإعداد و التّأليف، دار الوفاء للطباعة و النشر،ط1 ، 2007، ص 212،

[2]– محمد مسكين : مفهوم الكتابة المسرحية النقدية ، ص ، 57

[3]– جلال أعراب : خطاب التّأسيس في مسرح النّقد و الشّهادة ، ص 131

أمّا العلاقة بين الحوارين، فهي علاقة اتّصال، من حيث أدائها لوظائف بعينها وتقع عليهما أعباء كثيرة، بل عليهما وحدهما تقع كل الأعباء فهما وجهان لعملة واحدة هو الحوار "يعبّر به الكاتب عن فكرته و يكشف به عن الأحداث المقبلة والجاريّة في مسرحيّته وعن شخصيّات ومراحل تطوّرها"[1] فهو بمثابة القناة الرّئيسيّة الحاملة للمعاني والدّلالات الموجودة في أيّ نصّ مسرحي وممارسة للكشف عن أبعاد الشّخصيّة وعن أساس المسرحية وأيضا عن الأحداث المقبلة وهو كما عبّر عنه (توفيق الحكيم): <<أنّه أداة المسرحيّة فهو الذي يعرض الحوادث و يخلق الشّخصيات و يقيم المسرحيّة من مبدئها إلى ختامها>>

وبالنظر إلى ما قدّم أيضا فالمسرحية هي بناء يتطلب أحداثا تبنى وفق حبكة لها بداية ووسط ونهاية على حد تعبير أرسطو، تتسم بالصراع الذي تخلقه الشخصيات، الذي يؤدي إلى ذورة التعقيد في الأحداث، وهي النقطة التي يشعر فيها المتلقي بالتوتر، ليأتي الحل كانفراج له في نهاية قصة المسرحية، إنها المسار الذي تأخذه المسرحية بشكل عام، والسؤال ألا يلتقي هذا المسار وحتى هذه المكونات مع الأجناس الأدبية الأخرى؟ وما مدى التعالق أو االتنافر بينها؟

إنّ الملاحظ مما قدّم أنّ النص المسرحي ذو طبيعة خاصة، إلا أنّه يتوفر على بعض خصائص بعض الأنواع الأدبية كالشعر والقصة والرواية، ولا غرو في ذلك وأن الدراما نشأت من رحم الشعر الملحمي، وتغذت من الإلياذة و الأوديسا لـ(هوميروس)، واعتمدت على قصص من التراث "ألف ليلة وليلة" سيرة عنترة بن شداد" ...إلخ، ولكن الاختلاف أن تلك الأنواع تقوم في محاكاتها على السرد، بينما النص المسرحي يقوم على الفعل وعرض شخصيات حية تتحرك أمام الجمهور، هذا وقد أحصى (فرحان بلبل) في كتابه "الفعل" والكلمة"، هذا الاختلاف في نقطتين أساسيتين:

-إنّ جميع فنون القول تصبح عاجزة في لحظة انتهاء من كتابتها، في حين يبقى النص المسرحي غير عاجز.
-إن فنون الأدب تكتب للتاريخ، أما النص المسرحي يكتب للمعايشة[2].

---

[1]- عادل النادي : مدخل إلى فن كتابة الدّراما ، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله ، تونس ، ط1 ، 1987 ، ص ، 28.

[2]- فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل دراسة، اتحاد الكتاب العرب، 2003، ص 122

ومما لا شك فيه أن هذا الباحث قد وعى جيدا طبيعة النص المسرحي، واختلافه عن الأنواع الأدبية الأخرى والدليل على ذلك عنوان الكتاب نفسه، الذي انقسم إلى ثنائية: الكلمة والفعل، وهي إحالة واضحة إلى طبيعة النص المزدوجة: الكلمة= النص الفعل= العرض

وهي الطبيعة التي تمثل جوهر الفرق بينه وبين الفنون الأدبية الأخرى، فهو نص يبقى إنجازا ناقصا حتى بعد اكتماله، لأنه فن مقروء/مسموع، إذ لا يمكن تحققه إلا من خلال تحوله إلى فرجة مشهدية إذ"إن على الكاتب المسرحي أن يقدّم أثرا أدبيّا متكامل الأدوات الفنية باعتباره فنا مقروءا، لكنه يفعل ذلك تاركا في استيفاء الجانب الفني فجوات لا يملؤها إلا الممثل وبقية أعضاء فريق العمل المسرحي باعتبار ما كتبه فنا مرئيا"[1]، بالإضافة إلى الآنية التي يتميز بها، فالمسرحية تكتب لتعرض حدثا نعيشه الآن في اللحظة التي يتم العرض المسرحي فيها، هذا حتى لا يصاب النص المسرحي بآفة التخلف، فـ"إن أعظم المسرحيات في تاريخ العالم لم تعش بكامل بهائها وألقها وتواصلها مع الناس أكثر من عشرين عاما، ثم انتهت إلى الانطواء"[2]، والدليل على ذلك تلك المسرحيات العربية التي عاشت في عصرها الذهبي ثم انطفأت جذوتها، من ذلك مسرحيات "مصرع كليوبترا" ومجنون ليلى" لأحمد شوقي، ومثل ذلك مع مسرحيات (توفيق الحكيم)، والأمر نفسه مع مسرحيات الرواد في أقطار الوطن العربي كله، ذلك أن الغاية من المسرح هي ما يصوغه الكاتب من أهداف اجتماعية وغايات فكرية، والحكاية فيه ليست هي المقصودة على خلاف الرواية، لأن القارئ فيها لا يبحث عن تلك الأهداف، بل"يبحث عن متعة القص وتشويق توالي الأحداث وسرد الوقائع قبل كل شيء"[3]، وهذا هو سبب انتشار الرواية، وبقاء إقبال المتلقي عليها رغم تقادم الزمن عليها.

ومهما يكن الأمر فإن النص المسرحي رغم طبيعته المزدوجة، يبقى" بإمكان المتلقي —دائما وبالطبع- أن يجعل من نص المسرح (بين صفحات الكتاب) موضوعا لممارسة القراءة (lecture pratique)،

---

[1]- المرجع نفسه ص125

[2]- فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل دراسة، اتحاد الكتاب العرب 2003،ص135

[3]-المرجع نفسه ص 132

وسيجعل من النص الذي يقرؤه موضوعا أدبيا، ولتحقيق ذلك سيكون مفيدا "ملء فراغات النص" أو بصفة أخرى عليه أن يبني عرضا متخيلا، هكذا ندرك ما يجعل بعض القراء يحبون قراءة المسرح، ليهدهدوا على الركح المتخيل (scène imaginaire)، في حين يرفض غيرهم هذا النمط من العلاقة بالمسرح"[1].

هذا يؤكد ما قمنا بطرحه، من حيث أن النص المسرحي يتقاطع مع بعض الأجناس الأدبية كالقصة والرواية والشعر في أحد شقيه(النص)، باعتباره يمكن أن يقرأ كما تقرأ الرواية، على الرغم من الخصائص التي تميزه عنها كالحوار والإرشادات، وأنه قابل لأن يكون أثرا أدبيا، لأن هذا لا يتناقض وطبيعة النص المسرحي الذي يكتب ليمثل، لأن مسرحة النص تنطلق في ذهن الكاتب في اللحظة التي يكون فيها عاكفا على الكتابة، أي قبل إكتمال النص، عن طريق التخيّل لمشاهده وشخصياته، وهي تتحاور وهي تفعل، ويمكن أن نشير إلى هذه العملية وفق الشكل التالي:

النص المسرحي النص المتخيّل العرض

المبحث الثاني :الفعل السردي ومكوناته

1-مفهومه

ليس للسرد مفاهيم مختلفة، فهو ينطلق من أصله اللغوي الذي يعني التتابع في الحديث، والسرد في اللغة: تقدّمه شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في إثر بعض متتابعا، ويقال سرد الحديث ونحوه يسرده سردا إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيّد السياق له[2].

[1]- عبد الرزاق الزاهر: الإقتباس المسرحي من النص إلى الركح، منشورات سينيما وتلفزيون، المغرب، 2011، ص10.

[2]- ابن منظور: لسان العرب، ص211

والسرد اصطلاحا هو نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورتها اللغوية[1]، وهو أيضا "الجزء الأساسي في الخطاب الذي يعرض فيه المتكلم الأحداث القابلة للبرهنة أو المثيرة للجدل[2]، فهو إذن الطريقة التي اختارها المبدع ليقدّم الحدث أو أحداث المتن الحكائي، والفعل السردي هو حكاية لأحداث في عالم من العوالم الواقعية أو المتخيلة، ترتبط بشخصيات، وهو في الوقت نفسه حبكة يسردها سارد لقارئ ما، وعليه فإنّ الفعل السردي هو عمل درامي، على اعتبار أنه "أي شيء يحكي، أو يعرض قصة، أكان نصا أو صورة، أو أداء، أو خليطا من ذلك"[3]، ومعنى هذا أن الروايات، والعروض المسرحية، والأفلام ...إلخ هي سرديات، وفي هذا إحالة إلى ما ذهب إليه (جاتمان) عند تمييزه بين أجناس السرد المحكي (السرد الملحمي، الرواية، القصص القصيرة) وبين أنواع السرد المحاكي (المسرحيات، الأفلام، الكارتون)(23).

أمّا العمل أو النص السردي فهو النص الذي تقدم فيه الأحداث سواء كانت حقيقية أو من نسج الخيال عن طريق اللغة في تسلسل متتال للأحداث، يكون هذا التسلسل البناء التكويني للقصة أو الرواية، وفق الشكل التالي:

بداية　　　وسط　　　نهاية

فالبداية هي التي توجه أفعال الشخصيات نحو تحقيق هدف، والوسط هو الذي يحمل التأزم والتعقيد في الأحداث، الذي ينتج عن عملية الصراع بين الشخصيات المتضادة، أما النهاية فهي الحل، حيث تبدأ الأزمة في الانفراج بالتدرج، ويمكن أن نلاحظ هذا التسلسل في العمل السردي وفق المخطط التالي:

الوسط (العقدة، الأزمة، الذروة)

---

[1]- عبد المالك مرتاض: ألف ليلة وليلة ، تحليل سيميائي لحكاية حمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1993، ص84

[2]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص119، 120

[3]- يان منفريد: علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، ترجمة: أماني أبو رحمة، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، 2011، ص 51

البداية /التمهيد النهاية /الحل

إنه البناء الذي يقترب إلى حد التطابق مع ما وضعه (غوستاف فريتاغ) للأعمال المسرحية الإغريقية والشكسبيرية، وإن كان هذا التكوين العام للبناء الدرامي للعمل السردي تقليدي، حيث تكون فيه الأولوية لتطور الرواية من بداية إلى وسط، إلى نهاية، وهناك الشكل المتطور أو التحليلي الذي أعطى الأولوية لتكوين المضمون الرئيسي، بحيث لا يصبح شرطا أن تأخذ الأحداث التسلسل الزمني والقصصي، بحيث يتخذ شكل التداعي الحر، وتبدو فيه الأحداث مفتقدة للتطور القصصي، ولكن مهما كان شكل البناء فإن المقدّمة لا غنى عنها، إذ عليها تقوم الأحداث كلها.

2-مكوناته

والعمل السّردي بذلك البناء الذي ورد في المخطط السّابق قد يأتي في شكل قصة أو رواية أو عمل مسرحي، ويتفق في مكوناته الأساسية من حيث بنيته القصصية، التي تتمثل في الحدث، الفضاء الزمكاني، والشخصيات واللغة والحوار.

أما من حيث مكوناته التواصلية فيمكن حصرها فيما يلي:

أ-السارد: السارد "هو المتكلم أو الناطق بلسان أو صوت الخطاب السردي"[1]، وهو كائن تخيّلي يعمد المؤلف إلى خلقه وسط تعدد الأصوات التي تشكل النسيج البنائي للرواية، وهو يقوم بوظائف عدة، أهمها الوظيفة السردية والوظيفة التنسيقية ، والوظيفة الأولى نراها بديهية بما أن السرد هي مهمته، و إلا لما وجد في العمل الروائي، أما الوظيفة الثانية، وهي التنسيقية فهي تكمل وظيفة السرد، حيث يقوم فيها السارد بترتيب العرض، اعتمادا على الربط والتنويع فيه[2]، ويكون السارد –غالبا- كاتب الرواية، وقد يكون الراوي الذي يضعه الكاتب كتقنية يحملها آراءه وأفكاره وإيديولوجيته.

---

[1]- genette. Jane.E.lewin : Narrative discours : An essay in method by Gérard, Review by Gerald prince, duke university press, 1980, p186

[2]- انظر شعيب حليفي: تجليات المتخيل في السرد الفانتاستيكي

ب-المسرود له: وهو القارئ/المتلقي، أو المرسل له، على اعتبار أنّ "العمل الأدبي هو خطاب في نفس الآن، إذ يوجد سارد يروي القصة، وهناك في مواجهته قارئ يتقبلها ويهتدي إليها"[1]

ج-المسرود: وهو مضمون النص القصصي أو الروائي.

ووفق مفهوم السرد ومكوناته، وبينته العامة في العمل السردي، يمكن القول إنّ"إضفاء الصبغة الحكائية على نص من النصوص عملة مشروطة أساسا بتوفره على العناصر الثلاثة الرئيسية الضرورية لكل خطاب، وهي السارد أو المرسل والمسرود له أو المتلقي والمتن الحكائي أو الرسالة"[2]، واستنادا إلى خصائص الخطاب المسرحي الذي يتكئ على ازدواجية النص/العرض، فإن البحث في الكيفية التي انفتح بها النص المسرحي على النص السردي يصبح ضرورة، وقد كانت مسرديات (عز الدين جلاوجي) هي النموذج الذي استهدفت هذه الصيغة الجديدة، وعليه سنقف عند مسردية "الأقنعة المثقوبة" لهذا المبدع نرى مدى إمكانية هذا النوع من التجريب الإبداعي.

المبحث الثالث : السّرد و الدراما

تمثل كتابة النصوص المسرحية ، عملية أساسية في الكشف عن الدلالة الكامنة في بنية النص، وتعد في جوهرها مقاربة نقدية للوصول إلى ما تحمله هذه النصوص من ثقافات ورؤى بها تتمثل المعنى الحقيقي للكتابة الدرامية وهي تنتج رؤيتها للذات وللعلم، هذه القراءة المبدعة تكشف بمنهجها وبأدواتها الإجرائية عن الحضور اللافت للمكون اللغوي والبنائي الذي يشكل المعنى الآخر لهذه الثقافات وقد اتخذت صيغاً أخرى في عالم الدراما العربية، أما المحاكاة، وأما سؤال الحساسية الجديدة التي بدأت تشكل في الأجناس الأدبية الفنية.

-هذه النصوص تجنح إلى تجريب ذخيرتها المعرفية، أثناء تفاعل الثقافات في عملية الإبداع، وأثناء تأويل الواقع درامياً وفنياً (ودراما توجياً)، مما يجعلها تظل نصوصاً مشاهدة على حياة الإبداع فيها بهذا التفاعل، وتظل صوتاً ينطق بدلالات هذه الذخيرة الأدبية والفلسفية والفنية بعد أن تحولت إلى نص مسرحي يتكلم

[1]- مجموعة من المؤلفين: طرائق تحليل السّرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 1992، ص71

[2]- عبد العالي بوطيب: مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف، ص10

بثقافات منوعة تتصدر في حوارات النص وتساعد على بناء الشخوص، وتسهم في بناء الأحداث جمالياً قصد الإفصاح عن الدلالات المتعددة التي وحد بين تناقضاتها وتنافرها ومفارقاتها إبداع الكاتب ومهارته التي تؤثث زمن النص، وتستذكر القراءة الواحدة النص وعوالمه وشكل بنائه.

-وبكل تأكيد أن المسرح العربي يمثل الخزان الحقيقي لتفاعل الثقافات والمرجعيات في زمن كتابة النص الدرامي العربي المغاير، ويعكس عملية توليد الرؤية الجديدة للنص المسرحي الجديد، ويستجيب لضرورات حضارية وثقافية، كلها تنبع من السؤال حول الهوية العربية في النص المسرحي وحول شكل الحوار مع الثقافات، وحول بناء الذات في بناء الموضوع بمتخيل لا يتناهى مع النموذج السائد، ولا يقتبس منه النمط الذي يراد له أن يكون أو يصير مثالاً للإبداع.

-إن حوار الثقافات في النص المسرحي العربي مشروط بالوعي الضدّي، وبالوعي التاريخي، وبالوعيّ المعرفي وبالوعي بشروط الإنتاجية المسرحية، وهذه شروط ستكون عوامل مساعدة على تجويد الإبداع بهذا التفاعل وستساعد على تكثيف الدلالات في فضاء النص الدرامي، من هنا فإن قراءة النصوص المسرحية العربية المثقفة بمرجعياتها وبثقافتها وبتفاعلها مع ثقافات الغرب، تطرح العديد من الإشكالات الفكرية والفنية، منها الكيفية التي يتمثل بها المبدعون المسرحيون العرب المضامين والخلفيات الكامنة في البنيات العميقة لهذه الثقافات ومنها كيفية كتابة معنى الرؤية الجديدة للنص المسرحي العربي الحديث ومنها التساؤل حول طبيعة وتوعية هذه المرجعيات والثقافات باعتبارها ثقافات تشكل . دوماً . المحفز الموضوعي لهؤلاء المسرحيّين حين يقبلون هذا التفاعل كي يبدعوا خصوصياتهم الدرامية في السياق العربي في نصوص يرونها وبثقة الصلة بالتراث العربي أو يتخذون موقفاً من هذا التفاعل إذا كان يحدث قطيعة بين الذات العربي وتاريخها وتراثها وأسئلتها الانطولوجية.

-مثل هذه الطروحات، تعد مفتاحاً للمغلق من الإشكالات والقضايا التي تتمظهر في النص المسرحي العربي، نتيجة هذا التفاعل، وتعد أيضاً عاملاً مساعداً على فهم النصوص وتفسيرها ورصد أشكال الثقافات التي يتم التفاعل معها، وتحديد كيفية إنصهارها في النص المسرحي العربي وهو يراهن على الانتهاء إلى التاريخ وإلى الهوية العربية وإلى الحساسية الجديدة في عالم محمل بالتناقضات والإكراهات، إن الحوار الحضاري بين الثقافات يساعد (حتماً) على نهوض الفعل الإبداعي ويجعله لا يخفي جوهره ، يؤسس حيزه

لرموزه و دراميته و شعريته للكشف عن هذا الجوهر، ويجعله يؤسس ميثاق النص اعتماداً على تحديد الهوية التجنيسية للمسرح، وينتج الدلالات والرؤى ويوجهها نحو ممكنها ومحتملا في عالم الإبداع المسرحي كي تنتمي إلى الثقافة,

ثمة اعتقاد خاطيء ساد فترة من الزمن مؤداه : أنّ السرد يقتصر على نوع أدبي محدد كالقصة أو الرواية وسائر انواع النثر حسب، لكنه يمكن أن يوجد في الشعر ، والسينما والدراما وفي الشعر الدرامي، ما دام يمثل بجوهره طريقة في التعبير عما يجول في خاطر السارد (المؤلف) أو الشخصية التي يفترضها خيال المؤلف ، شريطة أن تفصح تلك الطريقة أو الآلية عن روعة و جمالية الصياغة وحسن الآداء.

وثمة من لا يفرق بين السرد كآلية ، وبين الوصف كعنصر او أداة سردية ، " إن السرد فعل زماني ، في حين أن الوصف فعل مكاني "[1]، وهذا يعني أن الدراما يمكن ان تحتوي كلا الفعلين معا أو احدهما على وفق آلية (ادبية وفنية) يتم عبرها تصريف أفكار النص الدرامي وايصالها الى المسرود دون عقبات تحول دون تمتين الاتصال بين السارد والمسرود اليه.

ولكل مؤلف أسلوب معين في التعبير عن رؤاه وأفكاره ، مثلما لكل مخرج طريقة في إخراج النص ، ونحت فضاء العرض تشكيليا، عبر اشكال متنوعة من الأنساق الثابتة والمتحركة ، مع تأكيدنا أن الإنساق المتحركة هي التي تضفي على الخطاب المسرحي (خطاب العرض) صفة التحول النسقي الذي يشكل العلامة الفارقة للخطاب نفسه ، بما يتوافق مع حقيقة الدراما، بوصفها أفعالا تمثيلية متحركة لاتعرف السكون ، ومنها الشخصيات المسرحية التي تقوم بسرد حكاية النص عبر الحوار الذاتي او الموضوعي ، اي(المونولوج، والدايولوج) ، مما يؤكد للجميع ان الخطاب المسرحي بمثابة حكي ممسرح ، اي سرد لحكايا ممثلة او مجسدة بهيئة افعال حركية متوالية ، سواء كانت حكايا خيالية ام واقعية ، كلاسيكية ام سريالية وتختلف آلية السرد في النصوص المسرحية باختلاف المذاهب التي تنتمي اليها تلك النصوص فالمسرحية الكلاسيكية تتخذ من التقسيم الارسطي والراوي والجوقة اشكالا سردية يمرر المؤلف من خلالها افكاره على وفق اشتراطات النص الكلاسيكي بزمكانيته المحددة.

[1]- سعيد يقطين الكلام والخبر : مقدمة للسرد العربي . 1997

ولذلك نجد ان الشخصية تمثل العنصر المهيمن في المسرحية الكلاسيكية وليس المؤلف بقصد تحقيق عنصر الإيهام ومن ثم التطهير الارسطي ، الساعي لتطهير نفس المتلقي من ادراكها ، ومخاوفها على الضد من المسرحية الحديثة ومنها المسرحية الملحمية التي يتكافأ فيها (صوت المؤلف وصوت الشخصية) وإن الهدف من وراء ذلك تحطيم عنصر الإيهام الارسطي وبناء عنصر التغريب البرختي والذي فيه يسرد الراوي في مسرح برخت أحداثا قد تكون مفترضة على النقيض من السارد والبنية الدرامية الكلاسيكية ذات البعد الواقعي المتوج بالجانب الاسطوري .

ويعد المونولوج الداخلي او الباطني من ابرز أساليب السرد سواء في المسرحية ذات الصوت الواحد (المونودراما) ام في المسرحية ذات الأصوات المتعددة.

وعادة، إن المونولوج يتجسد بهيئة حوار ذاتي يسمعه المتلقي ،كما يتجسد بهيئة حوار ثنائي في المسرحية التقليدية ذات الفصول والأصوات المتعددة والذي نسميه (الدايولوج)

ويشكل الراوي في المسرحية الكلاسيكية والبرختية معا بوصفه سارداً ، مكوناً رئيسا من مكونات السردية الدرامية ، إلى جانب الجوقة ، إذ يسرب المؤلف من خلالهما سيمات النص كآليات سردية شكلت ابرز ملامح البنية الدرامية في النص المسرحي.

وفي الخطاب المسرحي يشكل الأسلوب السردي عنصرا مقابلا للأسلوب الإخراجي الذي يخص العرض ، في ما يخص الأول النص وباجتماع الأسلوبين تكون الدراما ، وما بين السرد والتمثيل يتألف الفن المسرحي عامة.

وحينما نقول : ان المسرحية نص سردي يتضمن متن حكائي (مسرود) يوجه بالضرورة الى المسرود له ،كما الحال في الرواية ، إلّا أن النص المسرحي يكون متنه الحكائي مختزلا عبر حوار درامي مقتضب ، لايقبل الترهل المتمثل بالتقريرية في الحوار السردي.

فالمسرحية لا يمكن ان تكون كالرواية التي تبلغ مئات الصفحات ، بل تختزل فيها الشخصيات والأحداث والأفكار والعقد ، ففي النصوص المونودرامية نجد أن الشخصيات تختزل في شخصية واحدة تسرد معاناتها الخاصة التي تعبر عما هو عام ، على وفق زمن محدد ، فالمهم هو كيفية تتابع أحداث النص التي تشكل الوحدات الصغرى للسرد.

ولم تكن المسرحية (الصامتة) في منأى عن السرد ، فهي الأخرى يكون السرد فيها واضحا ، ولكن عبر الشخصية وقدرتها الفائقة في تحقيق الرسالة الجمالية للنص و العرض معا من خلال الأفعال الدرامية الحركية و الايماءات و الاشارات السيميائية المنبعثة من جسد الشخصية (الممثل) وهذه بمجموعها تشكل نصا سرديا متوفرا على المستلزمات الأدبية والفنية للمسرحية المونودرامية ، بوصفها نصا أدبيا.

المبحث الرابع : تطور الدراما و أثرها على النص الدرامي في الجزائر

عرّف أرسطو الدراما بأنها محاكاة لفعل نبيل، أضفى اليونانيون على الدراما عناصر اكتمالها، فهم أول من أدخلوا عنصر الممثل في العرض المسرحي، فسابقا كان العرض المسرحي مقتصرا على كورال أو جوقة تتلوا النص الدرامي دون أي تقمص الشخصية، وقد أدخل عنصر الممثل في العمل الدرامي في الدراما اليونانية من قبيل الصدفة، عندما كانت الجوقة المسرحية تتلوا أحد النصوص فخرج أحدهم عن المألوف، وبدأ في تغيير نبرات صوته وأداء مختلف، ومن هنا أصبح عنصر الممثل والمتقمص ضمن عناصر البناء الدرامي، و ما يحسب لليونانيين هو تقسيمهم الدراما إلى عدة مستويات وهي ''المأساة والملهاة والكوميديا"، لكن هذا التقسيم لم يخرج الدراما اليونانية من الإطار الديني، وبدخول المسيحية إلى اليونان حدث معها ما حدث للدراما في العصر الفرعونية، لكن هذا التحريم لم يدم طويلا، لكن وجد بعض رجال الدين أن الدراما يمكن استخدامها في خدمة الدين من خلال الفرق الدينية التي تعرض تعليمات السيد المسيح، و ظلت الدراما تخرج من عباءة دين لتدخل إلى عباءة دين آخر، وظلت هكذا ردحا من الزمن حتى بدأت تتشكل الدراما الحديثة.

ما دامنا نعرف أن هناك دراما . حديثة. ما دام ظهر للعيان من زمن طويل ميلاد جيش من الدرامات الجديدة في كل عصر وفي مسارحه الكثيرة التي تحمل أشعة نور عديدة، وتسجل الكتاب الدراما في أماكن كثيرة أدق وأعظم إنتاجهم الدرامي الذي يعبر عن آرائهم ووجهات نظرهم المختلفة. أليست كل هذه الحقائق دليلا على المدّ الدرامى، وزمنه، وتاريخ بينه وتجاربه في وقت ما؟[1].

[1]- تاريخ تطور الدراما الحديثة ج1 –جورج لوكاتش ترجمة كمال الدين عيد

بدأت الدراما الحديثة تقف على قدميها من اللحظة الأولى لإعلان ميلادها، قبل حدوث مرحلة تطور درامى عند دراسات سابقة عليها.. وهذه مشكلة تاريخية.

إن أهم عنصر في المشكلة هو اليأس من الوعي والإدراك، وتجاهل الشعور والأحاسيس، فمقدمات أي برنامج التطوير – خاصة فيما نحن فيه الآن – تؤشر بضعف النتائج. هذه المشكلة إذا ما كانت قائمة، وفي وضعية الوجودEXISTENCE ، فمن الصعب ملاحظة الحقيقة السيئة فيها، لأن وجودها هو المرئي للعيان وحده، بل وقادر على الانتصار والسيادة، حتى عبر موقفه المضاد هذا. إن مشكلة الطاقة والنشاط في المواقف المسرحية أو في العمل الفني، هي مشكلة قوى التقاليد نفسها (فالدراما كعمل مكشوف معرض للشرح أو للبيان التفسيري، تظهر هنا عبر تاريخ تطورها كرمز لكل ثقافة المواطنين والطبقة الوسطى)[1].

الكتابة الدرامية في الجزائر و مراحلها :

بدأت الكتابة الدرامية في الجزائر باللغة الفصحى، لكنها لم ترق إلى المستوى المطلوب من التجاوب الجماهيري، لرؤية البعض أن هذه اللغة قد تعجز عن نقل النكتة وروح الفكاهة التي ترتكز عليها المسرحية الكوميدية[2]، فانتظر الجمهور أو الشعب الذي لا يفهم العربية الفصحى أصلا إلى غاية 1926، وهي السنة التي كتب فيها "علالو " مسرحية "جحا بالعامية والتي تعتبر سنة التحول الجذري في الشكل والمضمون، أين تحولت الكتابة من الدراما الجادة إلى الكوميدية. مما يعيد إليها السبب في هذا الزواج، إذ كانت تعتبر لغة الشعب الذي يجهل اللغة الفصحى تماما بسبب السياسة الاستعمارية، " التي عملت على هدم البنية الثقافية للمجتمع، وهدم العناصر والمقومات التي تتأسس على إثرها حضارة الأمة"[3]

وبالعودة إلى الكتابة الحقيقية فمسرحية جحا لا تمت بصلة في موضوعها إلى شخصية جحا المعروفة، بل مستوحاة من مسرحية "الطبيب رغم أنفه" لموليير، ومن ألف ليلة وليلة ومن قصص القرون الوسطى، هذا

[1]– المرجع نفسه

[2]– محمود اسماعيل ،اللغة العربية و النص الدرامي،الحياة الثقافية ص336

[3]– احمد منور ، المسرح الجزائري بداياته و تطوره 2004 ص184

وقد بدأ المسرح سماعيا، حيث كانت شركة "جوموفون" للأسطوانات تسجل سكاتشات تقدم في المقاهي مع الغناء، وكانت مادتها طبعا نصوصا مرتجلة باللّغة العامية .

لم يثني تجاوب الجمهور مع المسرحيات المكتوبة بالعامية المثقفين الجزائريين من الكتابة باللغة الفصحى من بينهم (أحمد رضا حوحو)، الذي ألف العديد من المسرحيات باللغة الفصحى موجهة بالخصوص إلى طبقة من الشعب مكونة من المعلمين والمدرسين في المدارس العربية الحرة وساعده في ذلك موقف جمعية العلماء المسلمين.

رغم محاولات الكتاب مثل توفيق المدني وعبد الرحمن الجيلالي ومحمد العيد آل خليفة الكتابة بالفصحى، لغة الفكر والثقافة العربية الأصلية، التي تضمن بقاء التراث التاريخي والحضاري إلا أنها لم تستطع الصمود أمام العامية [1]، ربما كون الممارسون يفتقرون لهذه الناصية، فيسهلون على أنفسهم باستعمال العامية، ويا ليتهم بقوا عند هذا الحد وكتبوا نصوصا كاملة بالعامية، بل جعلوا تطور المسرح ووصوله إلى عصره الذهبي على مطية الارتجال خاصة مع رشيد قسنطيني ، الذي ألف ما يربو عن خمسين مسرحية قصيرة [2]، ما تلبث أن تصبح طويلة بالارتجال مما يفقد النص كل قيمة و كل قدسية، أما ما يسميه البعض بالمسرحيات، فلا يعدو أن يكون سكاتشات مطولة تحكي قصصا يومية مستعملة النكتة.

والدليل على ذلك عدم وصول نصوص مسرحية من ذلك الوقت مكتوبة على أصول الكتابة الدرامية الحقيقية مثل "الحاج في باريس" لرشيد قسنطيني، والتي تحكي عن رجل ذهب إلى باريس بدل ذهابه إلى الحج، إذ ذهب في الباخرة المتجهة إلى مرسيليا ومنها إلى باريس، التي قضى فيها أياما وعاد بعد عودة الحجاج ويكشفه صديقه[3] ويكتمل الحوار. لتأتي وراءه أغنية وعظية على حد تعبيرهم تتخللها ببعض الكلمات التي تخدش الحياء، كما لا يتعدى تأثير المسرحية على قارئها أو متفرجها سوى الوقت الذي قرئت أو شوهدت فيه. فهي لا تحمل أي فكرة إنسانية أو فلسفية تضعها أو تصنفها في خانة الدراما، بل تروي

[1]- محمد مصايف فصول في النقد الأدبي الحديث ص68-76

[2]- علي الراعي ، م س ص 474

[3]- رشيد قسنطيني "الحاج باريس " ص124-127

قصة أو ظاهرة منفردة لا يجتمع فيها كل الناس، فإذا تأثر بها البعض قد لا تساوي شيئا عند البعض الآخر، أين لا توجد أية علاقة بين الفريقين، وإذا كانت الأغنية تعالج الخمر، فهناك من لا يطيق حتى سماع الكلام عنه، وحتى الأغاني التي تأتي بعد الحوار الدرامي إن صح القول، لا تمت له بصلة، فالحوار يتكلم عن الحج، بينما تتكلم الأغنية عن الحمر، مما يجعل الافتراض قائما كون هذه العروض ليست سوى الإضحاك الجمهور فقط، وربما حتى أصحابها لو سئلوا لاعترفوا بذلك، إلا أنه عندا في الجزائر، هناك من يتعصب للأفكار حي أكثر من أصحابها.

نستنتج مما لاحظنا الخاصية الأولى للكتابة الدرامية الجزائرية، وهي استعمال العامية الخاصة بمنطقة معينة، بدلا من اللغة العربية الفصحى العامة، أضف إلى ذلك انعدام قدسية النص وأهميته، ليطبع بذلك الارتجال المسرح حتى سنة 1939 مع رشيد قسنطيني معتمدا على ثقافته المسرحية، المكتسبة أثناء زياراته إلى أوربا واطلاعه على المسرح هناك، لكن أي مسرح؟ فقد أخذ

الشكل وصب فيه خاصيته العامية والارتجال نزولا عند ذوق الجمهور الذي يفضل الضحك، فارتبطت الكتابة بالعرض دون النص الدرامي في حد ذاته والذي يموت بمجرد انتهاء العرض، ما جعل الهوة عميقة بين النصوالعرض، باعتبار آنية العرض و انتهائه بمجرد إسدال الستار، بينما يفتح النص مجالا على قراءات لا منتهية من مكان إلى آخر و من زمن إلى زمن.

مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية:

تحول مسار المسرح الجزائري بعد الحرب العالمية الثانية، وبدأ ينشط أكثر من قبل باللغتين العامية والفصحى، آخذا منحى آخر، فبموازاة الكتابة العامية ظهر بعض المثقفين في المجتمع الجزائري، وحاولوا بعث اللغة العربية التي لم تحد رواجا في العشرينات أين كان الجهل متفشيا في المجتمع، ولكن تبدلت الظروف بعد الحرب العالمية الثانية، أين اضطلعت جمعية العلماء المسلمين بتأسيس المدارس والنوادي وإصدار الجرائد والمجلات، ما ساعد على إيجاد جمهور يفهم اللغة العربية الفصحى بعد تعلم الشعب والناشئة منه خاصة هذه اللغة حاملة[1] على عاتقها تعليم الدين و التاريخ والثقافة العربية والإسلامية، التي ما انفك الاستعمار

[1]- أحمد منظور ، المدخل إلى المسرح الجزائري ص82-83

بعمل على طمسها، ومن بين الكتاب الرواد في ذلك الوقت، "محمد العيد آل خليفة" الذي كتب سنة 1937، مسرحية تاريخية شعرية بعنوان "بلال بن رباح"، تصور معاناة هذا الصحابي في سبيل عقيدته، لأن المأساة التاريخية والمعاناة التي قاساها هؤلاء الرجال التاريخيين، هي الكاشفة عن مخيلة العصر من متناقضات، لتعتبر القوة الطبيعية المحركة له[1]، وكل هذه القضايا تكتب بإسقاطات رمزية على الواقع المعاش، ثم جاء "أحمد رضا حوحو" بمسرحية " صنيعة البرامكة" 1947، وتحكي مأساة آل برمك على يد هارون الرشيد و "الناشئة المهاجرة" لمحمد الصالح رمضان 1947، وألف "الخنساء" الشاعرة العربية المخضرمة، وعلى مجهم كذلك عبد الرحمن الجيلالي كتب " المولد النبوي"، التي تحكي قصة ارتجاج قصر كسرى بفارس.

ومثلما اختصت الكتابة العامية بخصوصيات، اختصت الفصحى هي الأخرى بتوجهات و خصوصيات، إذ كانت كتابة تربوية ذات طابع مدرسي، الهدف منه العودة إلى التاريخ لأخذ العبر والفضائل العربية والإسلامية، التي يروا أنها كفيلة بتغيير صورة الواقع المظلم والمؤلم، وهذه المثل صنعت فيما مضى محمد العرب و بسطت سلطانهم على رقعة كبيرة من العالم، فلما لا استعادة هذا المجد والنهوض من الضعف والتخلف، وقد وجهت هذه المسرحيات إلى فئة معينة من المجتمع تمثلت في تلاميذ مدارس جمعية العلماء المسلمين أو أوليائهم، بتوجيه من المعلمين، أين كانت اللغة العربية هدفا في حد ذاتها، وهي الحاملة لحوار المسرحيات المكتوبة في تلك الحقبة.

نلاحظ من خلال تتبعنا لمسار الكتابة الدرامية أن صح القول في الجزائر، ومنذ كانت تعتمد العامية إلى حد سنوات الأربعينات، ثم دخول اللغة الفصحي التي استعملت كلغة للحوار، أنا استعملت المسرح كوسيلة فقط يمكن التخلي عنها، إذا وجدت وسيلة أفضل، فكل النصوص سواء كانت بالعامية أو بالفصحى كان لها هدف محدد ينتهي دورها حين بلوغها ذلك الهدف.

مرحلة الثورة التحريرية:

انشغل الكتاب إبان ثورة التحرير بكتابة نصوص تحاول قدر المستطاع خدمة الثورة أو التمهيد لها، مثل مسرحية "حنبعل" لتوفيق المدني، التي يدور موضوعها حول إيجاد بطل يقود الشعب وينقذ البلاد من

Michel lioure, le drame de didrot a Ionesco, ed armand colin, paris, 1973, p 59 –[1]

المستعمر ويوحد المختلفين، وذلك بإسقاط رمزي على ما كانت تعيشه الجزائر من تعدد للأحزاب في فترة ما قبل الثورة، فلما لا التوحد تحت راية حزب واحد وتوعية الشعب والشباب خاصة بالدور الذي ينتظرهم، والنساء كذلك، إذ يجب عليهن القيام بالدور المنوط بن على أكمل وجه، ومسرحية " يوغرطة" لعبد الرحمن ماضوي، الذي استعمل هذا البطل البربري كرمز للمقاومة، فالمستعمر هو نفسه، سواء كان الروماني أو الفرنسي، يشتركان في الاستدمار والأسلوب التعسفي الواحد، وجاءت مسرحية "المعركة" لتعدد وسائل الكفاح ضد المستعمر، الذي لا يقتصر على البندقية فقط، بل حتى على القلم[1]، كما كتب كاتب ياسين "الجثة المطوقة" سنة 1954، تحكي وضع الإنسان في السجون خاصة وهو بريء من ارتكاب أي جرم. وما يعانيه من العذاب ومحاولته الهرب مضحيا بكل شيء من أجل حريته[2]. كما سجل المسرح الثوري معاناة المساجين في الزنزانات الانفرادية، مما يعرضهم للانهيارات العصبية أو الجنون.

إن الهدف المحدد لشحذ الهمم والتحريض على القيام بالثورة كان الغالب على أسلوب الكتابة، الذي كان توجيهي تحريضي وتوعوي، وما تأسيس فرقة جبهة التحرير الوطني للمسرح إلا لذلك الغرض، وإن كانت في الخارج وسيلة لإسماع صوت الثورة الجزائرية وإشهار للقضية في المحافل الدولية. حيث بدأت نشاطها في تونس وسافرت بعد ذلك إلى مجموعة من البلدان العربية والبلدان الصديقة، مواصلة نضالها و ارتباطها بالثورة إلى غاية الاستقلال.

مرحلة الخمسينات والستينات:

شهدت هذه الفترة في العالم العربي تغيرات جذرية، مست البنى الاجتماعية والسياسية إذ "ساهم المسرح السياسي في هذه الفترة الابتدائية من استقلال البلاد على إرساء الأركان الأساسية للاختيار الاشتراكي، وتفهيم الناس لماذا اختارت الجزائر الطريق الاشتراكي وفضلته على غيره"[3].

---

[1]- محمد غربي ،المسرح زمن الثورة ص163-164

[2]- نور الدين عمرون م،س ص 82

[3]- عيسى رأس الماء، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري ،رسالة دكتوراه جامعة وهران ص147

والاقتصادية، كان لها تأثير على مختلف مجالات الحياة بما فيها ظهور حركات التحرر و استقلال بعض الدول، مما أدى إلى ثراء التأليف في المجال المسرحي والفني، ممجدين هذه الانتصارات أو مواكبين حركات التحرر، وأدى هذا التأثير إلى فرض ميزة معينة ومواضيع معينة وضعت الكتابة الدرامية في صدارة الأنواع الأدبية، كونها موجهة إلى الفئة الكبيرة من الشعب، لا مثل الرواية أو القصة، واللتان يقرؤهما أو يتلقاهما فئة معينة من المجتمع، وهم المثقفون طبعا.

مرحلة السبعينات:

إذا تتبعنا الكتابة الدرامية في مرحلة السبعينات نرى الهوة بين الفنيين والمؤلفين، وساد اعتقاد آنذاك أن المسرحية تمثل وفقط، أي لا تعتمد كنص مطبوع للقراءة مثل ما نجده في المجتمعات الأخرى، كما أن الطابع الكوميدي بقي هو الميزة البارزة للمسرح، وبقيت اللغة العامية لتحقيقه سيدة الموقف، لقدرتها على إثارة النكتة، فأضفت صفة الهزل على المسرح، وأصبح شكليا[1].

أما بالنسبة لمضامين الكتابة في هذه الفترة فقد طغى عليها الخطاب السياسي في كافة الفنون الأدائية سواء في المسرح أو السينما، لأن النص الأدبي المسرحي يشترط تشخيص مواقف حياتية مثل النصوص الأدبية الأخرى، أما النص في هذه الفترة فحاد عن هذا الطريق وأصبح موجها لإعلان الشعارات واللوائح القانونية، معتمدا أسلوبا إعلاميا في مواقف الشخصيات، مستعملا الحكم والأمثلة الشعبية في قالب دعائي جعله خاليا من كل مصداقية فنية، أين ارتبطت نصوص هذه المرحلة إلى حد كبير بالعروض، أي لا نص إلا ما يعرض، غاب الكاتب وعوضه الممثل أو المخرج. وألصق بالنص الجزائري صفة الرداءة، ما جعل منه يخدم أهدافا جاهزة وأطرا معينة، متطرقا إلى توجهات الدولة آنذاك. تاركا المتفرج في وضع سلبي لا يحرك عقلا لا عاطفة ما دامت الوصفة مقدمة كما هي بدون تلميح بل بعلنية التصريح وبتكرار المقاطع للتوضيح، وتأطير المتفرج وعدم السماح له بالخروج عن الطريق الموجه له، بنية مبيتة مطلوب الوصول إليها، وبقوالب سوقية

[1]- نور الدين عمرون، م س، ص . ص 224-225

مباشرة في بناء النص، خالية من الرمز اللغوي أو الإيحائي لا تتعدى مجال عرضها[1].

مرحلة الثمانينات:

تعتبر مرحلة الثمانينات المرحلة التي انفلت فيها المسرح من يد التوجيه والدولة، في نفس الوقت، فبعد ما كان ممجدا لهذا التوجه السياسي أصبح هو الناقد له، بعد مرحلة الانفتاح الفكري والسياسي، أين ظهر ما يسمى بالكتابة النقدية التي رأت في المسرح وسيلة لنقد هذا المنهج أو بالأحرى الذين يطبقون هذا المنهج، بعد تخليهم عن القواعد التي أسس من أجلها وجعلوه في خدمة فئة معينة، ففي هذا الاتجاه كتب أمحمد بن قطاف مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" عن رواية الشهداء للطاهر وطار، سنة 1988، والتي تصور انحراف الجزائر عن المبادئ العليا للثورة التي مات من أجلها الشهداء، ووصول الانتهازيين إلى السلطة واستهزائهم بالقيم الثورية وحتى الدولة كانت تعرف ذلك التوجه، ولم تمارس أي نوع من الرقابة جاعلة من هذه الكتابة النقدية متنفسا للشعب ومكانا لامتصاص غضبه. الذي امتلأ كأسه وفاض في 05 أكتوبر 1988، محولا بذلك صورة البلاد الاجتماعية والثقافية إلى النقيض ومحولا الدولة من دولة الحزب الواحد الذي انتقده بن قطاف في مسرحية " العيطة" حيث يقول أحد الممثلين متحدثا عن القرآن " حتى القرآن نسيت كم حزب فيه، رأي يقول لي ستون حزب. واحد لا شريك له، وأحيانا لا تخطر ببالي سوى سورة أهل الكهف، وهذي فيها حزب ونص". إلى دولة التعددية الحزبية، وبداية الديمقراطية في الجزائر، بعدما كانت اشتراكية الدرجات، كما يقول بن قطاف في مسرحية "العيطة" كذلك، إذ يستهزئ بالاشتراكية التي هي في الأصل اشتراك الشعب في كل شيء بقوله: "أيها الأخ، الاشتراكية درجات، كما أن المؤمن القوي

[1]- شايف عكاشة، مدخل إلى عالم النص المسرحي، قراءة مفتاحية منهج تطبيقي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991، ص 04- 06

خير من المؤمن الضعيف والاشتراكي الأعلى خير من الإشتراكي الأسفل"[1]، ويقصد بذلك الطبقية التي تفشت في المجتمع.

إن الشيء الملاحظ في مرحلة الثمانينات أن الكتابة تنطلق من مواضيع لا من أفكار فالفكرة قد تكون أشمل، إذ لكل رأيه في طريقة تناولها، وقد ساعد على تفشي هذه الطريقة غياب عمل نقدي موازي لهذا الكتابات، فإن كانت هذه الكتابات تنتقد المجتمع فإن هؤلاء الكتاب بحاجة أيضا إلى نقاد يقومون كتاباتهم، لأن العلاقة بين الكتابة المسرحية والنقد علاقة تكاملية[2] رغم كون المواضيع في تلك الفترة، محددة بالإطار الحكائي الذي يصب فيه، فقد يصلح اليوم و لا يصلح غدا، أو يصلح لمكان دون آخر.

مرحلة التسعينات: إنّ فترة التسعينات، هي مرحلة الركود التام للمسرح المحترف، وظهور ما يسمى بالتعاونيات المسرحية، مثل "مسرح التاج" لبرج بوعريريج، والذي اقتبس "كتينا" عن مسرحية فريديريك دورنمارت ، والتي تتكلم عن المثقف والجلاد، معبرة عما كان يتعرض له المثقف الجزائري وكانت من أجمل الإبداعات في التسعينات"، ونالت جائزة أحسن اقتباس، وأنتجت تعاونية "لام ألف" "البسمة المجروحة" سنة 1992، لعمار فطموش، والتي أبدعت فيها الممثلة فضيلة عسوس، معبرة عن ظروف المرأة في تلك الحقبة"، وتقول فضيلة عسوس:" أن عمار فطموش كتب تحت الطلب البسمة المجروحة في ظرف قياسي وقياسي جدا، يعد بالساعات".

غلب على فترة التسعينات الكتابة الواقعية الصريحة، مثل مسرحية "التفاح"، التي كتبها عبد القادر علولة وتصور الواقع في مرحاض عمومي، ساخرة من القانون بالرمز له بالحلقة في الأعلى، في شكل صفر، فكان الممثل لما يقول احترم القانون يشير للحلقة بالمكنسة، كل هذه الكتابات حاولت مطابقة الواقع كما هو في شكله وآنيته، فالعشرية السوداء جعلت من المسرح صرخة معاناة يعاني منها الفنان والمثقف بصفة عامة، سواء كانت هذه المعاناة مميشا من السلطات أو تمديدا من الإرهاب الذي حصد الكثير من المثقفين ومن

[1]- أمحمد بن قطاف، العيطة، مخطوط، أرشيف المسرح الوطني الجزائري.ص20

[2]- سوالمي الحبيب، طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر، رسالة ماجستير، إشراف د ميرات العيد، جامعة وهران 2011 ص 19

أهل المسرح والفن، مما اضطر الكثير منهم إلى الهروب خارج البلاد، خوفا على أرواحهم، تاركين المسرح في ركوده.

إن استتباب الأمن وإن جلب معه قليلا من الطمأنينة والارتياح في أوساط الشعب، إلا أنه أعاد كذلك المسرح إلى نشاطه المعهود، لكن شكلا فقط وليس مضمونا، حيث أصبح المسرح يهتم بالظاهر أكثر من المضامين، وأصبح مناسباتيا أكثر منه فنيا، محاولا تبييض صورة الجزائر المشوهة في الخارج، فبدأ نشاط المسرح وكل الثقافة بصفة عامة بسنة الجزائر بفرنسا، وحلمت لثقافة الجزائرية على مدار سنة كاملة إلى بلد المستعمر القديم، وكأنه المحك الوحيد لتقييم هذه الثقافة بما فيها المسرح، حيث زارت عدة فرق مسرحية فرنسا في هذه السنة، ثم انعكست الآية وأصبحت الجزائر هي التي تستقبل الثقافات الأخرى كانفتاح العالم الجهوي و العالمي، فبدأت بالجزائر عاصمة الثقافة العربية، ثم البناف الإفريقي الثاني، وكل هذه التظاهرات كان أحد عناصرها المسرح طبعا، حيث نظم على هامش البناف الإفريقي، المهرجان الإفريقي للمسرح، وكذلك ندوة حول المسرح الإفريقي بين الأصالة والمعاصرة، لنصل إلى مرحلة الكتابة تحت الطلب، حيث صدرت توصيات بأن تكون كتابات المسرح للمهرجان الوطني للمسرح المحترف لسنة 2009 تخص القضية الفلسطينية، مكرسة الترعة المناسباتية للمسرح وحادة من النشاط الإبداعي للكتابة المسرحية.

لقد مررنا من خلال ما سبق بأهم المراحل التي مر بها المسرح في الجزائر والكتابة كذلك، متأثرة بظروف معينة سياسية أو اجتماعية وسنحاول في المبحث الثالث التطرق إلى أهم الطرق التي اتبعت في الكتابة الدرامية في الجزائر.

الفصل الثالث

دراسة تطبيقية

مسرحية الهارب للكاتب الطاهر وطار –نموذجًا–

المبحث الأول : الكاتب الطاهر وطار و أهم أعماله .

روائي جزائري له إسهامات بارزة في المشهد الأدبي والثقافي والمسرحي، لقب بـ"رائد الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية". اعتنق المذهب الماركسي ودافع عن الفكر اليساري بالجزائر، وهو مؤسس جمعية الجاحظية.

المولد والنشأة

ولد الطاهر وطار يوم 15 أغسطس/آب 1936 في منطقة "عين الصنب" الواقعة ببلدية سافل الويدان بمحافظة سوق أهراس، 500 كيلومتر شرقي الجزائر العاصمة

الدراسة والتكوين

عاش في بيئة استعمارية لم يسمح فيها للأهالي سوى بقسط من التعليم الديني، وهو ما جعله يلتحق بمدرسة جمعية العلماء المسلمين الجزائريين عام 1950 وكان ضمن تلاميذها النجباء، بعد ذلك أرسله والده لمدينة قسنطينة ليدرس بمعهد الإمام عبد الحميد بن باديس وذلك عام 1952.

مع اندلاع الثورة التحريرية بالجزائر عام 1954 سافر إلى تونس ودرس لمدة قصيرة بجامع الزيتونة، وفي عام 1956 التحق بالثورة الجزائرية وانضم لصفوف جبهة التحرير الوطني، وظل مناضلا فيها كعضو في اللجنة الوطنية للإعلام، ثم مراقبا وطنيا إلى غاية 1984، بعد أن أحيل على التقاعد المبكر وهو في سن السابعة والأربعين.

أعماله :

أ– الروايـــات

اللّاز: رواية سياسية بطريقة تسمو بالرمزية الواقعية، بعيداً عن السردِ الرديء .

الطاهر وطّار ومن خلال هذه الرواية يريدُ أن يقولَ لنا بصوتٍ عالٍ: الأصل هو التخلّص من الإستعمار، بغضّ النظر عن الطبقات والإنتماءات والمعتقدات، جاءت تمجيدًا لنضال الشعب الجزائري و تمسّكه بمبادئه.

الزلزال: تتميز رواية «الزلزال» للطاهر وطار من بين كافة أعماله الاخرى ، بالاضافة الى روايته «الزلزال» بقيمة فنية في تجربته الابداعية والموضوعية التي لم تتوقف ، واستمرت في العطاء المثمر حتى اليوم.

الحوات والقصر- رمانة – تجربة في العشق

—عرس بغل – العشق والموت في الزمن الحراشي

—الشمعة والدهاليز – الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي.

القصص

دخان من قلبي

الطعنات

الشهداء يعودون هذا الأسبوع

المسرحيات

الهارب

على الضفة الأخرى

ترجمت بعض أعمال الطاهر وطار إلى حوالي عشر لغات حتى الآن أهمها :

الروسية والإنجليزية والألمانية والفرنسية والبرتغالية والفيتنامية واليونانية والأوزباكستانية والأذربيجانية

حولت بعض أعماله إلى السينما وإلى المسرح.

يعتبر الطاهر وطار من مؤسسي الأدب العربي الحديث في الجزائر و يعد من أبرز الكتاب العرب المعاصرين.

: يتميز بالجرأة والصراحة، ويتناول القضايا الاجتماعية السياسية

تم تكريمه من قبل ديوان العرب تقديرا لجهوده في خدمة الثقافة العربية بتقديم درع المجلة له .

المبحث الثاني: ملخص مضمون المسرحية

برزت الموضوعات الفكرية في الفن المسرحي في الجزائر في مرحلة متأخرة وهي موضوعات تطرّق إليها عدد قليل من الكتّاب الجزائريين لأن الموضوعات الفكرية عادة ما تكون مادتها الخيال المجنح أو الفلسفة العميقة أو موضوعات بعيدة عن الواقع .

والطاهر وطار واحد من هؤلاء الكتاب الذين ساروا على هذا النهج في مسرحيته "الهارب " الذي كتبها في تونس 1961م التي صدرت عن الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر 1969م ،ذات حجم متوسط ،

تضم أربعة فصول ، تطرح هذه المسرحية قضية القنوط واليأس البشري ، وذلك عند شخصين (الصادق) المحكوم عليه بالسجن المؤبد ،وصديقه

إسماعيل الذي أنهى مدة حكمه في السجن، لكنه رفض الخروج من السجن ، ويقدم الكاتب إشكالية إنسانية إذ يرفض (إسماعيل) خروجه من السجن ، ويرفض (الصادق) السجن المؤبد ، وهو صراع فكري حول المواقف والمبادئ التي يختارها الإنسان ويتفاني في تحقيقها ،وتتمثل الشخصيات في هذه المسرحية في (إسماعيل) برجوازي ينفق ثروة والده ، (أنا) شبح يخيل لإسماعيل أنه يحاوره ،(صفية) طالبة ضائعة، (توفيق) مناضل اشتراكي يعيش في الحياة السرية، (حفار القبور) مناضل مع توفيق، (الخادم)، (المحامي)، (مدير السجن)، (راضية) ابنة مدير السجن طبيبة متخرجة من أمريكا ، (صديق راضية) شخص غامض الملامح ، (الحارس الأول)، (الحارس الثاني)، (الحارس الثالث)، (الحارس الرابع)، (جماعة من الثوار)[1] . إلا أن بداية المسرحية تقوم على حديث يدور بين (إسماعيل) ورفيقه (الصادق) عن سبب دخوله السجن لكن إسماعيل يرفض

الحديث في الموضوع ،وحوار دار بين إسماعيل ومدير السجن مفاده أنه طلب من المدير السماح للصادق) بالخروج من السجن مكانه وبقاءه هو فيقول " أنا وزميلي أمامنا طريقان ، طريق الحياة وطريق العدم ، وكلانا يبغض الطريق التي يتعين أن يسلكها ، هو يرفض العدم مثلما أرفض الحياة ، فليخرج ولا أبق"[2]

ويمتد الحوار ليشمل شخصيات أخرى أمثال صفية والمناضل الاشتراكي توفيق ورفيقه حفار القبور ، ومدير السجن وابنته راضية وصديقها .

لكن معظم الحوار في المسرحية دار بين إسماعيل و الأنا في حوار ذاتيّ والصراع القائم بين الحلم الذي ظل يطارد إسماعيل ، والأنا الذي يرفض هذا المصير ويحاول إقناعه بالعدول عنه ، فبالحيل التي استعملها استطاع الأنا أن يجعل إسماعيل يتريث لكن كان ثمن ذلك موت صفية تلك الفتاة التي استسلمت لحب إسماعيل وهذا ما جعل إسماعيل يعاني من تأنيب الضمير ويريد إما الانتحار وإما البقاء في السجن مدى الحياة وبعد

---

[1]– الطاهر وطار :الهارب، دار موفق لمنشر ، الجزائر،ص:3 .

[2]– المصدر نفسه :ص:30

ذلك تظهر راضية التي تسعى جاهدة إلى إقناع إسماعيل بأن توفر له حياة أخرى وإنقاذه من الصراع والألم اللذان ظلا يؤرقانه بإدعاء حبها له إلا أن كل هذا كان لدواعي أخرى وهي جعل إسماعيل عميل للرأسمالية ، لكنها لم تنل مرادها وذلك بدخول توفيق ، وجماعة من الثوار والقبض عليهم وهكذا يبقى إسماعيل في السجن هاربا من الحياة ، وهاربا من الموت ، وتنتهي المسرحية بهذا الانقلاب ، انقلاب في الأفكار والمبادئ، وهي دعوة إلى التغيير والثورة فمسرحية "الهارب" هي حيرة الأبطال وقلقهم ، ولعل توفيق هو الذي يمثل ذلك التغيير المنتظر ، وهو انتصار الثورة الاشتراكية على البرجوازية التي يمثلها مدير السجن وابنته وصديقها وحتى إسماعيل الابن الضال في متاهات البرجوازية[1]

المبحث الثالث : دراسة تطبيقية لمسرحية " الهارب "

تنظيم الحبكة :

إن بداية المسرحية هي نقطة انطلاق الأحداث وتشكل الوحدة العضوية للعمل الدرامي ونقطة مهمة للسير نحو الهدف المرسوم فالأحداث هي كالسلسلة المتماسكة المتتابعة بحيث يؤدي حذف عنصر منها إلى اختلال وتشتت باقي العناصر الأخرى وتدهورها ، وفي مسرحيتنا كانت البداية موفقة تجسدت في الفصل الأول من المسرحية ، غرفة خالية إلا من سريرين جديدين " وهنا تبدأ المسرحية عند انقضاء مدة حكم إسماعيل .

الصادق: عما قليل يا إسماعيل بعد لحظات أو ساعة، لا يهم.. إنما في هذا بالذات ، في إشراقة شمسه التي لا شك أنها جميلة ...سيحدث الانقلاب الذي سيهز أركان حياتي و يزعزها ...وأنه في الواقع ليحدث في حياتنا معا .

إسماعيل ألا ليته لن يحدث.

الصادق لو لم يكن الأمر يتعلق بك لقلت: ألا ليته لن يحدث ورفعت أكفى بالدعاء إلى الله أن يستجيب فيحقق أمانينا.

اسماعيل :... سأُقاوم بكلّ ما أُتيتُ من ارادة و طاقة حدوث هذا الانقلاب إنّني أرفُضه .

---

[1]- صالح لمباركية:المسرح في الجزائر، دار بياء الدين للنشر و التوزيع ، قسنطينة ، الجزائر ط2،2007،ص:257.

الصّادق : أتعني أنّك ترفُض ؟

الصادق ... اليوم آخر يوم في العشرين سنة التي حكم بها عليك..أنسيت ؟

فالحوار الذي دار بين الصادق وصديقه إسماعيل عن أنه اليوم سيتحرر وهو آخر يوم سيقضيه في السجن والذي كان وقعه رهيبا على الصادق والذي كان أيضا هذا الخبر هو البداية الفعلية للأحداث.

ثانيا : **العقدة**:تظهر العقدة في معرض الحديث عن الحبكة ،وقد يستخدمان أحيانا بمعنى واحد ، ومعناه مرتبط بمجال صناعة النسيج ، وهي تعني العقدة التي توقف استمرار عملية النسيج ، وتستخدم في المسرح للدلالة على تشابك خيوط الفعل الدرامي ، فالعقدة هي المرحلة التي تتضافر فيها الصراعات وتتعقد إلى حد تشكيل نقطة الانعطاف في الفعل الدرامي من خلال إثارة أزمة ، "العقدة هي نقطة الفعل الدراميّ منحًا جديدًا يسير بها نحو الحل "[1].

وقد جاءت العقدة في مسرحية الهارب : حينما عرف إسماعيل بخيانة صفية له مع توفيق فغضب وحاول الانتحار ، ثم وقوعه في صراع مع الأنا :

صفية : مساء الخير يا توفيق ، كدت أرجع بعد أن أعياني البحث عن هذا القبر الذي تشبثت به...

توفيق : كنت أخشى أن لا تحضري ...

إسماعيل : هيه هيه...أمعنى كذلك في

خيانتى ، وأنا أنظر إليك يا خطيبتي العزيزة.[2]

إسماعيل : أتعرف ما الذي أنا مقدم عليه ؟ طبعا أنت تعرف.

طلقة واحدة... اثنتان إن اقتضى الأمر...شيء من الألم...ثم ماذا ؟

شيء من ... السكون العميق فقط...

أنا: تعني الانتحار لا أستبعد أن يعاودك التفكير فيه أعرف

---

[1]- عز الدين جلاوجي : بنية المسرحية الشعرية في المسرح المغاربي المعاصر ص 102

[2]- الطاهر وطار الهارب ص 43

ذلك يا إسماعيل المسكين

إسماعيل : اسمع يا "أنا" أيها المغفل ، لا أسمح لك بالسخرية ، صحيح أنني أكثر من مرة حاولت الانتحار ولكنك كنت تصدني عن ذلك .

- فالمقاطع دلت على تشابك الأحداث وتعقدها ، وما زادها تعقيدا هو إصرار إسماعيل على الانتحار والتمسك بالفكرة ، ورغبة توفيق في إقناع صفية بالانضمام إلى المعسكر الشيوعي . غير أن المسرحية لم تخل من عقد صغيرة ظهرت هنا وهناك في طريق القاري تثير اهتمامه في متابعة النص قراءة ومشاهدة.

ثالثا: النهاية: "والنهاية هي ما يجعلك تفرض بالضرورة أن شيئا قد يسبقها ، وتحتم أيضا أن شيئا لن يلحقها " [1] ، وهي التي حين تبلغها تكون جميع القضايا التي طرحتها المسرحية قد حلت" وعلى النهاية أو الخاتمة كما يسميها البعض أن تكون موجزة واضحة كاملة ، بمعنى أن أعرف بمصير كل الشخصيات.

- الحدث في مسرحية " الهارب "

تجري مسرحية "الهارب" في أربعة فصول، ألفها كاتبها سنة 1961، أيام إقامته بتونس، وتعتبر التجربة الثانية في مجال التأليف المسرحي بالنسبة للمؤلف[2].

يبدأ الحدث في هذه المسرحية، داخل زنزانة السجن مباشرة حيث نشاهد السجينين "الصادق" و"إسماعيل"، و يبدو هذا الأخير متوتر الأعصاب ، ومن خلال ما يجري بينهما من حوار نتبين الأسباب التي سجن من أجلها "الصادق".

أنه قتل خطأ، لقد كان يرمي إلى هدف إنساني على حد تعبيره. لم يستطع مقاومة تلك الحاجة الماسة إلى المال ليخفف على نفسه وطأة الحياة القاسية ، والرغبة الملحة في أن يرى نفسه لابسا، ممتلئ البطن، يركب سيارة، ويملك مسكنا كغيره. غير أنه وجد الأبواب مسدودة في وجهه وفرص السباق حالت دون طموحاته ولم يجد مسلكا إلى ذلك سوى السرقة والقتل.

---

[1]- رشاد رشدي : نظرية الدراما من ارسطو الى الآن ص14

[2]- الطاهر وطار – التعريف في بداية الفصل م1

كل ذلك يجري، وإسماعيل غارق في التفكير. لقد حير الصادق " بصمته الرهيب وهذيانه، الذي لا يفقه منه شيئا. وبينما هو يسأل "إسماعيل" عن قصته إذ بالساجن يدخله ومعه شلة من السجانين، يقودون الصادق" إلى غرفة التعذيب لإضرابه عن العمل. ويبقى "إسماعيل" بمفرده يتحدث إلى نفسه في منولوج طويل، تتكشف من خلاله معاناته ، وما هو قادم عليه، لقد حسم ذلك الصراع الذي بات يؤرق مضجعه. وقرر أن يختصر الطريق إلى الموت وفضل الانتحار عن الخروج من السجن. لكن يكتشف أحد السجانين تلك المحاولة قبل فوات الأوان، ويحضر المدير الذي يبدي استغرابه من هذا الأمر، ويدفعه فضول جارف لمعرفة قصة هذا الشخص الذي يسير بنفسه إلى حتفه في اليوم الذي سيحصل فيه على حريته ويفرج عنه. فيأخذه إلى مكتبه، حيث إبنته "راضية" وزوجها، ليستمع الجميع إلى قصة "إسماعيل".

ويبدو "إسماعيل" في الفصل الثاني، وهو يروي قصته، في حوار مع "الأنا" وهو شبح يخيل إليه فيحاوره. ويحاول الشبح صدّ "إسماعيل" عن الانتحار عندما أراد أن يطلق الرصاص على رأسه بعد أن سئم الحياة واكتشف تفاهة وجوده وعدم جدوى بقائه ، فراح يبحث عن أسهل السبل ليخلص نفسه من العذاب . ويتدخل الشبح مرة أخرى ليتهمه بالجبن والمرض، عندما يعجز "إسماعيل" عن تنفيذ ما اعتزمه، إنه شخصية مترددة لا موقف لها... ترفض كل شيء سوى الغبطة والركض وراء المادة وقد توفرت له كل أسباب الراحة، الفيلا والسيارة، والمال... وبالرغم من ذلك فهو لا يشعر بالسعادة ولا بالانسجام مع المجتمع.

ويثبت "إسماعيل" عجزه عن اتخاذ القرار وتردده مرة أخرى عندما يواجه خيانة صديقته التي كان ينوي الزواج منها. لقد شاهدها بنفسه مع "توفيق" في المقبرة وهما يتعانقان. و"توفيق" مناضل شيوعي انقطع عن الدراسة في الجامعة حيث تعرفت عليه "صفية" في قسم التاريخ، ليتفرغ للنضال السري. كان يحقد على "إسماعيل" ويستهدفه ، لأنه ينظر إليه على أنه رواسب متعفنة، تسمم المجتمع الذي يجب النضال لتحطيمه، فيقول لصفية "أنه دودة عمياء، يستهلك تركة أبيه، ويدفعه الفزع من نفاذها إلى القلق والاضطراب، برجوازي حقير لا تهمه سوى اللذة والراحة... إن لم يختبر، فسيوظف ما تبقى بين يديه من المال الاستغلال عرق الآخرين... هذا هو... صورة مصغرة لطبقة لعينة و هدف "توفيق" من مغازلة "صفية" وتقبيلها هو إقناعها بالانضمام إلى الحركة لتنخرط في النضال.

الشخصيات الرئيسية في مسرحية الهارب :

تمثلت الشخصيات الرئيسية في المسرحية في :

– إسماعيل: هو المحرك الرئيسي للأحداث، كما أن جل الأحداث دارت حوله فبدأت الأحداث منذ انتهاء مدة حكمه داخل السجن إلى دخول الثوار إلى السجن في الأخير كما جعل الكاتب إسماعيل يعاني من عقد نفسية فينتابه عدم الشعور بالرضا والجزع.

أنا : وهو شبح يتخيل لإسماعيل أنه يحاوره فتعتبر هذه الشخصية من الشخصيات المؤثرة في المسرحية فهي التي استطاعت إقناع إسماعيل بالعدول عن قراره بالهروب من الحياة أنا : "يجب أن تتحمل مسؤولية وجودك. ينبغي أن تصمد". أنا : " إنه من واجبي أن أقودك وإلا أتخلى عنك"[1].

فاليأس الذي انتاب إسماعيل أدى إلى يقينه الخلاص من هذا الألم هو الانتحار فالأفكار المدمرة التي تسيطر على ذهن الإنسان تجعله يتصرف تصرفات غير منطقية. – الشخصية الثانوية :

أي عمل مسرحي لا يقوم على الشخصيات الرئيسية فقط، فالشخصيات الثانوية لها دور في تحريك الأحداث لكن ليس بقدر الشخصيات الرئيسية. "إن الشخصية الثانوية هي التي يكون دورها مقتصرا على مساعدة الشخصيات الرئيسية، أو ربط الأحداث وهي ضرورية للعمل الدرامي ولا يستغني عنها ولا يتم البناء القصصي بدونها ويكون الغرض من وجودها اكتمال الصورة العامة ، ودفع الشخصيات إلى مواقف معينة" بما أن الشخصية الثانوية دورها مساعدة الشخصيات الرئيسية إلا أن لها أيضا دورة أساسي في ربط الأحداث " فهناك شخصيات ثانوية تلقي الضوء على دور البطلة لكنها تمثل في ذاتها نماذج إنسانية ومسرحية ناجحة "[2].

حيث يمكن لشخصية تأدية دور البطولة في أي عمل آخر فتؤديه بنجاح وبإتقان. أما الشخصيات الثانوية توجد في الدراما لا من أجل ذاتها بل لأن لها علاقة بموقف رئيسي الشخصية من الشخصيات الرئيسية ؛ أي أن الشخصية لا يمكن لها أن تعبر عن صراعها لوحدها.

الشخصيات الثانوية في مسرحية الهارب:

---

[1]– عبد القادر قط : فن المسرحية ، دار نوبار للطباعة و النشر،القاهرة ،ط1 1998 ص 20

[2]– المرجع نفسه ص 46

صفية (حبيبة إسماعيل) ظهرت شخصية صفية كشخصية مساعدة في المسرحية , فهي حبيبة إسماعيل وهي من جعلت إسماعيل يقرر الهروب من الحياة بعد معرفة لها بأنها تخونه مع توفيق.

توفيق : ظهر كذلك كشخصية مساعدة , فهو من قام بالتأثير على صفية وحقد إسماعيل عليها وهو من كان السبب في التغيير الذي حصل في السجن في آخر المسرحية.

- الشخصية النمطية (البسيطة):

مثلما ذكرنا سابقًا الشخصية البسيطة ليس لها نفس تأثير الشخصية الرئيسية ، دورها في العمل المسرحي غير مهم لكنها ليست شخصية زائدة , فهي تلعب بالضرورة أن تحرك الأحداث بشكل أو بآخر أي أن جميع الشخصيات في المسرحية تلعب دورا هاما تماسك وتحريك العمل أو بشكل بأخر.

راضية (ابنة مدير السجن) هذه الأخيرة في المسرحية لم تكن لها نفس القدر في تحري الأحداث من الشخصيات الأخرى ، فهي لم تظهر إلا في أخر المسرحية , لكنها ليست شخصية زائدة فهي أرادت أن تخرج إسماعيل من عالمه الذي يريد الهروب إليه وإنقاذه وج إلى المعسكر الرأسمالي.

راضية : لن تتألم من شيء بعد خروجك من هنا ... سيتوفر لك كل ما يسر ... ستنسى أنك إسماعيل الذي هرب[1] ...

- أبعاد الشخصية في مسرحية الهارب :

أ-البعد الجسماني في مسرحية الهارب:

تجسد ذلك في المقطع الآتي : " يرفع الستار على غرفة خالية إلا من سريرين حديديين قديمين عليها أغطية رثة بالية، يجلس على كليهما سجينان. يبدو أن إدارة السجن تركتهما ومرضهما، لهما لحيتان أحدهما وهو إسماعيل . يبدو متوتر الأعصاب كأنه ينتظر مكروها أما الآخر فإنه تغلب على ملامحه اللامبالاة التامة[2].

نلاحظ من هذا القول أن المأساة والحالة المزرية التي يعاني منها إسماعيل وصديقه سببت لهما المرض والتوتر وهذا رمز للسجن وما يعيشه السجناء داخله. وتوتر أعصاب إسماعيل جراء الحدث الذي ينتظره ألا وهو

---

[1]- الطاهر وطار الهارب ص 38

[2]- الطاهر وطار ص 07

خروجه من السجن والصادق الذي تقبل نوعا ما وجوده في السجن.

ب – البعد الاجتماعي :

هو وصف الشخصية من خلال وضعها ومركزها الاجتماعي (المهنة، المحيط الذي يعيش فيه الإنسان، ودرجة تعليمه وكذالك ثقافته، والدين، و الرحلات التي قام بها، والهوايات التي يمارسها، فإن لكلّ ذلك أثر في تكوينه[1]، وهذا نعني به كل ما يحيط بالممثل داخل مجتمعه الذي ينتمي إليه.

إسماعيل: برجوازي ينفق ثروة والده اعتاد على الحصول على كل شيء وهنا يبين لنا الكاتب مدى الترف الذي يعيشه البرجوازيون واعتماد أولادهم على ثروة آباءهم.

توفيق (متشكرا) لا يا صفية ... لا ينبغي أن نتحدث بأكبر قدر ممكن عن إسماعيل – هذا... لنشخصه بدقة كالمرض، فهو الصورة المجسمة للمجتمع الذي يجب أن نناضل لتحطيمه إنه يستهلك شركة أبيه، ويدفعه الفزع من نفاذها إلى القلق والاضطراب برجوازي حقير لا تهمه سوى اللذة والراحة[2] ... .

وهنا يصف لنا توفيق على أن البرجوازية كالمرض الذي يجب استئصاله لأنه عندما يصيب الإنسان يؤدي به إلى الهلاك دون رحمة .

صفية: طالبة ضائعة، زوجة إسماعيل، تخونه و تقيم العلاقات هنا وهناك من أجل المال والحياة الرغيدة. فهي شخصية ضعيفة عاجزة فهي رمز للجانب السلبي للفكر البرجوازي المستغل الناس الضعفاء . توفيق: كنت أخشى أن لا تحضري، أيتها الطالبة الضائعة لكن ما إنك قد جئت... صفية هي رمز الاستغلال لأنها فتاة ظلمت وأذلت كرامتها ' فإنها بذلك تتحول إلى وسيلة خصبة للتأثير الدرامي بفكرة العدل والتغير.

شخصية توفيق : مناضل اشتراكي ، يدعو إلى نبذ البرجوازية والاستغلال لعرق الآخرين. صفية : مناضل اشتراكي ، أحمق لا يهادن نفسه (تبتسم) يختار الأحياء الشعبية ، والزوايا المظلمة والمقابر ويفضل العمال على الطالبات ... ومن خلال هذه المقاطع نرى قمة ولع توفيق بالنضال والذي يشوبه الكثير من الأحلام فهو رمز لفئات الشعب الكادحة التي اختارت طريق النضال الاشتراكي . شخصية راضية : طبيبة متخرجة

[1]- علي أحمد بالكثير :فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية ص74

[2]- الطاهر وطار الهارب ص49

من الجامعة الأمريكية، عميلة لدى المعسكر الرأسمالى.

توفيق : (يخاطب راضية) الدكتورة المحترمة ... رئيسة مصلحة المخابرات الأمريكية تمثل راضية الطبقة البرجوازية الاستغلالية التي تسعى جاهدة في ضم عدد أكبر من العملاء إلى صفها وذلك بسلك جميع السبل المسموح بها أو لا ، وهنا نرى الدكتورة راضية رمزا للبرجوازية التي تسعى بكل والطرق وتلبس أقنعة مزيفة كل ذلك للإدّعاء أن ما تفعله غرضه شريف تحت راية السلام .

ج – البعد النفسي في شخصيات مسرحية "الهارب"

–شخصية إسماعيل : أي أنها لم تتميز بملامح نفسية خاصة أكثر من حملها لفكر المؤلف فهي شخصية تفتقر للتوازن والتكامل تعاني من الضياع واليأس وهارب من الحياة ، وهارب من الموت إسماعيل لرفيقه السجين "الصادق" أما أنا فبلا طريق ، بلا بداية بلا نهاية ، مأساة ...كارثة "[1]

راضية : (الإسماعيل) إسماعيل أنت هارب ! هارب من الحياة ، هارب من الموت ! هارب من الألم !

شخصية صفية : فهي شخصية تفتقر إلى التوازن ، متخاذلة ، خائنة ، مستسلمة . صفية (مستسلمة) لم يبق للحياة عم ... أتمنى لو أنني غير موجودة على الشكل الذي نحن عليه

صفية : (متمردة) الموت ! الحياة ؟ البقاء ! العدم ! كلا ! كلا لا هذا ولا ذاك ![2] والضياع والخيبة شخصية جبانة تعاني من الخوف بالذنب كما نجد شخصية إسماعيل متهورة . إسماعيل : (يصمت لحظات) ينبغي أن أختصر الطريق ؛ أي نعم ، أحسن لنفسي لو أشرع منذ الآن ، سأنتحر ، سأفعل ذلك حالًا .

اسماعيل جبان متخاذل ليس لديه الجرأة لمواجهة الحياة فهو يعاني من العبثية و هذا نتيجة المجتمع الذي يعيش فيه و العادات السيّئة التي يمارسها .

– المكان في مسرحية "الهارب"

1 – **المكان المغلق في مسرحية الهارب السجن** : هو مكان مغلق يقيم فيه السجناء ويمضون فيه فترة معينة سواء أياما أو شهورة أو سنوات أو مدى الحياة ، فهو طريق مسدود أصبح يعيش فيه

---

[1]– الطاهر وطار الهارب ص 16

[2]– الطاهر وطار الهارب ص 111

إسماعيل بطل المسرحية والذي و يرفض الخروج منه الأنه مهربه الأخير الذي يأويه من نفسه ومن واقعة ، وحتى من جبنه , والذي حاول فيه الانتحار لكنه فشل في ذلك ، (يصمت لحظات) ينبغي أن اختصر الطريق . أي نعم , أحسن لنفسي لو أشرع منذ الآن سأنتحر ، سأفعل ذلك حالا.

2 -وفي وصف الكاتب للسجن :

- السجن غرفة خالية إلا من سريرين جديدين قديمين عليهما أغطية رثة بالية وهذا ما يجعل هذا المكان يبعث على الوحشة والخوف والرهبة . وتكمن الذهنية فيه أن الإنسان بمجرد دخوله إلى السجن ومرور مدة على وجوده فيها يعاني صراعا مع ذاته ومع من هم موجودين في السجن.

– الغرفة :هي مكان مغلق ، ذو أهمية كبيرة في حياة الإنسان باعتبارها المأوى الذي يلجأ إليه، فهي مصدر سكينة و هدوء و راحة و في بعض الأحيان يصوّرها الكاتب على أنها مصدر للرهبة و الوحشة كما صورها كاتبك في وصفه التالي : "في غرفة ضيقة ، فيها سرير عتيق ذو مضجع واحد ، وفيها أثاث مختلف ، كله قديم ، ومنضدة صغيرة عليها كؤوس وأعقاب سجائر ، وأوراق مختلفة الحجم والقذارة ، و بها أيضا خزانة ، أبت رغم الدهر إلا أن تظل متماسكة "[1]وهذه الصفات التي وصفها الكاتب لغرفة إسماعيل ترمز إلى الوحدة ومعاناة الإنسان الذي يعيش لوحده.

–المحكمة :هي مكان يعاقب فيه الناس على أفعال أو جرائم ارتكبوها أو الحكم عليهم بأحكام يصعب عليهم تقبلها أما في المسرحية فالمحكمة مكان يبعث منظرها الوحشة والاكتئاب كل هذه الأماكن في هذا النص تبعث على اليأس والخوف والوحشة فكل مكان يذهب إليه إسماعيل هارب إليه من نفسه ومن واقعة يجده أسوأ من الآخر ، وكأن كل شيء يحاصره ويضيف الخناق عليه

2- المكان المفتوح في المسرحية:

المقبرة : هي مكان خالي توجد فيه الغربان فهو رمز من الرموز التي يأخذ الإنسان إليها انتهاء حياتهم فاسم المقبرة يبعث على الخوف والاكتئاب وكل مناظر البؤس وأيضا تذكر الإنسان بان يوما ما سيؤول

[1]- الطاهر وطار الهارب ص 37

مصيره إليها ، ويمثل العزلة والابتعاد والانسلاخ من العالم المألوف الذي اعتاد الإنسان العيش والاستقرار فيه .

– الصراع في مسرحية " الهارب " :

تجسّد الصراع في المسرحية بين قضايا عدة ألا وهي (الحياة والموت) فتجسدت لنا في رغبة إسماعيل بالبقاء في السجن و رغبة الصادق بالخروج منه ويظهر لنا هنا التعارض الموجود بين الرغبتين مشكلا عنصر الصراع . إسماعيل : فإنني لا أريد الخروج من هنا لسبب واحد ، هو أنني لست على استعداد للممارسة الحياة من جديد ، بل ولا حتى العودة إليها[1] ...

الصادق : (يواصل حديثه) نحن الآن في مفترق الطرق ، وكلانا يبغض الطريق المعينة

إسماعيل: فأنا وزميلي الصادق أمامنا طريقان، طريق الحياة وطريق العدم، وكلانا يبغض الطريق التي يتعين أن يسلكها، هو يرفض العدم، وكلانا يبغض الطريق التي يتعين أن، يسلكها، هو يرفض العدم، مثلما أرفض الحياة، فليخرج و لأبق..... و هذا المقطع دل على الصراع الذي يعاني منه كل من إسماعيل و الصادق بسبب المصير الذي عين لهما.

ونلمس قضية أخرى وهي قضية (الاشتراكية والرأسمالية) وهو صراع إيديولوجي بين توفيق الاشتراكي وبين إسماعيل والمدير وابنته راضية وصديقها الذين ينتمون إلى المعسكر الرأسمالي ونلمس ذلك في المقاطع الآتية: وهي وصف صفية لتوفيق صفية : مناضل اشتراكي يختار الأحياء الشعبية ، والزوايا المظلمة والمقابر ويفضل العمال على الطالبات[2].

توفيق : ...برجوازي حقير لاتهمه سوى اللذة والراحة ... إن لم يتخل ، فسيوظف ما تبقى بين يديه من المال لاستغلال عرق الآخرين ...هذا هو ... صورة مصغرة لطبقة لعينة 2 توفيق : ... كل يوم وكلما قوي

---

[1]- الطاهر وطار الهارب ص 32

[2]- المرجع نفسه ص44

صفنا ، وكلما احتدت المعركة ازددت إيمانا وغبطة بعقيدتي، وتر أي لي أفق الهزة الكبرى ، أفق الزلزال العنيف [1]

– الحوار في مسرحية " الهارب "

أ) **الحوار الخارجي** : هو الذي تتوجه به شخصية بالحديث إلى شخصية أخرى فتنصت ثم يأتي دورها, وتتحول بذلك إلى المتكلم يخاطب والآخر يسمع, ونرى في مسرحيتنا هذا النوع من الحوار في المقاطع التالية :

الصادق : عما قليل يا إسماعيل – بعد لحظات أو ساعة .... سيحدث الانقلاب، الانقلاب الذي سيهز أركان حياتي ويزعزعها , وأنه في الواقع ليحدث في حياتنا معا.. .

إسماعيل : ألا ليته لن يحدث

الصادق : لم يكن الأمر يتعلق بك لقلت : ألا ليته لن يحدث و رفعت أكفي متضرعا بالدعاء إلى الله أن يستجيب فيحقق أمانينا ...

فلم يتميز هذا الحوار بالحماس بل تميز بالهدوء والأناة ، فانقلب الحوار إلى (مستمع ومتحدث). فالحوار كان عاديا عبر عن كل مطمح وهدف لكل شخصية .

ب) الحوار الداخلي (المونولوج):

المونولوج هو الكلام الداخلي بين الشخصية وذاتها؛ أي "أناها" فهو كلام تنقطه شخصية بمفردها أو تعتقد أنها بمفردها أو شخصية يسمعها الآخرين لكنها لا تخشى أن يسمعها هؤلاء الآخرون "[2]

ونلمس هذا في حوار "إسماعيل "و أناه.

إسماعيل : (حانقا) أرأيت يا أنا... ؟

أنا : "ماذا؟

إسماعيل : كم هي واهية حججك... وأنه لم يبق لي إلا أن أنفذ قراري أنا: ماذا تقول ؟

---

[1]- الطاهر وطار الهارب ص 50

[2]-يونس لوليدي : دراسة للمسرحية أساطير معاصرة لمحمد الكعاط ، النص الدرامي ط1 ص 51

إسماعيل: مصطلحات, دائما مصطلحات، جبن .. شجاعة.. ثبات.. إقدام.. الانتحار شجاعة إذا كان إخلاصا للنفس ..

وهنا إسماعيل في حوار مع أناه عن فكرة الانتحار والتخلص من الألم والحوار الداخلي يعبر عن عواطف النفس وأفكارها وانطباعاتها, التي تعجز في بعض الأحيان هاته الشخصية البوح به إلى الغير, فتطرحها على نفسها من دون تدخل أي طرف آخر في ذلك الجانب.

– اللغة في مسرحية "الهارب" :

جاءت اللغة في هذه المسرحية بشكل خاص على أساس أنها مسرحية ذهنية تستبطن الذات وتعبر عن دواخل الشخصيات فلم تكن اللغة هنا مجرد قالب للأفكار بل هي تعبير عن رؤية الشخصيات الرئيسية في المسرحية وخاصة شخصية إسماعيل حيث نلمس في هذه اللغة بعض الملامح الرمزية لما يجول في نفسية إسماعيل من قلق واضطراب ومن أمثلة ذلك قول إسماعيل وهو يقترح على مدير السجن" : فأنا وزميلي (الصادق) أمامنا طريقان ، طريق الحياة وطريق العدم ، وكلانا يبغض الطريق التي يتعين أن يسلكها ، هو يرفض العدم مثلما أرفض الحياة ، فليخرج ولأبق[1]" .

يبدو في هذه المقطوعة من المسرحية أن اللغة تحمل أبعادا نفسية تعبر عن شعور إسماعيل قدمها في شكل رمزي مشحون بدلالات الإحساس بالعبثية وعدم جدوى الحياة التي يحياها ولعل هذا الشعور باليأس والإحباط الذي يعاني منه البطل هو جوهر مسرح العبث واللامعقول الذي انتشر في أوروبا بعد الحرب العالمية الثانية وعبر هذا المسرح عن عزلة الإنسان الأوروبي و فرديته بسبب الدمار المادي والاجتماعي والنفسي التي خلفته الحرب .

[1]- الطاهر وطار الهارب ص 33

الخاتمة

خـاتمة

في الختام كانت هذه محاولة منّا لدراسةِ تحليليةِ بُنيوية لمسرحية "الهارب" ، فمن خلال هذا البحث حاولنا الولوج للبنية الدّاخلية للنص و وقفنا على الميكانيزمات الداخلية التي تنبني عليها هندسة النص الدرامي باعتباره خطابا جامعا تنصهر فيه كلّ الأشكال الفرجوية السابقة عنه ، نتيجة ذلك استنتجنا مجموعة من الخصائص و المميّزات التي يستعين بها الكاتب الدرامي قصد ايصال رسائله الضمنية، فمن خلال دراستنا التطبيقية رأينا أنّ النّص الدرامي له ما يميّزه عن النصوص السّردية الأخرى كالرّواية من خلال اعتماده على الزمن الحاضر و عكس الرّواية مثلًا التي تعتمد على زمن الماضي ، و كما يظهر النص الدرامي أكثر ديناميكيةً و حيويّةً مقارنة بالنصوص الأدبية الأخرى نظرًا لإعتماده على عنصر الصراع و تعدّد الأدوار و الممثّلين و الشّخصيات.

تعدّ الحبكة النسيج الذي يتمّ من خلاله نسج الأحداث و الأفعال و الشخصيات بالإضافة إلى عنصريّ الزمان و المكان ، وفق ذلك تنتظم المضامين و الأفكار المضمرة ضمن القالب الشكلي الذي يُقدّمهُ النص المسرحي .

بناءًا على ذلك فإن الفعل التأويلي الذي ينتجه المتلقي مرهون بفهم و ادراك الآليات التي تقف وراء هذا البنيان المشيّد الذي يفصح عنه النص كتجليّ خطابيّ .

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر و المراجع

1 المصادر باللغة العربية :

- البطاقة الفنية للروائيين الجزائريين
- الطاهر وطار مسرحية " الهارب "

2 المراجع باللغة العربية :

- القرآن الكريم
- ابن منظور لسان العرب
- د. ربيع حميد ، الكتابة الدرامية في الجزائر بين النظرية و التطبيق
-د. فؤاد صالح ، علم المسرحية و فن كتابتها دار الكندي ط1 ،أربد الأردن، 2001
- د.محمد حمدي ابراهيم ، نظرية الدراما الاغريقية
- د. باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي
- د. عز الدين المدني، ثورة صاحب الحمار، المجلد الأول، دار اليمامة للنشر والتوزيع، تونس 2005
- د.عبدالقادرالقط—منفنون الأدبالمسرحُة- دارالنهضةالعربُة للطباعة والنشر بيروت ص،1978
- د. عبد العزيز حمودة، البناءالدرامًي
- د.عبد المجيد شكري، فنون المسرح والاتصال الإعلامي، دار الفكر للطبع والنشر، القاهرة، ط1، 2011
-د.علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر
-د. محمد مندور، الأدب وفنونه
- أحمد شوقي : المسرح الإسلامي روافده ....العربي:الكويت. 1980م
- د.أبو حسن سلاّم: حيرة النص المسرحي بين الترجمة و الاقتباس و الإعداد و التّأليف، دار الوفاء للطباعة و النشر
- د.محمد مسكين : مفهوم الكتابة المسرحية النقدية ، ص ، 57
[1]- د. جلال أعراب : خطاب التّأسيس في مسرح النّقد و الشّهادة

– د.عادل النادي : مدخل إلى فن كتابة الدّراما ، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله ، تونس ، ط1 ، 1987 ، ص ، 28.

[1]– د.فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل دراسة، اتحاد الكتاب العرب، 2003

– د.عبد المالك مرتاض: ألف ليلة وليلة ، تحليل سيميائي لحكاية حمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993،

– د. سعيد يقطين الكلام والخبر : مقدمة للسرد العربي . 1997

– د.محمود اسماعيل ،اللغة العربية و النص الدرامي،الحياة الثقافية

– د. سوالمي الحبيب، طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر، رسالة ماجستير، إشراف د ميرات العيد، جامعة وهران 2011

– د. رشاد رشدي : نظرية الدراما من ارسطو الى الآن

3 المعاجم :

هند قصاب حسن. و د.ماري الياس المعجم المسرحي دار الفكر دمشق –سوريا–

4 المصادر و المراجع المُترجمة :

– إريك بنتلي: نظرية المسرح الحديث. تر: يوسف عبد المسيح ثروت. دار الشؤون الثقافية العامة

– ليف تولستي شكسبيروالدراما،ترجمة د محمدعبدو النجاري دارالحصاد للنشر والتوزيع دمشق 1992

– تمارا سورينا، ستانسافسكي وبريخت، ترجمة ضيف االله مراد ، دمشق، 1994

– أ. أنيكست، تاريخ دراسة الدراما، ترجمة ضيف االله مراد، دمشق، 2000

[1]– محمد حمدي إبراهيم، م س، ص

– مجموعةالمؤلفّين.دراسات من الأدبوالمسرحُة ، ترجمة فزارعيونالسود المنشورات وزارةالثقافة و الإرشادالقومي .دمشق

– لاجوس إيجري (فن كتابة المسرحية) ترجمة : دريني خشبة ، الناشر: مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة (د.ت)،

ج لوكاتش، تاريخ تطور الدراما الحديثة ج1 ترجمة كمال الدين عيد

-Michel lioure, le drame de didrot a Ionesco, ed armand colin, paris, 1973
-Genette. Jane.E.lewin : Narrative discours : An essay in method by Gérard, R
by Gerald prince, duke university press,

فهرس الموضوعات

مقدمة

الفصل الأول : التأليف الدرامي و بنية النص الدرامي 5

المبحث الأول : العناصر القاعدية في التأليف الدرامي 5

المبحث الثاني : العناصر البنائية 12

1– الحدث المسرحي 12

2–الصراع 16

3– الشخصية و أبعادها 18

5–الحوار 25

5– اللغة 28

الفصل الثـــــاني : التأليف المسرحي بين الشكل الدرامي و الفعل السّردي 31

المبحث الأول : الشكل السّردي في التأليف المسرحي.....,.....34

المبحث الثاني :الفعل السردي ومكوناته 38

1–مفهومه 38

2–مكوناته 39

المبحث الثالث : السّرد و الدراما.....41

المبحث الرابع : تطور الدراما و أثرها على النص الدرامي في الجزائر 44

الكتابة الدرامية في الجزائر و مراحلها 46

الفصل الثالث: دراسة تطبيقيةٍ مسرحية الهارب للكاتب الطاهر وطار –نموذجًا–

المبحث الأول : الكاتب الطاهر وطار و أهم أعماله 56

المبحث الثاني: ملخص مضمون المسرحية 57

المبحث الثالث : دراسة تطبيقية لمسرحية " الهارب ".....59

خاتمة

ملخص

ملخص :

إنّ التأليف الدرامي هو العنصر الغالب على التأليف المسرحي العالمي ، إنّه يجسّدُ لنا الحياة الإجتماعية بكلّ جوانبها لينقلها الينا بكلّ واقعية . فالدراما هي العنصر الأكثر تعبيرا عن رسالة المسرح المقدّسة ألا و بعث الوعيّ و صناعة ثقافة شعبية فقد صدق القائل " أعطني خبزاً ومسرحاً أعطيك شعباً مثقفاً "

الكلمات المفتاحية : المسرح – التأليف الدرامي–العناصر الدرامية– الفعل السردي

Un résumé:

L'écriture dramatique est l'élément prédominant de l'art théâtral international, elle incarne pour nous la vie sociale sous tous ses aspects pour nous la transmettre avec tout le réalisme. Le drama est l'élément le plus expressif du message sacré du théâtre, à savoir la sensibilisation et la création d'une culture populaire. "Donnez-moi du pain et du théâtre, je vous donnerai un peuple instruit.

Mots clés: théâtre - écriture dramatique - éléments dramatiques - action narrative

summary:

Dramatic writing is the predominant element of international theatrical art, it embodies for us social life in all its aspects to transmit it to us with all the realism. The drama is the most expressive element of the theater's sacred message, namely raising awareness and creating popular culture. "Give me bread and theater, I will give you an educated people.

Keywords: theater - dramatic writing - dramatic elements - narrative action.