الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

Université Abou Bekr Belkaid
Tlemcen Algérie

جامعة أبي بكر بلقايد
تلمسان الجزائر

كلية الآداب واللغات

قسم الفنون

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر

تخصص: مسرح مغاربي

الموضوع:

الكتابة الدرامية في المسرح التونسي- فاضل الجعايبي نموذجا-

إعداد الطالب:

- سلطان زكي

إشراف:

أ.د سوالمي الحبيب

لجنة المناقشة	
أ.د سوالمي الحبيب	مشرفا
أ.د بولنوار مصطفى	رئيساً
د. خواني الزهرة	مناقشا

السنة الجامعية: 2020 -2021

المقدمة

إن المسرح من أهم وسائل التوعوية و التثقيفية، فهو النقطة الأساسية التي تنطلق منها الثقافة و التطور و تساهم في ازدهار المجتمعات وتطويرها.

و تعد التّجربة المسرحيّة في تونس بحد ذاتها مغامرة شيّقة ومفتوحة لجميع الصّيغ والمواضيع و تجربة ريادية متميزة، فهي ذات طابع متفرد وناضج فكريا وثقافيا، فتنوّعها هو ثراؤها الذي بوّأها للتّفوّق في العديد من التّظاهرات المسرحيّة العربيّة والدّوليّة، حيث برز المسرح التونسي كتابةً ، تأليفاً ، تمثيلاً وإخراجاً، وما ساعد في تطوره هو الاقتباس من المسرح الغربي و ترجمتها إلى اللهجة التونسية.

فإن المسرح التونسي صورة ذهنية متلألأة بالأنوار، حيث قدمت الحركة المسرحية في تونس تصاعديا وبتطور ملحوظ لتصبح أكثر إقناعا ونضجا، فقد شهد المسرح التونسي انفتاحا فكريا غير مسبوق و ذلك لتأثره بالثقافة الغربية.

إن هذا البحث يتمحور حول الكتابة الدرامية في المسرح التونسي قراءة في أعمال علي بن عياد و فاضل الجعايبي، و هناك بعض الأسباب التي دفعتني إلى اختيار هذا الموضوع وأذكر منها:

- شغفي الكبير للمسرح و التمثيل.
- تأثر كتاب المسرح العربي التونسي بالمدارس الغربية مما دفعهم للاقتباس من النصوص الغربية.
- التعرف على المسرح التونسي من خلال أعمال علي بن عياد و فاضل الجعايبي.

و هذا ما دفعني إلى طرح الإشكال الآتي:

- كيف تجلت ظاهرة الاقتباس في أعمال علي بن عياد؟.
- ماهي خصائص الكتابة الدرامية عند فاضل الجعايبي؟ وماهي مظاهر التجديد في كتاباته؟.

اعتمدت في هذه الدراسة على المنهج التحليلي كوني قمت بتحليل مسرحيتين و تحديد خصائص الكتابة الدرامية فيها.

و قد اعتمدت في بحثي على مجموعة من المراجع التي ساعدتني كثيرا و أذكر منها:

- شكري عبد الوهاب، النص المسرحي دراسة تحليلية و تاريخية لفن كتابة المسرحية.
- جليلة بكار، جنون عن يوميات خطاب فصامي لناجية الزماني.
- موليير، المثري النبيل، ترجمة: إلياس أبو شبكة.
- نور الدين قصباوي، و علي بن عياد، ماريشال.

اعتمدت في البحث على خطة تضمنت مقدمة و مدخل و ثلاثة فصول، الأول نظري و الثاني و الثالث تطبيقيين ثم خاتمة و ملحق الدراسة، في المدخل تحدثت عن مفهوم الكتابة الدرامية و عناصرها، أما في الفصل الأول الذي عنونته بـ:(نشأة المسرح التونسي)، ينقسم إلى مبحثين، المبحث الأول تطرقت فيه إلى نشأة المسرح التونسي و تطوره، أما المبحث الثاني فتحدثت فيه عن رواد المسرح التونسي.

أما الفصل الثاني كان عبارة عن دراسة تحليلية لمسرحية الماريشال لنور الدين قصباوي ، عنونته بـ: (ظاهرة الاقتباس في المسرح التونسي أعمال علي بن عياد انموذجا)، قسمته إلى مبحثين، المبحث الأول تناولت فيه مفهوم الاقتباس في المسرح التونسي و رواده، أما المبحث الثاني فدرست فيه خصائص الدرامية للاقتباس في نصوص علي بن عياد.

أما الفصل الثالث فكان أيضا عبارة عن دراسة تحليلية لمسرحية "جنون" لجليلة بكار، عنونته بـ: (الكتابة الدرامية الابداعية في المسرح التونسي دراسة تحليلية لأعمال الكاتب فاضل الجعايبي)، قسمته إلى مبحثين، في المبحث الأول تناولت قراءة في الخصائص الدرامية لأعمال فاضل الجعايبي، وفي المبحث الثاني تطرقت إلى مظاهر التجديد في كتاباته.

وأنهينا هذه الدراسة بخاتمة دونت فيها حوصلة لمجموعة من النتائج التي توصلت إليها.

ومن الصعوبات و العراقيل التي واجهتني في هذه الدراسة وكانت حجرة عثرة في طريقي:

- ندرة المصادر و المراجع التي تتحدث عن المسرح التونسي.
- صعوبة زيارة المكتبات نظرا للوباء و الضرف الصحي المتأزم الذي تشهده البلاد.

برغم من هذا بذلة قصار جهدي لتقديم هذه الدراسة في أجمل صورة.

فشكر الجزيل للمولى عز وجل لأن كل شيء يكتمل بعونه و أقدم شكري للأستاذ المشرف

ولكل من ساعدني في انجاز هذه المذكرة.

﴿ تَوۡفِيقِيٓ إِلَّا بِٱللَّهِۚ عَلَيۡهِ تَوَكَّلۡتُ وَإِلَيۡهِ أُنِيبُ ٨٨ ﴾ [سورة هود، الآية:88]

تلمسان: 2021/10/25.

سلطان زكي

المدخل

تحديد المصطلحات

1. تعريف الكتابة الدرامية:

-لتحديد مفهوم الكتابة الدرامية يجب ضبط المعني اللغوي و الاصطلاحي للدراما:

أ. لغة: درم . درما و درمانا ، والدراما : هي رواية تمثيلية يختلط فيها المحزن بالمضحك , ترجمت إلى العربية بلفظة فاجعة (لاتينية)[1] ،كما جاء في معجم الوسيط حِكَايَة لجَانب من الْحَيَاة الإنسانية يعرضهَا ممثلون يقلدون الْأَشْخَاص الأصليين فِي لباسهم وأقوالهم وأفعالهم ،وهي رِوَايَة تعدُّ للتمثيل على المسرح.[2]

كلمة دراما (Drama)هي كلمة يونانية الاصل ،"هي مشتقة من الفعل اليوناني القديم (spaua) بمعنى اعمل (دراؤ- Drao) ..فهي تعني اذن اي عمل او حدث، سواء في الحياة او على خشبة المسرح "[3] ولكن استعمالها عنوانا لنوع من الفن، جعل من الصعوبة بمكان وضع تعريف محدد لها ، او تفسيرها في بعض الكلمات او الجمل.

" فجوهر المسرحية إذا (الفعل) ، الذي يشكل موقفا فنيا ، وهذا هو المعنى الحقيقي لكلمة دراما .. وهذه لا تعني المسرح ، لأن المسرح إن هو إلا منصة ، ورموز تصويرية لا يمكن ترجمتها إلى لغة الحوار المصاحبة لحركة الأداء التمثيلي ، ولكن يجب أن نتذكر دائما : أن الدراما والمسرح لا يمكن فصلهما إلا من الناحية النظرية"[4]

وإذا نظرنا إلى مصطلح (الأدب الدرامي) وجدناه يتضمن شيئا من التحالف بين طرفيه ، " فالجزء الأول منه (الأدب) وهو يعني شيئا يكتب بينما الجزء الثاني منه (الدرامي) وهو يعني شيئا يؤدى أو يمثل .. وبذلك فهي تتضمن أي عمل في الحياة ، أو على المسرح ، ومعظم المشكلات والاهتمامات في دراسة الأدب الدرامي إنما منبع من هذا التناقض...فقد شاع هذا اللفظ في اللغة اليونانية، ثم انتقل منها إلى سائر اللغات الأخرى ،ولكن انتقالها إلى العربية كان انتقالا كلفظ ليس كمعني" [5].

وعليه نستنتج ان مصطلح الدراما ليست من لغة العرب بل انتقل كلفظ من اللغات الأخرى.

---

1 لويس معلوف، المنجد في اللغة، ط12، المطبعة الكاثوليكية، بيروت،ص 213

2 مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية،القاهرة،ط1439،4هـ-2008م،ص282

3 عدلي رضا، البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون، دار الفكر العربي، القاهرة، ص35.

4 دراسات في النقد الأدبي، أحمد كمال زكي، دار الأندلس ط2 ، القاهرة 1980، ص52.

5 سعد أبو الرضا، في الدراما " اللغة والوظيفة نصوص وقضايا"، منشأة المعارف بالإسكندرية 1989،ص197.

اصطلاحا:

"هي لفظ مترجم يحمل معاني اصطلاحية ، وأصلها في العرف الأجنبي أن تكون : مسرحية حوارية يقوم بها شخص واحد أمام الجمهور ، ثم ظهرت فنا مسرحيا لإبراز الشعائر الدينية النصرانية ، ثم صارت عرفا لأدب المسرح ، إلا أنها جامعة لطرفي عمل المسرح، وهما التراجيديا ، والكوميديا، وأصبحت تقتضي مسرحا ، وممثلين، وجمهورا . إنها حوار، وفعل، وحركة.."[1]

" يناقش أرسطو مصدر كلمة (دراما) من الناحية اللغوية، كما يطرح مسألة ادعاءات الدوريين – ضد الأثينيين- بأنهم هم الذين ابتكروا التراجيديا و الكوميديا. يبدو أن أحد الباحثين السابقين على أرسطو كان قد زعم بأن الدراما – تتمثل في جنسى التراجيديا و الكوميديا، الذين يعتبران محاكيان لأفعال يقوم بها أناس – ترجع إلى كلمة دران dran وهذه الكلمة تعنى في الهجة الدورية بصفة خاصة – و ليس في اللهجة الأتيكية – عملا يؤدي – ثم تحولت فيما بعد- إلى شكلها الحالي drama"[2] .

لقد تناول أرسطو مصطلح الدراما في كتابه – فن الشعر- بأنها "عبارة عن محاكاة للفعل البشري، والحقيقة هي تتألف من شقين أولهما عمل المؤلف و الثاني عمل التجسيد" [3]، وقد عرفها أيضا بأنها عبارة عن :" أناس يؤدون أفعالا، إلا أن هؤلاء الناس في التراجيديا يكونون أنبل و أسمى شأنا من الناس العاديين، بينما يكونون في الكوميديا دون المستوى العادي أو الأقل من المتوسط العام"[4]،و عليه فإن الدراما عند أرسطو هي محاكاة لفعل الانسان، حيث قسمها إلى قسمين: التراجيديا و الكوميديا.

تعتبر الدراما "سلسلة أحداث تنطوي على تضارب بين قوى مختلفة"[5]، كما يرى حسين رامز "إن الدراما شكل من أشكال الفن القائم على تصور الفنان لقصة ، تدور حول شخصيات تتورط في أحداث هذه القصة، تحكي نفسها عن طريق الحوار المتبادل بين الشخصيات"[6] ، و "إنها جامعة لطرفي عمل المسرح، وهما التراجيديا و الكوميديا و أصبحت تقتضي مسرحا و ممثلين و جمهورا، إنها حوار وفعل وحركة، و لا بد في

1 عدلي سيد رضا، البناء الدرامي في راديو و التلفزيون، دط، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة مصر،1999، ص45.

2 أرسطو، فن الشعر، ترجمة: ابراهيم حماده، مكتبة الأنجلو المصرية، ص30 -31.

3 رشاد رشدي ، الدراما من أرسطو إلى الآن ،[د. ب] ، مكتبة الانجلو المصرية ، [د. س] ، ص4

4 أرسطو، فن الشعر، ص25.

5 محمد فريد عزت، قاموس المصطلحات الإعلامية ، جدة ، دار المشرق ، 1984 ، ص118.

6 ينظر: ماجد مراد ، شخصياتنا المعاصرة بين الواقع و الدراما ، ط 1] ، د. ب] ، عالم الكتب للنشر و التوزيع ، 2004 ،ص94-95.

الدراما من مكان واضح، و زمان معروف، إنسان تعرف من خلاله ماحدث في ذلك المكان من أحداث و من علاقة بين الحاكم و الشعب، ومن مظاهر متنوعة في حياة الناس و مجرى الأمور"[1] .

ومن المعارف السابقة يتضح لنا ، أن مفهوم الدراما يجمع بين كل ما هو قصصي وما هو تمثيلي بنقل النص المسرحي من المكتوب إلى المنطوق بواسطة ممثلين بارعين يتقمصون أدوار شخصيات القصة بتأديتهم للفعل ونطقهم للكلام، فالدراما ترتبط بالحياة الإنسان اليومية و معالجة مشاكله سواء كانت اقتصادية أو دينية أو اجتماعية.

كثيرا ما يقع خلط بين مفهوم الدراما والتراجيديا فهناك بعض الناس من يعتقدون أن الدراما هي التراجيديا إلا أنها –كما عرضناها سابقا– تختلف كل الاختلاف عن التراجيديا لأن التراجيديا أو المسرحية المأساوية "هي عبارة عن مجموعة من الأحداث الجادة المترابطة على أساس سببي معقول ومحتمل الوقوع وتدور هذه الأحداث حول شخص مأزوم "البطل" يصارع مصارعة ايجابية ضد قوى الاهية أو اجتماعية أو نفسية ومن خلال تتابع الأحداث يكون الجو السائد حزينا شجيا ولكن قد تلمع فيه ومضات سريعة جدا من الترويح الملهوي وفى كثير من الأحيان تختتم المسرحية بنهاية كارثية تتمثل في موت البطل أو هزيمته الساحقة"[2].

وعليه نستنتج من كل ما سبق ان النص الدرامي هو نص مختلف عن النصوص اللغوية الإبداعية الأخرى، كونه يجمع بين خاصيتين أساسيتين هما: الأدبية والتمسرح، فهو يعتبر نقطة انطلاق أساسية لتصوير استراتيجيات ومخطط العمل المسرحي، مما جعل منه سمة تميزه عن غيره من النصوص الفنية والإبداعية الأخرى التي "تفتح أمام القارئ آفاقا قرائية جديدة تتمثل في التركيز على خصوصية النص الدرامي في حركته وحيويته وتجسيده وتحقيقه"[3]، كما تعتبر عملية التذوق والتواصل مع النص مسألة صعبة تتطلب تحليل وقراءة النص الدرامي انطلاقا من جهاز نقدي خاص، قادر على استعاب كل مكوناته وعناصره والإحاطة بأبعاده الفكرية والفنية والجمالية وذلك من خلال دمج مختلف هذه الممارسات ومواجهة بعضها ببعض ليصبح نصا متعدد الأصوات واللغات، "والشيء الذي يجعل له هذه القيمة الفنية والفكرية هو تعامله مع النصوص التراثية بواسطة

1 ينظر: عز الدين عطية المصري، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، مذكرة ماجستر، كلية الآداب قسم اللغة العربية، الجامعة الاسلامية، غزة – فلسطين، 2010، ص33.

2 ابراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، دار المعارف، 1985، ص197.

3 ميلود بوشايد وعبد الرحمان اصميدي، دراسة لمسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح لعبد الكريم برشيد، قراءة توجيهية تحليلية، ص 18.

إعادة قراءتها وتحريكها وتكثيفها وتحويلها"[1] ،فالنص الدرامي "هو النص الذي يحاول أن يسير على أصول الدراما وقواعد التأليف المسرحي من تقيد بالحكاية، وبناء الشخصية والصراع المسرحي وما يقتضيه ذلك من ربط لهذه العناصر بما يسمى في قواعد التأليف المسرحي(الحبكة)"[2]، و عليه فإن الكتابة الدرامية محكومة بوجودين على عكس الكتابات الأخرى، فالكتابة المسرحية هي الوجود الأول والعرض المسرحي هو الوجود الثاني،" والعرض المسرحي يمضي ويتلاشى خارج رحم الزمن، ولو حاولنا أن نحتفظ به شريطا مسجلا، لكنه رغم ذلك يتبخر محتفظا بالظل لأنه يفقد أنفاسه الحارة وحضوره الطازج أما الكلمات المسرحية هي التي تبقى والصورة التي ترسمها أطول عمرا"[3] ،ويمكن النظر إلى النص الدرامي كأي نص فني إبداعي آخر، لكونه مؤلفا من مجموعة رموز لكل منها مضمون خاص و" لكن من جهة أخرى يضم المدلول بمستوياته المختلفة في النص نظاما لا ينتمي إلى النظام اللساني ولكن علاقته معه علاقة تماس وتشابه في الوقت ذاته، وهذا يكون النص الدرامي عملية إنتاجية وفضاء يتصل فيه مؤلف النص مع قارئه".[4]

وعليه فإن النص الدرامي هو نص فني ابداعي يسير على أصول الدراما و قواعد التأليف المسرحي مقيد بوجودين؛ الكتابة المسرحية و العرض المسرحي، فهو عملية انتاجية يتصل فيه المؤلف مع القارئ.

2. عناصر الكتابة الدرامية :

الكتابة الدرامية كعمل كلي أو وحدة تامة في جوهراها تتألف من عدة عناصر أو أجزاء معينة:كالفكرة، والشخصيات والصراع والفعل... و غيرها، تتلاحم فيما بينها في سياق واحد مكونة نصًا دراميًا متكاملاً، من أهم هذه المرتكزات أو العناصر نجد:

1 ميلود بوشايد وعبد الرحمان اصميدي، دراسة لمسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح لعبد الكريم برشيد، قراءة توجيهية تحليلية ،ص 24.

2 فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب –دمشق ،2003، ص 20.

3 نديم معلا محمد، في المسرح في العرض المسرحي في النص المسرحي، قضايا نقدية، ص 219.

4 أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي دراسة سيميائية، ط 1، دار مشرق، المغرب، 1994 م، ص69.

أ. الفكرة (الموضوع) Theme :

يرى بعض المسرحيين أن الفكرة هي "الهدف الأساسي و المحور الإرتكازي في تركيب المسرحية بالإضافة الى الجانب العقلي و الانفعالي بشكل عام لأن المسرحية مهما كانت لا تخل من وجود أراء ووجهات نظر ومواقف تفصح عنها"[1] وعليه فهي" مشروع أو موضوع أو بحث أو أطروحة أو فكرة جذرية أو فكرة أساسية أو هدف أو إنفعال أساسي"[2]، ومن هنا نرى أن الفكرة هي بنية أساسية و محور إرتكاز أي نص مسرحي فلابد أن يكون المؤلف ملما بجميع جوانبها و أبعادها كي يستطيع القارئ أو المشاهد استعابها، "فلكل مسرحية فكرة تنطلق منها فلا يمكن تخيل مسرحية دون فكرة معينة؛ فهي التي تنظم مبدئيا توجه الكاتب وتحدد له السبيل الملائم لبناء مسرحيته"[3].

ويرى لايونس إجري أن الفكرة هي: "الحس الكوني الشمولي الذي يجعل الناس متشابهين مجازيا وحتى متماثلين في الكشف مباشرة عن الحالات المتناثرة في أهدافهم"[4]، ومنه فالفكرة هي عبارة عن المقدمة المنطقية التي تبين أحداث المسرحية للمشاهد (الجمهور).

ومن التعاريف السابقة نستنتج أن الفكرة هي وجهة نظر الكاتب أو الهدف المقصود وتمثل أيضا قناعته وما يؤمن به وما يريد أن يوصله للقارئ أو المشاهد، كما عرفها أرسطو: " سواء أكان الموضوع قديما طرقه أخرون أم كان عن إبتداع الشاعر نفسه فإن عليه أولا أن يحدد الفكرة العامة و بعد هذا فقط يؤلف الأحداث الفرعية ويبسطها"[5].

ب. الحبكة Plot :

1 ينظر: فريدة بواميس و غنية سماح، الدرامى المسرحية من النص إلى العرض في المجموعة القصصية الشهداء يعودون هذا الأسبوع لطاهر وطار، اشراف د. بشير أعبيد ،كلية الأداب ولغات أجنبية قسم لغة و أدب عربي ، تخصص أدب جزائري، جامعة محمد السديق بن يحي، جيجل، 2019-2020، ص 26.

2 ينظر: فؤاد صالحي، علم المسرحيةوفن كتابتها، دار الكندي للنشر و التوزيع، ط1، الاردن،2001،ص23.

3 ينظر: مجيد حميد جبوري البنية الداخلية للمسرحية –دراسات في الحبكة المسرحية عربيا و عالميا،دار الفكر للنشر و التوزيع،العراق-البصرة،ط2013،1،ص93.

4 ايوس إيجري، فن كتابة المسرحية، ترجمة ديني خشبة، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ص 43.

5 أرسطو، فن الشعر، ترجمة: شكري عياد، دار الكتاب العربي، القاهرة، ط1967،1، ص49.

تعتبر الحبكة عنصر من العناصر الرئيسية في البناء الدرامي وهي الهيكل القصصي و هذا ما يؤكده أرسطو في قوله" تعتبر أهمها على الإطلاق بل هي روح العملية الدرامية وعلى هذا يجب أن تحظى بالإهتمام الأول للمؤلف[...] ، وأهمية الحبكة تلك، أشبه بأهمية الخطة في البناء المعماري، فقد يشيد قصر من الرخام و آخر من الحجارة طبقا لخطة واحدة فلا يختلف البناءان إلا إذا اختلفت خطة أحدهما عن خطة الآخر"[1].

ومنه فإن الحبكة هي طريقة كتابة وسرد أحداث المسرحية في ترتيب و تسلسل منطقي إذ تتألف الحبكة من مراحل ثلاث هي: (التمهيد – الوسط – النهاية):

ففي التمهيد يقدم الكاتب شخصيات القصة ويرمي الخيوط الأولى لها. وفي الوسط يمزج شخصيات المسرحية ليخلق تأزم (العقدة) الذي يؤدي إلى الصراع. أما في النهاية تنحل كل الأزمات والصراعات وتنتهي الحكاية.

تعتبر الحبكة بمثابة الروح و المحتوى للعمل الدرامي، وهذا ما يظهر في قول أرسطو:" الحبكة إذن هي الجوهر الأول في التراجيديا، بل لها في منزلة الروح بالنسبة للجسم الحي "[2].

وعليه فإن المسرحية هي عبارة عن قصة يقوم بتحريكها الفعل الدرامي بتجسيد الصراع القائم بين الشخصيات، فالحبكة عبارة عن قصة كاملة لها بداية و وسط ونهاية.

"يجب صياغة المسرحية في إطار حبكة متقنة، تمكن المتلقي من استيعاب الفكرة التي يراد إيصالها ، فالحبكة بطبيعتها الخاصة، تندرج تحت الحركة والفعل، ولهذا يجب أن يصل بها المؤلف إلى هدفه الأسمى الذي رسمه من خلال فكرته، ليصل إلى ما سماه أرسطو بالتطهير Quat arsis*"[3].

1 أرسطو، فن الشعر، ت : ابراهيم حمادة، ص29-30.

2 أرسطو، فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو مصرية، ص 98.

3 سوالمي الحبيب، طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر، اشراف: ميراث العيد، مذكرة ماجستر، كلية الأداب والغات و الفنون قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2011/2010، ص30.

* التطهير: من أعقد المصطلحات الأرسطية التي دار حولها جدل كبير لأن أرسطو لم يقدم له تفسيرا دقيقا، فقد جال وصال حول هذا المصطلح العديد من المفكرين، يأتي التطهير من خلال عاطفتي الشفقة والخوف من منطلق أنهما وسيلتان لتطهير الروح من الطمع والشهوة لأن المأساة هدفها التعليم، شريطة أن تتوفر على الإقناع والمنطقية، والملهاة تدعو إلى الطريق القويم من خلال عرض درامي مصحوب بالضحك والدعابات الساخرة، عد إلى فن الشعر. ترجمة ابراهيم حمادة بداية من الصفحة 102، نقلا عن: سوالمي الحبيب، طبيعة الحركة النقدية و دورها في الممارسة المسرحية في الجزائر، ص30.

تتميز الحبكة في العمل الدرامي بسمات عدة، وقد حددها الدكتور شكري عبد الوهاب في كتابه النص المسرحي كمايلي:

الحبكة المكثفة	الحبكة غير المكثفة
– تظهر متأخرة في العمل الفني بقرب النهاية أو عند الذروة	– تظهر مبكرة في العمل الفني وتتحرك خلال سلسلة من المشاهد التمثيلية
– تغطي مساحة زمنية قصيرة ربما تصل إلى ساعات قلائل أو أيام	– تغطي مساحة زمنية طويلة ربما تمتد إلى أسابيع أو شهور وأحيانا سنوات.
– تحتوي على ترابط بسيط ومشاهد ممتدة، كأن تكون من ثلاثة فتصول يشتمل كل يمنها مشهدا طويلا.	– تحتوي على عدة مشاهد قصيرة وأحيانا تعاقبا بين مشهد قصير وآخر طويل.
– الحدث يقع في مكان محدد وقد يكون غرفة واحدة أو منزل واحد	– الحدث يجري في عدة أماكن، سواء في المدينة الواحدة أو حتى عدة مدن
– عدد الشخصيات محدود، وعادة لا يتجاوز ستة أو ثمانية شخصيات	– تعدد الشخصيات وقد تصل إلى أكثر من 20 شخصية.
– الحبكة عبارة عن خط ممتد وتتحرك في خط مفرد مع قليل من الحبكات الثانوية	– الحبكة عادة ما تتميز بخطوط متعددة من الأحداث، وقد ستكون حبكتين متوازيتين أو مشهد فكاهي يتخلل التأزم المأساوي.
– خط الحدث ينبع من تسلسل العلة والأثر والشخصية والأحداث مترابطة في تتابع منطقي	– المشاهد متجاورة، فالحدث يمكن بأن يكون نتيجة لعدة أسباب، أو بلا سبب ظاهر، بل ينتج عن شبكة أو نسيج من الظروف والملابسات

و في كلتا الحالتين على المؤلف أن يختار حبكته بإتقان، وأن لا يخلط في التتابع الزمني والمنطقي للأحداث، كي لا يحدث تشويش لدى المتلقي، الذي تختلف مستويات تفكيره و كذا وجهات نظره.[1]

1 سوالمي الحبيب، طبيعة الحركة النقديةو دورها في الممارسة المسرحية في الجزائر، ص31-32.

وعليه نستنتج بأم الحبكة الجيدة يجب أن تكون قوية الترابط بين أحداث القصة وأن تكون مقنعة و سليمة البناء ويجب أيضا أن تتضمن القيم التي يهتم بها المشاهد (الجمهور أو القارئ)، و للحبكة الدرامية نوعان هما:

- **الحبكة البسيطة:** " ذلك الفعل الواحد المتواصل [...] والذي يتغير فيه خط البطل دون حدوث (تحول*) أو (تعرف*)"[1].
- **الحبكة المعقدة:** " هي التي يتغير فيها خط البطل إما عن طريق التحول و إما عن طريق التعرف، وإما بهما معا، ويجب أن يتولد (التحول) و (التعرف) من صميم بناء الحبكة نفسها، وأن يكون كلاهما نتيجة حتمية أو محتملة لما وقع من أحداث سابقة"[2].

ج. الشخصيات Characters:

تعتبر الشخصية عنصرا و مقوما أساسيا في البناء الدرامي ومن أهم أعمال المؤلف–أو الكاتب الدرامي– التي يعتمد عليها ، حيث يعرفها «وارن»:"الشخصية هي التنظيم الفعلي للإنسان عند مرحلة معينة من مراحل النمو وهي تتضمن كل ناحية من النواحي النفسية، عقله، مزاجه، مهاراته، أخلاقه، اتجاهاته"[3]، فإن الشخصية هي مجموعة من الصفات الخارجية (الجسمية) و الإنفعالات الداخلية (النفسية) التي تميز الانسان عن غيره.

إن كلمة الشخصية تعود في أصلها ألى "اللغة اللاتينية persona، ومعناها القناع أو الوجه المستعار، وقد إرتبط هذا اللفظ بالتمثيل المسرحي"[4].

" هناك مجموعة من الوسائل تساعد الكاتب المسرحي على رسم الشخصية وبالتالي تزيد من امكانية تلقيها من طرف المتلقي: الضربات السريعة القليلة؛ وكأنه يرسم لوحة تشكيلية، اعطاء التفاصيل الحقيقية للصورة التي تحدد الملامح، امداد الشخصية بمزيد من التغيرات لتجسيد أبعادها"[5]وهذا يعني وكأن الكاتب أو المؤلف المسرحي

* التحول peripeteia: هو تغير مجري الفعل إلى عكس إتجاهه، أو الانقلاب المضاد للاتجاه أو الهدف. ينظر: أرسطو، فن الشعر، ابراهيم حمادة،ص122-123

* التعرف: هو التغر أو الانتقال من الجهل إلى المعرفة مما يؤدي إلى المحبة أو إلى الكراهية بين الأشخاص التي قدرت عليهم السعادة أو الشقاوة. المرجع نفسه، أرسطو، فن الشعر،ص120.

1 أرسطو، فن الشعر، ت: ابراهيم حمادة، ص 120.

2 المرجع نفسه، الصفحة عينها.

3 شكري عبد الوهاب، النص المسرحي دراسة تحليلية و تاريخية لفن الكتابة المسرحية، ص52.

4 فيصل عباس، في ضوء التحليل النفسي دار السرة،، بيروت لبنان، ط1، 1982، ص12.

5 ينظر: شكري عبد الوهاب، المرجع السابق، ص50.

رسام محترف يحاول الإلمام بأدق التفاصيل التي تميز الشخصية ليظهرها للمتلقي (الجمهور أو المشاهد أو القارئ) في صورة متكاملة لأن "الشخصيات تعيش في ذهن القارئ أو المتفرج [...] رغم أن حبكة القصص التي ظهروا فيها قد إختفت في ضلال الماضي"[1].

غير أن" الشخصية تختلق الأفعال المتكررة تكرار العادة، و من تأثيرات الظروف المحيطة بها، وكلها عوامل محركة لها، و عندها يأخذ الشخص في إكتساب تلك الدوافع المحركة،يبدأ في تفهمها تفهما عقلانيا، ويصبح مسؤولا عنها من الناحية الأخلاقية، و محكوم عليه بها من قبل الآخرين، ومن حيث أنه شخصية صالحة، أم شخصية طالحة"[2].

كما "يرى اريسطو —طبقا لمفهوم تلفورد- أن أهم المقومات في بناء الشخصية التراجيدية ،هو جعل ما تفعله مطابقا تماما لطبيعتها ،فالعامل الجوهري الذي يبني الشخصية هو —اولا وقبل كل شيء- القيم الانسانية التي تفصح عنها الافعال وهذا يعلل سبب تكرار اريسطو لتقريره بانه لن تكون هناك شخصية ، الا اذا كان هناك اختيار، لان ما تختاره الشخصية —سواء تجلى في الفعل، أو القول-انما يحدد نوعيتها".[3]

"وعلى هذا فإن شخصية تكون مؤثرة- أو ناجحة دراميا- عندما تكون هي بذاتها مصدر تلك الأختيارات التي تؤلف طبيعتها. وطبقا لهذا، يمكن جعل أية شخصية مؤثرة حتى ولو كانت أدنى مرتبة، أو وضعية تافهة،أي حتى ولو كانت قيمتها المعروضة في اختياراتها، محدودة الشأن في حد ذاتها. بل إنها الشخصية المزودة بالكفاءة و الصلاحية وليست الشخصية العقيمة، العاجزة"[4].

"الشخصية هي التي تكشف عن نفسها تدريجيا في بنية النص المسرحي وليس على المؤلف أن يفرض رغباته الشخصية ويمليها على الشخصية وذلك مايجعلها قلقة مشوشة غير مقنعة و العكس هو ما يمعن الصدق الفني

1 حسين رامز محمد رضى، الدراما بين النظرية و التطبيق، المؤسسة العربية للدراسة و النشر، بيروت، ط1، ص335.

2 أرسطو، فن الشعر، ت: ابراهيم حمادة، ص104.

3 نفس المرجع، ص153

4أرسطو، فن الشعر، ت: ابراهيم حمادة،ص153

في تركها تسير على وصف نوازعها الذاتية"[1]؛ وهذا يعني أن الكاتب أو المؤلف لا يجب عليه فرض رغباته و يمليها على الشخصية بل الشخصية هي التي تكشف عن نفسها في بنية النص الدرامي، كما أن لها ثلاثة أبعاد رئيسية تساهم في تميز كل شخصية عن غيرها ويجب على كل كاتب أو مؤلف مسرحي مراعاتها حين تصويره لشخصياته الدرامية، وهي كالآتي:

- **البعد المادي (الفيزيولوجي، الجسماني)**:"يقصد به التكوين الجسماني للشخصية و ما تحمله من ملامح و خصائص تميزه ك الوزن و الطول و النوع الإجتماعي (الجنس) و اللون، و ما يميزها من لون العيون، أو الشعر، و ما بها من إعاقات طبيعية أو مكتسبة و مظهرها الخارجي (الملابس و المكملات)، و العادات، و اللوازم التي تميز الشخصية في تكوينها المادي و حالتها الصحية".[2]

وعليه فإن البعد المادي هو مايعرف بالتكوين الخارجي للشخصية و ما تحمله من صفات و ملامح وخصائص تميزها عن غيرها كـ: النوع (ذكر أو أنثى)،السن، الطول ، الوزن، لون الشعر والعيون والبشرة، و المظهر الخارجي كالملابس و ألوانها.

- **البعد الإجتماعي (السوسيولوجي)**: "تعتمد على الإنتماء الإقتصادي للشخصية مما يصفها في طبقة اجتماعية تتوافق مع وضعها الإقتصادي خلال الفترة التاريخية للنص كأن يكون الشخص إقطاعيا أو رأسماليا نتيجة امتلاكه للأرض أو مصادر للإنتاج، أو أن يكون أجيرا يعمل بفلاحة الأرض، أو عاملا في مصنع، أو أن يكون بورجوازيا أو تقنيا ينتمي لطبقة متوسطة"[3].

يجب على المؤلف أو الكاتب أن يذكر الحالة الإجتماعية (العمل، التعليم، الدين، الجنسية، المكانة الإجتماعية) و الطبقة (فقيرة، متوسطة، غنية) التي تنتمي إليها الشخصية و الإشارة إلى أصولها العائلية التي تنحدر منها (بيئة حضارية أم ريفية).

1 فؤاد صالحي، علم المسرحية و فن كتابتها، مكتبة الكندي للنشر و التوزيع، عمال الأرصن، ط1، 2015، ص73.

2 أحمد ابراهيم، الدراما و الفرجة و المسرحية ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر و التوزيع،،ط2006،1، ص50.

3 المرجع نفسه، الصفحة عينها.

- **البعد النفسي (السكلوجي):** "للبعد النفسي أهمية واضحة بالنسبة للسلوك و التصرفات، فالرجل المفكر المتأمل غير الرجل الإنفعالي المندفع و الرجل الحسي غير الرجل الروحي، و العصبي غير اللمفاوي وهكذا"[1].

وهذا يعني أن البعد النفسي له علاقة وثيقة بالمزاج والطبع(حاد الطبعا او سريع الغضب،أو سلس أو متشائم) الميول (مستسلم، أو مكافح)، العقد النفسية (مخاوفه)، الأهداف (الأهداف الشخصية و الأطماع)، نمط الشخصية (انبساطي،أو انطوائي)، القدرات الذهنية (تفكيره، حكمه على الأشياء).

د. الفعل الدرامي Dramatic Action :

يري اريسطو "ان الفعل –في الحقيقة –لا يعني الاعمال والاحداث و النشاط الحسي للانسان فحسب ،وانما يعني ايضا الدوافع الكامنة خلف تلك الافعال[...] إن فعل الدراما دلالة أولية لهذا النوع من الفعل الذي يعبر عن نفسه في حدث خارجي، بينما هو ينبثق من قوة الإرادة الداخلية"[2]

يعد الفعل خاصية من الخصائص الإنسانية، المرتبط بالسلوك وبه يتحكم الإنسان في نفسه (إرادته وحركاته وسكناته)، وهذا ما أدى إلى ضرورة تجسيده في صورة فنية على خشبة المسرح، فالفعل الدرامي هو عبارة عن حركة داخلية يتابعها المشاهدون.

إن الدراما هي نتاج لأفعال الانسان فهي "لا تحاكي الأخلاق بل الأفعال التي تجعنا نوصف بهذه الأخلاق، سيئة أم حسنة، فغاية الأفعال فعلية و ليست وجودية"[3]، ومنه فإن الفعل الدرامي لا يبنى دون الأخلاق التي هي مفروضة الوجود في الفرد لا في الجماعة، ذلك لأن كل مسرحية ينفرد فيها البطل دون غير من الشخصيات الأخرى لأن التضحية تكون للفرد و ليست للجماعة حيث " يتوجه الإهتمام الرئيسي في الدراما نحو بطل المسرحية، وتمتلك الشخصيات الأخرى مقارنة معه أهمية ثانوية"[4].

إن الفعل الدرامي نوعان (بسيط،مركب):

الفعل البسيط: يكون حدوثه متصلا وواحدا، ويكون فيه التغيير دون أن يكون هناك انقلاب أو تعرف.

1 محمد منظور، الأدب و فنونه، نهضة مصر للطباعة و النشر،ط2، 2002، ص99.

2 أرسطو، فن الشعر، ت: ابراهيم حمادة، ص100.

3 أرسطو طاليس، فن الشعر، تصدير : عبد الرحمن بدوي، ص20.

4 أنيكست، تاريخ دراسة الداما، تر: ضيف الله مراد، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون، دمشق، سوريا، 2000، ص252.

الفعل المركب: هو الذي يكون فيه التغيير نتيجة مباشرة لانقلاب أو تعرف أو بهما معا.[1]

هـ. وحدة الزمن و المكان:

"نظرا للعلاقة الوثيقة التي تربط الزمن بالمكان، استعير مصطلح الزمكنية المستخدم في العلوم الطبيعية و أدخل في مجال الأدب وكان مفهوم الزمكانية (الزمن و المكان) دورا في تطوير المكان وقد أطلق عليه باختين في كتابه أشكال الزمن و المكان في الرواية و يقود هذا التطور في المفهوم إلى صعوبة الفصل بين الزمن و المكان في شكل العمل الفني"[2].

وهذا يعني أنه تكمن علاقة وطيدة تجمع بين الزمن والمكان حيث لايمكن الفصل بينهما في العمل الدرامي ، ولايمكن الاستغناء عن أحدهما ومن هنا أطلق عليهما مصطلح الزمكنية.

كما يرى باختين في كتابه أشكال الزمن و المكان في الرواية أن" ماحدث في الزمكانية الفنية هو انصهار علاقات المكان و الزمن في كل واحد مدرك و مشخص علاقات الزمن تكشف في المكان، و المكان يدرس ويقاس بالزمن، وهذا التقاطع بين الأنساق وهذا الامتزاج بين العلاقات هما اللذان يميزان الزمكان الفني"[3]

يقول بلاشير " ان البيت هو واحد من أهم العوامل التي تدمج أفكار و ذكريات وأحلام الانسانية... ويمنح الماضي و الحاضر و المستقبل البيت ديناميات مختلفة، ... ينحى البيت عوامل المفاجئة ويخلق استمرارية. ولهذا فبدون البيت يصبح كائنا مفتتا"[4]، المكان هو بمثابة كل شيء بحيث يحمل ذكريات الماضي والاحلام فهو يمنح للانسان القدرة على الاستمرار بحفظه الكثير من الذكريات ولولاه لأصبح كائنا مفتتا بدون ماضي وحاضر أو ذكريات و أحلام، فالبيت في نظر بلاشير هو جسد وروح وهو العالم الأول للانسان .

" يعد المكان الدرامي عنصرا مهما من عناصر البناء الدرامي للنص، توظيفه في الابداع المسرحي هو من الوسائل الفنية ذات الأعماق البعيدة، لما يحمله من ملامح ذاتية و سمات جمالية وعواطف انسانية،... تجعل من توظيفه عملا متكاملا فنيا و جماليا فمذ القدم إلى يومنا هذا عبر المكان عن مختلف الثقافات و الأفكار و الفنون و العادات و المعتقدات وكل مايصل بالانسان و ما وصل اليه بحيث لا يكتسب المكان قيمة فنية أو

1 ينظر أرسطو فن الشعر، ترجمة شكري عياد، م س، ص 70.

2 ينظر: ميخائيل باختين، أشكال الزمان و المكان في الرواية، تر: يوسف حق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ص220، نقلا عن: بوطولة أمينة، جمالية المكان الدرامي في النص المسرحي الجزائري، اشراف: زاوي فتيحة، مذكرة ماجستير، كلية الاداب و الفنون قسم الفنون الدرامية، جامعة أحمد بن بلة ، وهران، 2016/01/19،ص 62.

3 نفس المرجع، ص63.

4 غاستوف بلاشير، جماليات المكان، تر: غالب هلسا ،المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ،ط2،لبنان-بيروت ،1984م ،ص38.

درامية وجمالية، إلا بوصفه وعاء للزمن حيث يسعى الشخص من خلالها إلى تحقيق تواجده و كيانه الفردي و الاجتماعي وفق جملة من العوامل التي تشكل محيطه النفسي و الاجتماعي فالانسان ينعكس في الشياء و الأشياء تنعكس في الانسان على حد تعريف مارسل بوست"[1].

"في الدراما تشعر بالزمن من خلال نسق الاحداث و يسرورتها، مثلما ندرك امتداد الشخصية زمانيا من خلال نموها وتطورها أو انتقالها الفعلي داخل المكان لأن المكان يعد حاويا للزمان ووعاءه الخاص"[2].

وفي الأخير فإن المكان و الزمان هما عنصران مهمان من عناصر العمل الدرامي لأن المكان و بكل امتداداته الزمانية يجعل منه مكانا زاخرا بالذكريات و معبرا عن الثقافات والأفكار المختلفة كما يظهر في العمل الدرامي نمو الشخصية وتطورها، وعليه فالمكان وعاء خاص للزمن.

ز. الصراع Conflict :

يعتبر الصراع الأساس من الأسس التي يبنى عليها العمل الدرامي، وذلك لأنه المكون الأساسي الذي تصنع منه الدراما، ويعرف بأنه "تعارض الرغبات وتصادم بين الشخصيات و القوى"[3].

وعليه نستنتج أن الصراع هو ذلك التصادم بين الشخصيات المتعارضة والذي يتولد من خلالها الحدث الدرامي.

إن الصراع هو"بمثابة العمود الفقري للبناء الدرامي، فبدونه لا قيمة للحدث ولا وجود له، حيث يؤدي في جزئياته إلى خلق نوع من التوتر العاطفي، فالصراع الدرامي صراع إرادات لأن هدف كل من الشخصية المحورية وخصمها، تحطيم كل منهما لإرادة الآخر، وفي سبيل ذلك يأتيان بأفعال مقصودة لذاتها كوسيلة من وسائل الهجوم على الخصم، ويرد الخصم بأفعال مضادة تتناسب مع ما وجه إليه من أفعال"[4]، فالصراع هو روح العمل

1 Voir : M. praust, le coté de Guermantes, « la recherche du temps perdu », Folio Gallimard, 1954, p 158. نقلا عن: بوطولة أمينة، جمالية المكان الدرامي في النص المسرحي الجزائري، اشراف: زاوي فتيحة، مذكرة ماجستير، كلية الاداب و الفنون قسم الفنون الدرامية، جامعة أحمد بن بلة ، وهران، 2016/01/19،ص 72.

2 ينظر : نفس المرجع، الصفحة عينها.

3 شكري عبد الوهاب، النص المسرحي دراسة تحليلية و تاريخية لفن كتابة المسرحية، ج2، المكتب العربي الحديث الإسكندرية ،ص65.

4 ينظر نفس المرجع: شكري عبد الوهاب، النص المسرحي دراسة تحليلية و تاريخية لفن الكتابة،ص 94، نقلا عن:فريدة بواميس و غنية سماح، الدراما المسرحية من النص إلى العرض في المجموعة القصصية" الشهداء يعودون هذا الأسبوع للطاهر وطار"، اشراف: بشيرأعبيد، مذكرة ماستر في اللغة و الأدب العربي، تخصص أدب جزائري، جامعة محمد الصديق يحي، جيجل، 2020/2019، ص24.

الدرامي فلولاه لأصبح هذا العمل فاترا لا يؤثر في نفس المتلقي (الجمهور أو القارئ) و لا يثيره لمتابعة هذا العمل المسرحي.

"المسرحية تتحدد بوجود الصراع الذي يتأزم مع بداية المسرحية أو بعد ذلك، كما يرتبط الصراع في النص الدرامي بوجود البطل، وكذلك يتحدد نوعه في النص المسرحي"[1] وهذا يعني أن الصراع ينبغي أن يبدأ مع بداية العمل الدرامي ولا ينتهي إلا بنهايته، فصراع يرتبط بالبطل في معركة محتدمة بينه و بين الخصم.

و الصراع في العمل الدرامي الواحد أنواع مختلفة، فقسمها " لا يوس أيجري" إلى أربعة أقسام هي:[2]

- **الصراع الساكن:** "إن اختيار كلمة ساكن يدل على نوع الصراع فالسكون يعني انعدام الحركة أي أن الشخصية من الخمول لا تبدي أي فعل أو رد فعل ، و ينعكس ذلك على سير الأحداث بل على المسرحية ذاتها فتصبح بطيئة فاترة"[3]، فهو الصراع الذي المتلقي (الجمهور أو القارئ) بعدم التقدم و النمو، فهو يؤثر على العمل الدرامي و يصيبه بالركود وعدم التقدم.
- **الصراع الواثب:** "فكلمة الواثب تدل على عدم التدرج، وقد تكون هناك تحولات سريعة و مفاجئة في سلوك الشخصية تدفعها إلى اتخاذ القرار و ارتكاب الفعل، لو فكرت مليا لتراجعت عن ارتكاب فعل أجبرت عليه، أو فعلته بدون وعي منها، كأن يتحول موظف بلا مقدمات إلى موظف مرتعش، أو يقلع مدمن عن المخدرات دون كشف المؤلف كيفية الوصول للنتيجة"[4]، يعني أن هذا النوع من الصراع يحدث فجأة لايكاد المتلقي يدرك أسبابها أو كيف وصل الحدث إلى هذه النتيجة.
- **الصراع الصاعد:** "يمكن تسميته المتدرج أو المنطقي، وهذا النوع لا يوجد إلا مع وجود الهجوم المضاد، وكلما اشتد الصراع و انتقل من مرحلة لأخرى ، فإنه يكشف عن مشاعر الشخصية، ويوضع المسببات والدوافع التي جعلتها تتصرف هذا التصرف، و يصل بصراع الشخصيات إلى درجة الأزمة و يدفعها إلى اتخاذ قرارها المصيري، ويرى "ايجري" أن هذا النوع هو أفضل أنواع الصراع، لأنه يحمل بين

1 روجر بيسفبلد (الابن)، فن الكتاب المسرحي، تر: ديربي خشبة مؤسسة فرانكلين للطباعة و النشر، القاهرة، مصر، 1964، ص219.

2 ينظر:فريدة بواميس و غنية سماح، الدراما المسرحية من النص إلى العرض في المجموعة القصصية" الشهداء يعودون هذا الأسبوع للطاهر وطار"، ص25

3 ينظر: شكري عبد الوهاب، النص المسرحي دراسة تحليلية و تاريخية لفن الكتابة،ج2،ص 66، نقلا عن:فريدة بواميس و غنية سماح، الدراما المسرحية من النص إلى العرض في المجموعة القصصية" الشهداء يعودون هذا الأسبوع للطاهر وطار"، ص24.

4 ينظر : شكري عبد الوهاب، النص المسرحي دراسة تحليلية و تاريخية لفن الكتابة،: ص67، نقلا عن: فريدة بواميس و غنية سماح، الدراما المسرحية من النص إلى العرض في المجموعة القصصية" الشهداء يعودون هذا الأسبوع للطاهر وطار"، ص25.

ثناياه دليل تطوره"[1]، فهذا الصراع هـ الذي يتحرك و ينمو مع الدراما من أولها إلى أخرها، فهو يخلقو يمهد للعمل الدرامي الناجح.

- **الصراع الذي يشعرنا بقرب نشوبه:** "هو صراع يعتمد المؤلف الكشف عنه بطريقة غير مباشرة بخلق نوع من التوتر و الترقب، المقصود لذاته لدى المشاهد حتى لا يصاب بالملل، إنه نوع من الوعد و التلميح الذي يقطعه المؤلف على مشاهديه، بأن شخصياته مرسومة وجيدة، و أنها جديرة بهذا الصراع المترقب، فكل ما تفعله الشخصية، انما هو وسيلة الكاتب للكشف عنهذه الشخصية و توضيحها"[2]، فهو الصراع الذي يكشف للمتلقي ما ينتضرحدوثه، دون الكشف عن الأحداث الضخمة التي ستقع

1 فريدة بواميس و غنية سماح، الدراما المسرحية من النص إلى العرض في المجموعة القصصية" الشهداء يعودون هذا الأسبوع للطاهر وطار"، ص25.

2 ينظر : نفس المرجع: ص67، نقلا عن: فريدة بواميس و غنية سماح، الدراما المسرحية من النص إلى العرض في المجموعة القصصية" الشهداء يعودون هذا الأسبوع للطاهر وطار"، ص26.

ح. الحوار Dialog :

يعتبر الحوار وسيلة أساسية من وسائل التعبير لنقل الأفكار و هي أيضا من أهم سمات العمل الدرامي، " يعتبر الفن الدرامي أرقى أشكال التعبير الإنساني، لأن أداته الحوار، وهو أقدر الوسائل الفنية على نقل المضمون الروحي"[1].

"تقول عن الكلام أنه حوار عندما يتعدى عدد المشاركين فيه الواحد، أما غير ذلك فيعتبر سردا أو حكيا"[2]

يقول إريك بينتلي:" لقاء الكلام الرديء الذي نسمعه في الحياة اليومية، يعرض لنا الأدب عامة والمسرح بخاصة الكلام الذي يسرنا ويدهشنا ويثير فينا الاهتمام والانشغال" [3].

يرى بسفيلد أن :" الكاتب المسرحي مطالب بالمساعدة من خلال الحوار الذي يكتبه على تذليل بعض الصعوبات الفنية والآلية التي تواجه المخرج، وهو ينفذ وجهة نظر المؤلف وقت إخراجها".[4]

تقول كروثرس "إن الحوار الرائع المبدع هو اندر المواهب و اعلاها و اغلاها، إنه الزهرة في شجرة المسرحية، واللمسة الأخيرة التي تتوج الصورة"[5].

وعليه فإن الحوار له دور كبير في بناء العمل الدرامي، ومن شروطه أن يتعدى عدد المشاركين فيه الواحد حتى لايصبح سردا أو حكيا، كما يعتمد على براعة التعبير و سلاسة اللغة و التسلسل المنطقي للأفكار، فعندما نشاهد مسرحية ما نعيش أحداثها و تترسخ في أذهاننا وذلك فضل الشخصيات و سماعنا حواراتهم. يجب على أي كاتب مسرحي أن يحترم الرمن حتى ولو كان ضيقا و يلم بجميع الصعوبات الفنية والآلية التي قد تواجهه و يسيطر عليها، كما يجب على المخرج المسرحي عدم الخروج عن وجهة نظر المؤلف (الكاتب المسرحي) أثناء الإخراج، ولهذا ما جعل كروثرس تشبه الحوار بالزهرة في شجرة المسرحية، لكونه آخر ما يتوج به العمل الفني الابداعي في الكتابة المسرحية.

---

1 أنيكست، تاريخ دراسة الدراما، نظرية الدراما بمن هيجل إلى ماركس، ترجمة ضيف الله مراد، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، سورية، 2000، ص 110.

2 نورية شرقي، اتجاهات الكتابة الدرامية في المسرح الجزائري، اشراف: ادريس قرقوة، مذكرة دكتوراه، كلية الاداب واللغات و الفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس 2015/2014، ص85.

3 إريك بينتلي، الحياة في الدراما، تر: جبرا إبراهيم جبرا،المؤسسة العربية للدراسات والنشر و التوزيع ،لبنان-بيروت،01-01-1982م، ص 81.

4 روجوم بيسفيلد ، الكاتب المسرحي والإذاعة والتلفزيون والسينما، ترجمة دريني خشبة، مكتبة مصر ، القاهرة د. ن، ص 226.

5 نفس المرجع، ص219.

ط. اللغة:

تعد اللغة وسيلة أساسية من وسائل العمل الدرامي، فهي تساعد الفرد لتعبير عن أفكاره وهذا وضحه شكري عبد الوهاب في قوله: "فالفرد يندمج باللغة وحدها، فيها نتلقى تراث الأمة الفكري والشعوري والأخلاقي والاجتماعي المنحدر من قرائح الكتاب والشعراء والمفكرين السابقين والحاضرين، وباللغة ندفع بأفكارنا إلى الأجيال القادمة[1]".

فاللغة هي "علم الدلالة الاجتماعية، الذي يحاول أن يطبق نظاما منهجيا على نشوء كل ما يمكن أن يسمى بالعلامة أو الإشارة، لغوية كانت أم تصويرية"[2].

يعرفها أرسطو بأنها "التعبير عن أفكار الشخصيات بواسطة كلمات، وجوهره هو نفسه في كل من الشعر و النثر"[3]، حيث "تعتبر الكلمات كوسيلة أساسية يبني بها عمليته الفنية، وهذه الكلمات مبعثرة في القواميس اللغوية، كما أنها في متناول أيدي جميع القراء، فهي أيضا في متناول يد الكاتب المبدع الذي يتخيرها، و يمزج بينها، و يرتبها في شكل خاص مرتبط بذاته، مما يجعلها صالحة لحمل المعنى المستهدف في الأداء الدرامي، وهناك ثلاث مؤسستات رئيسية تسهم في صياغة ذلك، وهي:

أ. الفكر المراد التعبير عنه، كما أن المعنى هو العامل المكون للغة، فان اللغة هي المادة التي ينبثق عنها المعنى الموظف في القطعة الدرامية.

ب. وطبيعة الشخصية التي تستخدم اللغة هي المؤسس الثاني.

ت. أما المؤسس الثالث، فهو التأثير المتوقع أن تحدثه الكلمات.

و أهم الخصائص التي يجب أن تتوفر في اللغة الدرامية: الوضوح – إلا إذا قصد بها غير ذلك- و اثارة الاهتمام، و الايهام بأنها لغة عادية و إن كانت غير ذلك، [...] إي دراسة للغة الدرامية، يجب أن تبدأ بكلام الشخصية و الدوافع الكامنة خلفه"[4].

ومن خلال التعريفات السابقة نستنتج أن اللغة هي عبارة عن كلمات تعبر بواسطتها الشخصيات عن أفكارهم و شعورهم إما عن طريق النثر أو الشعر، ولهذا تعتبر من أهم وسائل العمل المسرحي (الفني ، الدرامي)، فهذه

1 شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، م س، ص 93.

2 مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، هم س، ص 705.

3 أرسطو، فن الشعر، تر : ابراهيم حمادة، ص99.

4 ينظر: نفس المرجع السابق: ص104-105.

الكلمات تكون من اختيار المؤلف او الكاتب المبدع الذي قام بترتيبها بشكل مترابط حتى تعطينا معنا واضحا ويجذب اهتمام المتلقي و ايهامه بأنها لغة عادية.

الفصل الأول

نشأة المسرح التونسي

- المسرح التونسي النشأة و التطور
- رواد المسرح التونسي

تمهيد:

لقد عرف المسرح التونسي، طوال مسيرته التاريخية الطويلة، مجموعة من المراحل الفنية والجمالية والدرامية التي يمكن حصرها في ما يلي:

- "مرحلة المسرح الأمازيغي إبان التواجد القرطاجني والروماني؛
- مرحلة الفتوحات الإسلامية وركود المسرح التونسي؛
- مرحلة التجارب الفطرية التراثية مع الأتراك العثمانيين؛
- مرحلة تغريب المسرح التونسي إبان الاحتلال الفرنسي؛
- مرحلة النشأة والتأسيس والتثبيت.
- مرحلة التجريب والتأصيل".[1]

1. المسرح التونسي النشأة و التطور:

1-1 النشأة:

"كان المسرح شبه منعدم في تونس ، وبعدما جاءت الفرق الإيطالية والفرنسية إلى تونس وقدمت العديد من العروض جذبت انتباه الجمهور التونسي وكان ذلك حافزهم الأول لإنشاء فرق مسرحية"[2]، فالبدايات الاولى لظهور مسرح تونسي كان عبارة عن اجتهادات خاصة من طرف كتاب احبو هذا الفن رغم من افتقارهم لاصول كتابة النص والتمثيل المسرحي.

ولمدة نصف قرن "كان المسرح التونسي مدرسة الأمة، حيث ركز المسرحيون التونسيون على تحديد تاريخ وطنهم في العصور الوسطى إفريقيا، عربيا، إسلاميا وبمن كان يحكمها، وعلى التعريف أيضا بالأوطان العربية

1 لمسرح المغاربي بين النشأة و التطور الكاتب جميل حمداوي، الطبعة الأولى ، دار الريف للطبع و النشر الإلكتروني، الناظور تطوان، المملكة المغربية، 2019، ص13.

2 بادق شهاب الدين، الأتجاه الملحمي في الاخراج المسرحي في تونس "مسرحية ثورة صاحب الحمار لعز الدين المدني أنموذجا"، اشراف: هني كريمة، كلية الأداب و اللغات قسم الفنون، تخصص: مسرح مغاربي، 2020/2019، ص29.

مثل : الأندلس، الشام، وبعد استقلال تونس، اتخذ المسرح كأداة إيديولوجية للتنمية نظرا لوظيفته التربوية والثقافية"[1].

فقد "كانت هناك محاولات من التونسيين لإنشاء فرق موسيقية مختلفة، لكن معظمهم اختفى وتلاشى عام 1932م، ونجد في تونس أربع فرق مسرحية وهي: "المستقبل التمثيلي"، "فرقة السعادة "، " فرقة الشيخ الأكودي"، "جمعية التمثيل العربي"[2]، كما تعددت محاولات المؤلفين التونسين في إنشاء الفرق المسرحية، حيث ظهر تنافس الذي أدى لإعلاء شأن المسرح.

لقد اعترف بالمسرح التونسي اعترافا رسميا حيث "تشكلت الفرق البلدية للمسرح، على يد "حسين الزملي" 1960-1963م، أما في الربع الأخير من القرن العشرين شهد المسرح تطورا مهما تجلى في الابتعاد عن الشخصية الاجتماعية الساذجة، التي كانت تتسم بها مسرحيات النصف الأول من هذا القرن "[3].

" في 2 يونيو 1909م صعد عدد قليل من الممثلين التونسيين لأول مرة على المسرح، هؤلاء الممثلون هم: المتوفي " محمد بورقيبة "،" محمد بوليمان "، "الهادي أرناؤوط محمد بن تركية "، " محمد الهيكل "و" أحمد بوليمان". ينتمي هؤلاء الرواد إلى مجموعة الجوقة التونسية المصرية، تضمنت من بين عناصرها بعض الممثلين المصريين، الذين جاؤوا إلى تونس آخر مرة في ديسمبر 1908 ضمن فرق سليمان قرداحي، وعندما مات هذا الأخير مكثوا في تونس"[4]، وعليه بدأ المسرح التونسي في التطور ، حيث زاد عدد الممثلين ،شغفا بالمسرح وإرادتهم في إنشاء مسرح تونسي.

1 ينظر: نايف الخوري، بدايات المسرح في تونس، مجلة رواق،19سبتمبر2020، https://ar.riouak.com ، 11أكتوبر2021 ،18:00.

2 علي الراعي، المسرح في الوطن العربي ، مرجع سابق ، ص : 423.

3 المرجع نفسه، ص : 313-315.

4 حميدي الحمايدي ، المنصف شرف الدين ، أحمد الحادق العرف : قرن من المسرح التونسي ، الدار العربية للكتاب ، تونس، 2001 ، ص : 17.

"أسس التونسيون أول جمعية مسرحية وهي "مسرحية الفنون" في 15 أفريل 1911م، ثم أسسوا جمعية "عرب الشهامة" في 28 يوليو 1912م "[1].

" استعانت تونس على "زاكي طليمات " أحد رواد المسرح المصري، لإنشاء معهد مسرحي علمي، كالذي يديره في مصر، وذلك لدراسة التمثيل والنقد والبحوث الفنية، على أمل تطوير المسرح التونسي ومن خلال تخرج عدد كبير من الممثلين والنقاد والمخرجين والمشتغلين بشؤون المسرح، إذ شارك في إنشاء مسرح شعبي متنقل في أرجاء تونس عام 1957م، وعلى الرغم من المجهودات التي قم بها "زاكي طليمات" إلا أنه صرح باحتياجه لحوالي خمس سنوات لإنشاء و تدريب فرقة مسرحية قديرة في تونس".[2] استعان المسرحيون التونس بالمسرح المصرية في تطوير و انشاء المسرح العلمي التونسي.، لكي يحقق مبعض مما وصل إليه المسرح المصري و يرتفع إلى مستواه.

كما أشار الرئيس التونسي "الحبيب بورقيبة" لاسيما عام 1957-1962م مؤكدا بان الفرق المسرحية الآتية من مصر وفرنسا تمتلك ثقافة لا ترقى لها الفرق المسرحية الموجود في تونس[3]، بقوله: "ونلاحظ عندما تأتينا فرق مسرحية من فرنسا أو من مصر مثل فرقة "يوسف وهبي "، الفرق الشاسع بينهما وبين فرقنا المسرحية، وبعد هذه عن تلك كبعد السماء عن الأرض"[4]، و يظهر حسب قول الرئيس حبيب بورقيبة أن هناك فرق شاسع بين المسرح التونسي و المسرح المصري و الفرنسي لأن الفرق المسرحية المصرية و الفرنسية تكسب ثقافة راقية لم تصل إليها الفرق المسرحية التونسية بعد.

1 بادق شهاب الدين، الأتجاه الملحمي في الاخراج المسرحي في تونس "مسرحية ثورة صاحب الحمار لعز الدين المدني أنموذجا"، ص30.

2 يعقوب .. لنداو : المسرح والسينما عند العرب، ترجمة أحمد المغازي، الهيئة العامة للكتاب ، 1972، ص :180-181.

3 ينظر: بادق شهاب الدين، الأتجاه الملحمي في الاخراج المسرحي في تونس "مسرحية ثورة صاحب الحمار لعز الدين المدني أنموذجا"، ص31.

4 الحبيب بورقيبة : خطب ج4 ،تونس ، 1962، ص : 168. نقلا عن: بادق شهاب الدين، الأتجاه الملحمي في الاخراج المسرحي في تونس "مسرحية ثورة صاحب الحمار لعز الدين المدني أنموذجا"، ص31.

2-1مراحل تطور المسرح التونسي:

بدأت الحركة المسرحية في تونس بالتطور من التقليد إلى الرغبة في التجذير والتأصيل، ويرجع ذلك إلى اهتمام المسرحيين ببناء مجتمع معاصر ، من خلال جهود هائلة للبحث في تاريخ الأفكار التي تعبر عن وجود مراحل تاريخية، لخصها الرجل المسرحي "محمد الحبيب" 1903-1980م، وقسم المسرح التونسي إلى ثلاثة مراحل وهي:

- **المرحلة الأولى:** مرحلة ما قبل المسرح أو مرحلة الأشكال التراثية.

تعد هذه المرحلة هي المرحلة الأولى التي عرفها المسرح التونسي وذلك إبان الهيمنة العثمانية ، وكان العثمانيون سببا في تطوره المسرح التونسي فنيا وجماليا. "كان المسرح التونسي في عهد العثمانيين، مسرحا تراثيا فطريا بامتياز، يعتمد على خيال الظل والكراكوز والعرائس والمداح والراوي والحكاواتي والمهرج، بسبب هيمنة العثمانيين على دواليب الحكم، كانت الدايات والبايات العثمانيون على اطلاع كبير على المسرح الغربي الحديث، منذ منتصف القرن 18، بسبب توافد الفرق الايطالية على تونس "[1].

- **المرحلة الثانية:** مرحلة التأسيس:

عرفت هذه المرحلة تطورا كبيرا ، وذلك من خلال كثرة الممثلين وشغفهم في التمثيل المسرحي "من عام 1908م حتى عام 1914م، كان المسرح يكتفي باقتناء روايات مصرية التي أخرجها أشخاص، أكثرهم كالببغاء يحفظون كلمات الدور كما هي. ومن عام 1918م إلى عام 1926م بدأ المسرح بالتطور، وكان للأستاذ "جورج الأبيض" الأثر الفعال في إخراج أفراد يهتمون بتفهم الأدوار من كلمات وحركات، أما التأليف لم يكن بأسعد حظ من المرحلة السابقة. ومن عام 1926م إلى عام 1936م، كانت الحركة المسرحية أكثر

1 علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي، مرجع سابق، ص : 421.

إنتاجا، من حيث عدد الممثلين والمخرجين والمؤلفين والمترجمين وكذلك الجمهور وبعدها أصبح المسرح يتلاشى".[1]

- **المرحلة الثالثة:** مرحلة التجريب والتأصيل:

"بعد عام 1936م، عرفت هذه المرحلة عقم في عدد الممثلين للمسرح، ولكن لم يدم هذا العقم طويلا، حيث أمكن تكوين طبقة جديدة، حينها بدأ المسرح التونسي في التجريب والتأصيل منذ السبعينيات"[2] استطاعت هذه المرحلة أن تأتي بنفس جديد التتابع تأصيل مسرحها ،بعد تأثرها بالمسرح الغربي .

"ومن القرن العشرين، استمر في التحديث متأثر بالمسرح الغربي المعاصر من جهة، والاستفادة من تقنيات المسرح العربي التجريبي الاحتفالي من جهة أخرى، ونجد أن المسرحيات المعروضة تميل نحو البحث والتجريب والتأصيل والاعتماد على التصوير التراثي"[3].

وفي الأخير نستنتج أن المسرح التونسي قد عرف العديد من المراحل التاريخية المتميزة، فقد ظهرت بداياته في المرحلة العثمانية على شكل فرجات فطرية سميت بالأشكال الفرجوية (ما قبل المسرحية)، كخيال الظل والكراكوز والرواي والمداح.لتتنهي هذه المرحلة مع بداية مرحلة التأسيس والنشأة، ثم تعقبها فترة التجريب والتأصيل.

2. رواد المسرح التونسي:

هناك مجموعة من المسرحيين والمخرجين التونسيين، الذين كانوا روادا على الصعيد الوطني والعربي على حد سواء ومنهم:

1 علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي،ص421 .

2 محمود الماجري ، مسارات نحت الذات في المسرح التونسي، دار سحر للنشر، المعهد العالي للفن المسرحي، وحدة البحث الاثنوسينولوجيا ،2015،ص15.

3 دريس محمود مسعود، دراسات في تاريخ المسرح التونسي ،دار سحر للنشر، المعهد العالي للفن المسرحي ، تونس،ط1 ، ص29.

- **عز الدين المدني**: كاتب تونسي من مواليد سنة 1938 (82 سنة).

"يعد "عز الدين المدني" من أهم المخرجين التونسيين ، الذين مالوا إلى التجريب والحداثة والإبداع والابتكار في مجال المسرح ، فقد قدم تصورا مسرحيا نظريا، وكانت قراءته من جديد نقدا وحوارا وكتابة تاريخية معاصرة قائمة على التغيير والنقد العميق"[1].

"حاول المدني في المسرح التونسي أن يقدم المسرحية العربية في الشكل والمضمون والمستندة إلى أعمق ما ترسب في وجدان المتفرج العربي من أحاسيس وصور ، وقد بدأ في هذه المحاولة عام 1968م، حينما أخذ فريق من المسرحيين الشباب في تونس يفطنون إلى أهمية استخدام مأثور الشعب في موضوعات المسرحيات ،يرجى أن تجذب اهتمام الجمهور الواسع إلى العروض المسرحية "[2] .

لقد تأثر بالمسرح الغربي، حيث نجده نهب "برتولد بريشت" الفنيات التي استخدمها في أعماله، وهذه انطلاقة للمسرح العربي .

ونجد "في مسرحية "ثورة صاحب الحمار" يقدم المدني شخصيات بطريقة مستحدثة، فهذا هو كوروس يؤكد لنظارة أنه صاحب الأرض، منها يولد وفيها يدفن ليبعث من جديد وهو الفعل والوعي"[3].

ومن مسرحيات "عز الدين المدني":مسرحية "ثورة صاحب الحمار1971 م" و"رحلة الحلاج 1973م" و"ديوان الزنج 1974م " و" الغفران 1976م" و"مولاي السلطان الحسن الحفصي 1977م".[4]

أعطى "عز الدين المدني" الكثير والكثير للمسرح التونسي، تأليفا وإخراجا وتنظيرا، فرفع من شأنه.

- **المنصف السويسي**: كاتب تونسي من مواليد 1 يناير 1944 ، توفي 6 نوفمبر 2016.

1 جميل حمداوي: بريشت وتأثيره في المسرح العربي ، دار الريف للطبعة والنشر الالكتروني ، الناظور ، تطوان ، المملكة المغربية ،ط1 ، 2020م ، ص : 93.
2 علي الراعي: المسرح في الوطن العربي ، مرجع سابق ، ص : 437 .
3 نفس المرجع، ص: 438.
4 علي الراعي: المسرح في الوطن العربي ، المرجع نفسه ، ص: 439 .

يعد "المنصف السويسي " من كبار المخرجين المسرحيين التونسيين ، الذين جربوا الكثير من الأشكال المسرحية الغربية والشرقية تجريبا وتأصيلا ، أسس فرقة " الكاف مابين سنة 1966 - 1967م " ، وقدم معها مجموعة من الأعمال المسرحية اقتباسا وإعداد وتأليفا وتمثيلا و إخراجا وتركيبا ، تأثر كثيرا بأعمال "عز الدين المدني " كتابة وتنظيرا ورؤية ، ومن أهم التي حاول فيها المخرج " المنصف السويسي " تثوير الفضاء الركحي مع فرقته الكاف مسرحية " ديوان الزنج "ل" عز الدين المدني "[1].

"يعتبر "المنصف السويسي " من السباقين إلى تغيير المسرح السائد في المسرح المغاربي بصفة عامة، والمسرح التونسي بصفة خاصة، بتثوير الفضاء المسرحي وتطبيق المنهج البريشتي في تكسير الجدار الرابع "[2].

سيظل " المنصف السويسي " من أهم العلامات المسرحية المضيئة بتونس ، ونجده فقد تأثر أيما تأثر ب " بريشت " و " عز الدين المدني ".

- **الفاضل الجزيري**: ولد في تونس سنة 1948م ، وهو ممثل ومخرج تونسي، يعد من أهم المسرحيين الذين حاولوا تجديد المسرح التونسي بشكل عام ، بعد أن تلقى تعليمه ب لندن مع فرقة المسرح المفتوح 1969 – 1970م، اكتسب تجربة مسرحية رائدة في فرقة " قفصة " وقد ساهم بأعمال مسرحية رائدة ومتميزة ، كمسرحية " الجازية الهلالية 1974م " ومسرحية " الكريطة 1975م " ومسرحية "زغندة وغروز في صالة الفتح " ومسرحية " الحضرة " ومسرحية " النوبة. [3]
- **توفيق الجبالي**: ولد عام 1944م بقصر هلال، ممثل ومخرج مسرحي تونسي، مؤسس المسرح عام 1987م ومديره الفني، درس فن المسرح بتونس وفرنسا، فقد ارتبط المخرج التونسي " توفيق الجبالي " بتقديم الفرجة المسرحية ركز على الفضاءات التراثية مع الاستعانة بالموروث الشعبي ، والأمثال والكلام المأثور ، وأعاد

1 محمد عبازة : تطور الفعل المسرحي بتونس من اللامركزية إلى التجريب ، ص: 24- 25 .

2 المرجع نفسه ، ص : 124.

3 محمد عبازة : تطور الفعل المسرحي بتونس من اللامركزية إلى التجريب ص: 399.

مسرحية " عطيل " التي لا علاقة لها بمسرحية " عطيل "لا "شكسبير" ، إلا من باب العنوان، ومن أهم مسرحياته مسرحية " ضد المجهول".[1]

- **فرقة المسرح الجديد:**

قدمت فرقة المسرح بتونس مسرحية " التحقيق " في مهرجان الحمامات عام 1977م، وتتكون هذه الفرقة من مجموعة من المسرحيين المحترفين الذين اجتمعوا عام 1975م، ك" الفاضل الجزيري " و"جليلة بكار" و"رجاء بنت عمار" لتكوين فرقة مسرحية جديدة تقوم على أساس رفض الأشكال المسرحية السائدة ومقاطعتها، والمضي في طريق جديد يشقونه لأنفسهم بقوة الأفكار والتصميم على التغيير.[2]

قد عملت الفرقة على تجديد المسرح العربي وتحطيم الأشكال المسرحية المستورة، وأحداث القطيعة مع التراث المحلي، من أجل أن تجري أشكال مسرحية أخرى، وفي هذا الصدد يقول أعضاء فرقة المسرح الجديد بتونس : "أردنا تحطيم الأنماط التقليدية المهيمنة فيما يتعلق بالنص المسرحي، ووسائل الإنتاج وتوزيع المسؤوليات والأدوار داخل الفرقة [...]، أردنا القطيع مع التراث المحلي، ومع المسرح المستورد"[3]

ومن مسرحيات هذه الفرقة " مسرحية العرس " و مسرحية " التحقيق " ومسرحية" غسالة النوادر " و مسرحية "الأم " ومسرحية " عرب " ومسرحية "العوادة "

- **علي بن عياد :**

بدأ " علي بن عياد" دراسته المسرحية في المعهد العالي للفنون المسرحية بتونس، ثم أكمل دراساته في باريس، وقضى عاما بالمعهد العالي للفنون المسرحية بالقاهرة، ثم اختتم دراساته بفترة تدريبية بالمسرح القومي الشعبي في باريس ، وبفترة تدريبية أخرى في الولايات المتحدة ، وعاد إلى تونس عام 1961 ليبدأ رحلته المسرحية ، وقد كانت رحلة قصيرة لم تستغرق إلا أحد عشر عاما.[4]

---

1 محمد عبازة : تطور الفعل المسرحي بتونس من اللامركزية إلى التجريب ، ص : 402.

2 علي الراعي : المسرح في الوطن العربي ، مرجع سابق ، ص : 469 .

3 عبد الكريم برشيد : حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1985م ، ص : 92.

4 سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت،يوليو،1979،ص:274

كان " علي بن عياد " يعتقد أن المسرح العربي يجب أن يواصل الاقتباس لفترة طويلة من المسرح العالمي ، حتى يتكون الكاتب العربي ، ولقد طبق علي بن عياد نظريته بالفعل فيما قدم من أعماله ،إذ بدأ باقتباسات من " شكسبير" (العين بالعين) ، و" موليير" (البخيل) ، وفي تجربة عطيل خطا خطوة في سبيل تحقيق مسرح قومي عربي فاستعان بممثلين من تونس والجزائر والمغرب ومصر ، إلا أن " علي بن عياد" قدم للمسرح التونسي أكثر من عمل الكتاب تونسيين أيضا ، كان " علي بن عياد " مخرجا متمكنا من تقنيات المهنة ، وممثلا بارعا وجماهيريا.[1]

- **السطنبولي:**

كتب "السطنبولي" مسرحية "سقوط غرناطة "ومثلت عام 1940م، ومسرحية "زياد الله الأغلبي" مثلتها جمعية شباب الفن بسوسة عام 1947م، وفي ميدان المسرحية الاجتماعية كتب مسرحية "الانتقام الرهيب" التي افتتحت بها جمعية تونس المسرحية عام 1944م،كما كتب مسرحية "سقوط مالقة" سنة 1946م، ومسرحية "أنا الجالي" قدمتها جمعية الشبان المسلمون سنة 1947م.[2]

1 سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب ، ص:275.

2 علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، مرجع سابق، ص404 .

الفصل الثاني

ظاهرة الاقتباس في المسرح التونسي

أعمال علي بن عياد أنموذجا

- الاقتباس في المسرح التونسي
- الخصائص الدرامية للاقتباس في نصوص علي بن عياد

1- الاقتباس في المسرح التونسي:

1-1 مفهوم الاقتباس:

أ. المفهوم العام:

إن الاقتباس هو إعادة كتابة و بِناء وخَلق ذاتي للقيم في إطار المثاقفة، من خلال التأثير والتأثُّر والترجمة والتناص[1]،ولكي يتضح لنا المفهوم العام للاقتباس يجب علينا أن نتطرق أ ولا إلى المفهوم اللغوي والاصطلاحي:

ب. **لغة:** جاء في معجم اللغة العربية أن قبس:" أخذ شعلة من النار، قبس قبسا من العلم تعلمه و استفاده وقبس فلانا العلم: علمه إياه، اقتبس، قبس: تعلم واستفاد"[2] "مأخوذ من قبس، القبس: النار والقبس الشعلة من النار،واقتباسها الأخذ منها، قوله تعالى:" بشهاب قبس" القبس الجذوة، وهي النار التي نأخذها في طرف عود،والقابس هو طالب النار وهو فاعل من قبس والجمع أقباس"[3].

وعليه فإن الاقتباس يقصد به التعلم والاستفادة .

ت. **اصطلاحا:** يقصد بالاقتباس إعادة تهذيب العمل الفني لكي يتوافق مع adaptation " إعادة سبك عمل فني لكي يتفق مع وسيط فني آخر، وذلك كتحويل المسرحية إلى فيلم أو القصة إلى المسرحية"[4]، تحويل نوع أدبي إلى نوع آخر مع القيام بعملية التكييف أو تغير بعض أمور الضرورية للحصول على توافق وتجانس وتجنب الفراغات التي من الممكن أن تحدث، فالعملية تحتاج إلى تدقيق كبير لتجنب الاختلال.

" فالاقتباس معناه أن أهداف الكاتب المسرحي قد تحل محل أهداف كاتب القصة أو المؤلف الأصلي، ولما كانت القصة قلما تصلح للنقل المسرحي نقلا حرفيا، كان الاقتباس أكثر إخلاصا إلى حد ما في بعض الأحيان للمادة الأصلية، إلا أن الكاتب المسرحي قد يتيح لنفسه قدرا من الحرية أعظم إزاء

1 ينظر: حمادة إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية، دار المعارف: القاهرة، 1985، ص65.

2 أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، ط 2، 1993 ، ص59.

3 جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم ابن منظور:لسان العرب، حققه عامر أحمد حيدر،ط 3، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج 6، مادة (ق ب س)، 2003 ،ص201.

4 مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، دط، مكتبة لبنان، 1984 ، ص56.

العقدة والشخصيات والموضوع، وذلك بأسلوب الإمكانيات والإجراءات المسرحية"[1]، يعني أن الاقتباس عند الكاتب المسرحي تختلف أهداف عن أهداف الكاتب القصصي أو المؤلف الأصلي لها، فهو يتيح لفسه الحرية في تغيير من العقدة و الشخصيات و الموضوع بأسلوبه الخاص الذي يتماشى مع الاجراءات و الامكانيات المسرحية، وهذا يعني أن اتساع رقعة الاقتباس ترجع في الأصل إلى المقتبس نفسه والحرية التي يتصرف فيها على النص المراد الاقتباس منه.

1-2 الاقتباس المسرحي:

يختلف الاقتباس في المسرح عن الاقتباسات في الأجناس الأخرى إن كان شعرا أو رواية وغيرها، ولنجاحها يتطلب على المؤلف المسرحي أو الكاتب أن يكون ذا ثقافة واسعة و شاملة يجمع بين القديم و الجديد، ومنه فالاقتباس المسرحي هو " تلك القدرة على الخروج من بلد وزمان إلى بلد وزمان آخرين قد تفصلهما عشرات السنين وآلاف الكيلومترات، ونجاح عملية الاقتباس تتطلب ثقافة عالية وشاملة تجمع الماضي القديم بالحاضر الشاسع"[2].

فلقد تَسابق كُتاب الدراما والمخرِجون المسرحيون في العالَم العربي إلى تحويل عملية الاقتباس مجالاً لإثبات القدرات والمهارات الفنية والجمالية ولقد خلقَ هذا الرصيد الهائل قيماً مركبة وعميقة حتى أصبح يصعب على دارسين التفريق بين الترجمة الصرفة والإبداع بالإضافة إلى الأبعاد الجمالية، تتدخل الأبعاد الدينية والثقافية دون إهمال العوامل التاريخية والسياسية والاجتماعية والإيديولوجية [3].

فالتغيير سمة من سمات الاقتباس فهو "عملية تعني تغيير ملامح النص الأصلي اودخال التعديلات المختلفة كالزمان والمكان والسلوكات والأفكار، ليتلاءم مع البيئة الاجتماعية الجديدة المنقول إليها"[4].

1 روجرم بسفيلد : فن الكاتب المسرحي، ترجمة دريني خشبة، دط، القاهرة، مصر، 1964 ، ص 345.

2حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، ط1، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2002 ، ص302.

3 ينظر: بلخير أحمد، المصطلح المسرحي عند العرب، البوكلي للطباعة: القنيطرة، المغرب،1999 ،ص1.

4 أحمد منور: مسرح الفرجة والنضال في الجزائر دراسة في أعمال رضا حوحو، ط 3، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2005 ، ص94.

يعد التغيير خاصية من خصائص الاقتباس، حيث يعتمد عليها في تغيير ملامح النص و ادخال تعديلات مختلفة سواء كانت زمانية أو مكانية في النص الجديد، لأننا في صدد إعادة بناء العمل الأدبي على شكل مسرحية وفق قواعد الكتابة المسرحية مع الحفاظ على الفكرة الأساسية للنص الأدبي.

وعليه نستنتج من كل التعاريف السابقة أن الاقتباس المسرحي هو المعرفة والحرفة أدبية وشكل من أشكال الإبداع الفني، فهو يأخذ سوى عنصر أو أكثر ويصوغها صياغة فنية في شكل جديد؛ فهو يحتفظ بالخطوط الأساسية للقصة وادخال أحداث جديدة تخدم العمل وتضعه في قالب جديد.

- **أنواع الإقتباس في المسرح:**

- **اقتباس فكرة:** "كفكرة الخلود أو الحساب أو العقاب الأخروية في أسلوب موازنة – إذا كانت في نفس اللغة- أو أسلوب مقارنة- إذا كانت عن لغةأجنبية"[1]، فقد جعل الكاتب نصه المقتبس في أسلوب موازنة أو أسلوب المقارنة، بما أنه يتعامل مع نصين مختلفين.
- **اقتباس صفة:** "ويتم باقتباس صفة من صفات شخصية مسرحية دون مسماها أو تسميتها"[2] ومثال ما فعل (سلالي علي) في مسرحية "جحا" حيث قام اقتبس الاسم مع صفات الشخصية.
- **اقتباس ذات وهيئة:** "وذلك باقتباس شخصية بأبعادها وظروفها وسلوكها ومسمياتها"[3]، بمعنى أن يقتبس الكاتب النص دون أن ينقص منها شيئا أو يهمله.
- **اقتباس هيكلي تام:**" نحافظ فيه على سيرورة الأحداث مع تغير في الزمان والمكان والبيئة الاجتماعية وأسماء الشخصيات"[4].

1 أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف،ص 66.

2 نفس المرجع، الصفحة عينها.

3 نفس المرجع السابق، ص66-67.

4 سلاف سعودي، مذكرة ماستر ظاهرة الإقتباس في المسرح الجزائري الحديث مسرحية "حمق سليم" لعبد القادر علولة- أنموذجا-، اشراف: فتحي بوخالفة، كلية الاداب و اللغات، قسم اللغة والأدب العربي،تخصص أدب جزائري، جامعة محمد بو ضياف، مسيلة، 2015-2016، ص28.

- **اقتباس هيكلي جزئي:** "تماما كما كان يفعل ولد عبد الرحمن كاكي يأخذ هيكل مسرحياته من أعمال غربية، ثم يضمن هذا الهيكل قصة شعبية ويبقى اختيار النوع على عاتق الكاتب المقتبس، في حين يرى المختص في الفن المسرحي احمد حمومي أن الاقتباس ضروري جدا للمسرح وهو تطعيم و تلقيح للإبداع المسرحي لكن إذا روعي فيه ما يلي:

- الفكرة الأساسية للنص الأصلي.

- المنطلق النظري و المعرفي.

- التعامل العقلي والفني مع الشخصيات.

- اللغة و الحوارات المستعملة."[1]

- **اقتباس مغزى موضوعي:** "اقتباس الموضوع أو المغزى دون الهيكل"[2] أي الكاتب يمكنه أن يغير في أحداث القصة.
- **اقتباس ناقص:** " يكون الإقتباس الناقص جزءا من قول أو فعل أو فكرة لتحدث أثرا نقيضا للأثر الذي وضعت من أجله الجملة أو العبارةأو القول أو الفكرة كأن تقول: " لا تقربوا الصلاة....." وتترك بقية الآية"[3].
- **اقتباس معنى:** وهو أخذ جملة أو فقرة بلفظها و ببنائها، أي بنصها المرسوم، أو أخذحركة بعينها.[4]
- **اقتباس مبني:** وهو أخذ جملة أو فقرة بلفظها و ببنائهاأي بنصها المرسوم،أو أخذ حركة بعينها.[5]
- **اقتباس تفسير:** وهو أخذ جملة أو فقرة أو بعض منهما أخذ فهم، مفسر،أي بتفسير ناتج عن فهم المفسر.[1]

1 سلاف سعودي، مذكرة ماستر ظاهرة الإقتباس في المسرح الجزائري الحديث مسرحية "حمق سليم" لعبد القادر علولة- أنموذجا-،ص28.

2 أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف،ص 67.

3 نفس المرجع: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف،ص 67.

4 أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف،ص 69.

5 نفس المرجع، الصفحة عينها.

و هذا يعني أن النص المسرحي الجديد لا يخرج كليا من أصله القديم، وذلك عن طريق إعادة صياغته صياغة جيدة لأن "إعادة صياغة النص الأصلي ليقدم ليس فقط عربي اللغة والجو و الفكر والقيم والعادات فقط، بل ليقدم عملا مسرحيا محلي الفكر والقيم والجو والعادات واللغة"[2].

1-3 الاقتباس في المسرح التونسي:

لقد غلبت ظاهرة الاقتباس في المسرح التونسي حيث يلاحظ الدارس هيمنته على حساب التأليف المسرحي، ففي" تونس وصل العدد إلى ثلاث وخمسين إلى غاية 2003 ، وهو العدد نفسه المطبوع في ليبيا"[3]،إن المسرح التونسي يعد "من أهم المسارح المغاربية تحديثا وتجريبا على الرغم من كونه قد ظل رهين العلبة الإيطالية لمدة طويلة، وحبيس الكواليس الخلفية والديكورات الواقعية، والطبيعية، والتاريخية، والعبثية؛ يعيد مسرحة الريبرتوار الغربي اقتباسا وترجمة واستنباتا وإعدادا، ولكن نلاحظ أنه في العقود الأخيرة قد بدأ مجموعة من التجارب المسرحية التي تحمل مشعل التغيير والتثوير داعية إلى مسرح بديل وذلك للانفتاح على فضاءات ركحية وسينوغرافية عربية حقيقية، تتسم بالانفتاح، والتنوع، والأصالة، والاحتفالية ، والشعبية، والمشاركة التواصلية الحميمة بين الممثل والجمهور، وتشغيل التراث بصيغ فنية وطرائق جمالية مختلفة بشكل من الأشكال"[4].

يعد المنصف السويسي من كبار المخرجين المسرحيين التونسيين الذين جربوا الكثير من الأشكال المسرحية الغربية والشرقية تجريبا وتأصيلا. وقد أسس فرقة الكاف منذ منتصف الستينيات1967-1966م من القرن العشرين،وقدم معها مجموعة من الأعمال المسرحية اقتباسا وإعدادا وتأليفا وتمثيلا وإخراجا، وتركيبا .بيد أنه قد انتقل إلى توظيف المسرح التراثي، بعد أن تأثر بالكثير من أعمال عزالدين المدني كتابة وتنظيرا ورؤية[5].

---

1 أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، ص69..

2 نفس المرجع، أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف،ص 66، نقلا عن: سلاف سعودي، مذكرة ماستر ظاهرة الإقتباس في المسرح الجزائري الحديث مسرحية "حمق سليم" لعبد القادر علولة- أنموذجا-، ص29.

3ينظر: محمد يحي قاسمي: ببليوغرافيا الأدب المغاربي الحديث والمعاصر، منشورات مجلة ضفاف، سلسلة دراسات 2، مؤسسة النخلة للكتاب، وجدة، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2005م، ص:213-233

4 ينظر: التجريب في المسرح التونسي: المحاضرة 07 ص2-3.

5 محمد عبازه، تطور الفعل المسرحي بتونس من اللامركزية إلى التجريب،مركز النشر الجامعي، دار سحر للنشر تونس، الطبعة الأولى سنة 2009م، ص 123.

كان أمراء الدايات والبايات التونسيّين وحواشيهم، يشاهدون المسرح منذ عهد بعيد بفضل توافد الفرق المسرحيّة الإيطاليّة على قصور هؤلاء الأمراء، أمّا التونسيّون العاديّون فقد انتظروا حوالي القرن ونصف القرن، قبل أن يشهدوا المسرح والتمثيل في بلادهم، وفي سنة 1908م قدّمت إلى البلاد فرقة كوميديّة شعبيّة، يرأسها الممثل المصري محمّد عبد القادر المغربي الشّهير بكامل وزوز، ومثلت مسرحيّة"العاشق المتهم" المقتبسة عن الإيطاليّة، ومن ثمّ فقد حاول التونسيّون تكوين فرقة مسرحيّة تشرّف عليها جمعيّة تسمّى "النّخمة"، ولكن المحاولة لن تخرج إلى حيز التنفيذ[1].

وفي أواخر 1908 (م)وفدت على تونس فرقة الممثل التونسي المعروف" سليمان القرداحي "وقدّمت العديد من مسرحيّاته وقد أثارت هذه الفرقة اهتمام التونسيّين المثقفين بفن التمثيل، وأمّا في عام 1914 (م) وفدت على تونس فرقة الشّيخ سلامة حجازي، وقدّمت فن الشّيخ الغنائي؛ أي مصحوب بغناء، وتليها فرقة "جورج أبيض" لتونس عام 1921م، وبعدخمس سنوات من ذلك الوقت أي في سنة 1927م وفدت على تونس فرقة "رمسيس"، ولقيّت تشجيعا عظيما من التونسيّين.[2]

ومع الوقت تغيّر الموقف في المسرح التونسي تغيرا دراميا بعد الحكم الوطني، خاصّة بعد اللقاء الذّي تمّ في07 نوفمبر بدار الإذاعة ، والذّي حضرته إطارات المسرح التونسي، ليستمعوا إلى توجيهات الرّئيس"الحبيب بورقيبة"، حيث تمّ على الفور تنفيذ مشروع الفرق المسرحيّة المدرسيّة التي بلغ عددها في سنة1965 م 40فرقة، ساهمت في المباريّات المسرحيّة التي أقيمت في ذلك العام، واهتم الحكم الوطني في تونس بالتدريب المسرحي على أرض تونس ذاتها فطوّرت مدرسة التمثيل والموسيقى والرّقص، وأصبحت تسمّى بمركز الفنّ المسرحي الذّي بدأ بإقامة مهرجان المسرح المغربي الكبير، ومن ثمّ انتشرت الفرق المسرحيّة في تونس نذكر منها :فرق مسرح المؤال، وفرقة المسرح الجديد و فرقة المسرح الوطني التونسي.[3]

1 عيسى خليل محسن الحسيني، المسرح نشأته وآدابه وأثر النّشاط المسرحي في المدارس، دار جرير للنّشر والتوزيع،ط1، عمان، الأردن،2006،ص194.

2 علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، ط 2 – ، الكويت، 1999 ، ص334.

3 عيسى خليل محسن الحسيني، المسرح نشأته وآدابه وأثر النّشاط المسرحي في المدارس، ص196.

وهكذا فقد قدّم التونسيّون نصوصا نثريّة كثيرة امتازت بالجودة والتجريب و التنوع و الانفتاح، حيث شكّلت هذه النصوص مسرحيّات التونسيّة إضافة ممتازة للمسرح العربي والمغاربي كمّا وكيفا.

- **رواد الاقتباس في المسرح التونسي:**

يعد الاقتباس ظاهرة مسرحية مست المسرح العربي من خلال الانفتاح على الغرب والاحتكاك به منذ أن عرف العرب المسرح اليوناني الإغريقي فقد «تركّز الاقتباس للمؤلفين العرب بشكل خاص على المسرحين الفرنسي والانجليزي، وهذا لا يرجع إلى عراقة المسرحين وثرائهما من حيث الكم و النوع على السواء فحسب ولكن لأسباب تاريخية متعلقة بالماضي الاستعماري لكل من فرنسا وإنجلترا، اللتين كانتا قبل الحرب العالمية الأولى تتقاسمان القرات،كانت هناك أجزاء عديدة من البلاد العربية تخضع لسيطرتهما سواء في شكل احتلال مباشر كما كان الشأن في الجزائر أم في شكل حماية كما حدث في تونس أو المغرب أو مصر مثلا.»[1]

نستنتج أن العرب تأثروا بالمسرحين الفرنسي والإنجليزي، وهذا ما جعل كتابنا يقتبسون من الآداب الغربية لأنّ كتاباتهم غنية بالافكار والمعاني والجوانب الاجتماعية التي تهم كل دولة وأمة، هذا هو السبب الذي ألهم كتاب المسرح وجعلهم يأخذون منها.

لقد تأثر العرب بالغرب و يتجلى هذا التأثر، عن طريق الاقتباس من المسرحيات الغربية في الشكل و المضمون بالماضي الاستعماري لكل من فرنسا وإنجلترا، اللتان كانت هناك أجزاء عديدة من البلاد العربية تخضع و السبب في ذلك يعود إلى إرسال بعثات لتعلم الفنون المسرحية في البلاد الغربية وخاصة في تونس نذكر منهم علي بن عياد الذي بدأ دراسته المسرحية في المعهد العالي للفنون المسرحية بتونس. ثم اكمل دراساته في باريس بالكونسرفاتوار على يد رنيه سيمون وقضى بعد ذلك عاما بالمعهد العالي للفنون المسرحية بالقاهرة، استشرف خلاله واقع المسرح المصري أواخر الخمسينيات، ثم اختتم دراساته بفترة تدريبية بالمسرح القومي الشعبي في باريس على يد جان فيلار، وبفترة تدريبية أخرى في الولايات المتحدة، وعاد إلى تونس في 1961 ليبدأ رحلته المسرحية،وقد كانت رحلة قصيرة لم تستغرق إلا أحد عشر عاما، وكان علي بن عياد يعتقد أن المسرح العربي

1 أحمد المنور، مسرح الفرجة و النضال في الجزائر – دراسة في أحمد رضا حوحو –، ط1، دارهومه للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، 2005، ص91.

يجب أن يواصل الاقتباس لفترة طويلة من المسرح العالمي حتى يتكون الكاتب العربي فيلتف الجمهور حول المسرح، بعكس ما يعتقده بعض الرواد الآخرين في المسرح العربي كيوسف إدريس وسعد الله ونوس والطيب الصديقي ونجيب سرور،من أن المسرح العربي يجب أن يستنبت من التراث العربي الفني بالدراما[1]

ولقد طبق علي بن عياد نظريته بالفعل فيما قدم من أعمال،اذ بدأ باقتباسات من شكسبير (العين بالعين) وموليير (البخيل) وقد عرفت الأولى في مسرح الأمم بباريس في 1964.ثم قدم من التراجم كاليجولا لألبير كامي وعطيل لشكسبير، وفي تجربة عطيل خطا خطوة في سبيل تحقيق مسرح قومي عربي فاستعان بممثلين من تونس والجزائر والمغرب ومصر. إلا أن علي بن عياد قدم للمسرح التونسي أكثر من عمل لكتاب تونسيين أيضا، من أهمها: مراد الثالث للكاتب التونسي بن حميدة، وعهد البراق للكاتب التونسي الحبيب بو الاعرس وهذا ما أقره سعد اردش في كتابه: "بدأ باقتباسات من شكسبير وموليير، وقدم من التراجم كاليجولا لألبير كامي وعطيل لشكسبير، وقدم أيضا لكتاب تونسيين"، فهو كان مخرجا متمكنا من تقنيات المهنة، وممثلا بارعا وجماهيريا، وواحدا من أصحاب الواقعية الجمالية .ولكن مما يعاب عليه أنه استهدف في أعماله إرضاء الأوروبيين وكسب جوائزهم، ليكسب شعبه إلى جانبه.

ونجد أيضا فضيل الجعايبي الذي يعتبر من كبار المخرجين التونسيين الذين عملوا على الاثراء السينما التونسية حيث قدم العديد من الأفلام المقتبسة من النصوص المسرحية كالعرس و العرب و الجنون التي سبق و قد أخرجها إلى خشبة المسرح.

ومما سبق يمكننا القول أن الإقتباس في المسرح التونسي هو جعل قصة أو نص مسرحي أجنبي يتحدث إلى التونسيين يؤديه ممثلون تونسون أي ادخالها في قالب تونسي، فهو اعادة كتابة النص المسرحي باللغة العربية ولكن بروح تونيسة، إعادة اكتابة لجسد تونسي و لذهن تونسي.

1 علي الراعي من أكثر علماء المسرح العربي إيمانا بفني التراثين الشعبي والأدبي في الأرض العربية بالدراما، وله في ذلك دراسات هامة من أهمها: الكوميديا المرتجلة، كتاب الهلال ،1968 فنون الكوميديا من خيال الظل إلا نجيب الريحاني،كتاب الهلال 1972 مسرح الدم والدموع، سلسلة مطبوعات الجديد 1973 .

2- الخصائص الدرامية للاقتباس في نصوص علي بن عياد:

لقد ارتبط علي بن عياد بتاريخ الفن الرابع في تونس، فهو أحد أبرز نجوم فرقة مدينة تونس للمسرح تكوّنت في(جانفي/ يناير1955) وشارك فيها ممثلًا ومخرجًا، وبفضله عرفت عصرها الذهبي واشتهرت عالميًا، فقد شارك في27 مسرحية، بين 1958 وتاريخ وفاته، ومن أشهرها: أوديب، هاملت، كاليغولا، مدرسة النساء، عطيل،البخيل، مراد الثالث، يارما، الماريشال عمار وصاحب الحمار. ولا ينفي الكثيرون دوره في تكوين العديد من المسرحيين التونسيين.

منذ بداياته، كانت طموحات علي بن عياد ضخمة، هو لم يقتصر حلمه على تجارب محلية ولا إقليمية، بل كانت عيناه تحلمان بما هو أبعد وأعمق، لكنه لم يتوقف يومًا عن الإنتاج والإبداع محليًا، يُذكر أنه في بداية الخمسينيات من القرن الماضي، تواصل مع فرقة يوسف وهبي وتعرّف إلى منسي فهمي وجورج أبيض وأمينة رزق وغيرهم من الممثّلين المصريّين، ثم سافر سنة 1952 إلى باريس ليلتحق بمعهد الفن المسرحي، وقام بدور "هملت" (شكسبير) مع ممثلين فرنسيين، وفي أواخر الخمسينيات، انضم لفرقة بلدية تونس للتمثيل وعمل فيها مساعدًا لمديرها آنذاك محمد العقربي. وقام بأول أدواره باللغة العربية في مسرحية "أوديب الملك". وتلى ذلك تقديمه مسرحية "هملت" من إخراجه وتمثيله وبنسخة تونسية هذه المرة، وبعد سنة؛ قدم مسرحيته الثانية "الكلّو من عيشوشة"، التي أخرجها ومثل فيها أيضًا، وعند عودته من الولايات المتحدة، رجع إلى فرقة بلدية تونس مع حسن الزمرلي، فأخرج مسرحية "كاليغولا" (ألبير كامو) وقام بدور البطولة فيها، ومثلت هذه المسرحية منطلقًا لنجاحاته وتألق فرقة بلدية تونس للمسرح، داخل تونس وخارجها، وتوجت بجوائز عالمية.[1]

حلم بن عياد بنشر وتطوير المسرح التونسي كان وراء مساهمته في تأسيس المركز الثقافي الدولي بالحمامات وشارك خاصّة في تصميم بناء مسرحه، وإلى اليوم يحتضن هذا المركز مهرجان حمامات الدولي في كل صائفة ويتميز المهرجان بعروضه المسرحية ولا يزال يُذكر اسمه ودوره البارز في بعثه، وفي سبتمبر/ أيلول 1963، تولى

1 علي الراعي من أكثر علماء المسرح العربي إيمانا بفني التراثين الشعبي والأدبي في الأرض العربية بالدراما، وله في ذلك دراسات هامة من أهمها: الكوميديا المرتجلة، كتاب الهلال ،1968 فنون الكوميديا من خيال الظل إلا نجيب الريحاني،كتاب الهلال 1972 مسرح الدم والدموع، سلسلة مطبوعات الجديد 1973.

علي بن عياد إدارة فرقة بلدية تونس وكانت باكورة إنتاج الفرقة بإدارته مسرحية "مدرسة النساء" من إخراج محمد عزيزة، كما أخرج مسرحية "الجلاء"، التي دشّن بها المسرح الرئاسي بقصر قرطاج (القصر الرئاسي).

كما تعددت أعمال علي بن عياد المسرحية خلال سنوات قليلة، في جويلية/ يوليو1964 أخرج مسرحية "عطيل" التي دشّن بها مسرح الحمامات وقام من خلالها بدور "ياغو"، وفي أوت/ أغسطس من ذات السنة أخرج مسرحية "أهل الكهف" لتوفيق الحكيم، وفي ديسمبر/ كانون الأول من ذات العام أخرج مسرحية "البخيل" (موليار). لكن ما ميز بن عياد أنه لم يقتصر على"مسرحة" النصوص العالمية الشهيرة، استقطب علي بن عياد أبرز أدباء تونس للكتابة للمسرح في محاولة لـ"تونسة" النص المسرحي، وهكذا أخرج مسرحية "مراد الثالث"، التي كتبها خصّيصًا له الحبيب بولعراس، وقام فيها بدور مراد، وأخرج "ثورة صاحب الحمار" لعز الدين المدني، واتفق مع الرسام زبير التركي لوضع لمساته التونسية على الملابس المعتمدة وديكور مسرحياته. وفي جويلية/ يوليو 1960سافر بن عياد إلى أمريكا للاطلاع على أهم مسارحها والطرق الفنية الحديثة وزار هوليود وقضّى أشهرًا في عدة مدن أمريكية. ووظف ما استفاده في تطوير وإثراء المسرح التونسي من الوسائل المستعملة في المسرح وتوظيف الستارة الخارجية والأضواء والستائر السوداء وغير ذلك من التقنيات المسرحية، تنقل علي بن عياد خارج تونس أين قدم عروض مسرحياته في بلدان عديدة، وسرعان ما حاز شهرة عالمية وعديد الجوائز والتكريمات فاشتهر اسمه وشارك في مسلسل تلفزيوني تونسي إيطالي بعنوان "الحروب الصليبية". وفي سنة 1967 سافر إلى إسبانيا وقابل شقيقة لوركا لترخّص له من أجل إخراج مسرحية "يارما". لكن أكثر مسرحياته شعبية بين عامة التونسيين هي بتأكيد الجميع مسرحية "الماريشال" التي تعد مسرحية كوميدية فكاهية تونسية، اقتبسها الفنان نور الدين القصباوي عن مسرحية "البرجوازي النبيل" لموليير، وأخرجها علي بن عياد. هكذا جمع هذا الأخير بين مسرح الأعمال الجادة، الفلسفية ، المعتمدة للعربية الفصحى والقائمة على نصوص شهيرة عالميًا وعربيًا وبين مسرح شعبي نقدي للمجتمع التونسي و معتمدا على لهجته العامية.

فإن مسرحية "الماريشال" و التي أخرجها علي بن عياد(مخرج مسرحي) وعبد الرازق الحمامي (مخرج تلفزيوني)، وكان على رأس طاقم العمل كل من الشريف العبيدي ، سليم محفوظ علي الورغي الهادي، داود رمضان شطا،

محسن بن عبدالله، المقتبسة عن رائعة موليير"البورجوازي النبيل" تعتبر من الأعمال النادرة التي جمعت بين النجاح الفني والجماهيري حيث لا تزال إلى الآن تستهوي العديد من المتابعين في أنحاء العلم العربي رغم أنها بدأت تعرض في نهاية الستينيات، فقد تضمنت تلك المسرحية الكوميدية التونسية العديد من الفنانين والمشاهير التى يتم عرضها على المسرح وفقرات الاغانى المطروحة للتسلية والترفية من قبل المتابعين فقد نالت نسبة كبيرة من المشاهدين على مواقع التواصل الاجتماعي.[1]

لقد قدم نور الدين قصباوي و علي بن عياد مسرحية "ماريشال" في ثلاثة فصول على عكس مسرحية "البرجوازي النبيل" لموليير التي قدمها في خمسة فصول، لقد كان بارعا حين إختزل و لخص الحوارات التي رآها لا توافق الثقافة التونسية ولا تملائم الجمهور التونسي، وذكيا حين غيّر عنوان مسرحية موليير وبعض من المواقف إلا أنه حافض على الفكرة الرئيسة للمسرحية، واحتفظ بالأحداث مثلما جاءت في النص الأصلي وباحثا عما هو موجود في زمانه و مجتمعه بعيدا عن البرجوازية الفرنسية، لقد كان الشباب في المغرب العربي يجندون تجنيدا إجباريا في صفوف الاستعمار للدخول في الحرب العالمية الثانية لمواجهة النازية الألمانية، كما أنهم كانوا يتلقون رواتب معتبرة و الماريشال (**عمار**) هو واحد من هؤلاء الجنود "عاد إلى بلاده إثر انتهاء الحرب، بعد أن ارتقى إلى رتبة رقيب، واكتسب ثروة لا بأس بها، ولكنه ظل يحن إلى سلطته العسكرية العابرة في الجيش"[2]، فلا طالما كان حلم عمار القادم من البادية أن يكون ذا سلطة و قيادة وجاه، فجعل من بيته ثكنة عسكرية و من خدمه جنودا حيث كان ينادي رئيس الخدم بـ (كابورال شاف):

"الماريشال: **كابورال شاف** (إلى رئيس الخدم).

رئيس الخدم: (يتقدم) أمرك ياسيدي".[3]

وكان ينادي زوجته (دوجة) بالمريشالة:

---

1 نظر: من هو مخرج مسرحية ماريشال https://www.3rbu.net ، سُئل ، يوليو 17 بواسطة nsreen ، 19:12، 2021/10/15.

2 Elsaid Atia Abul Naga , Les sources françaises du théâtre Egyptien (1870-1939) , Algérie, SNED, éd.3 , 1972, p91-92.

3 نور الدين قصباوي، و علي بن عياد، ماريشال ،فرقة بلدية تونس ، Sagittaire Editions، 1997، ص18.

"دوجة: أنتوما ماتقولوليش أشنيه أدّوة و الحس و الضربان الموزيكه؟ ياخي الدار ولاتلي **قازرنة؟**

رئيس الخدم: (بصوة مرتفه) **المريشاله دوجه.**

الخدم: (يرددون) **المريشاله دوجه** (رئيس الخدم يسفق مرتين الموسقيان يعزفان)".[1]

و يطلب من الموسيقيين عزف المارش وهو اللحن العسكري:

"استاذ المسيقى: أي نعم هو كذلك أللي تطلب تلقى، تحب **موزيكة مارش عسكر** تلقى، تحب مالوف و أغاني تونسية تلقى".[2]

كما يقول في إحدى حواراته مع زوجته و التي طالما كانت تنصحه بالعودة إلى رشده و تحكيم عقله كي لا يتم استغلاله و استغفاله و النصب عليه:

"دوجة: **وأنت قلي شنيه أخرتها معاك؟**.. (إلى الخدم) يالله برا و كل واحد منكم يشد خدمتو.. أشنوه الشي اللي تتفرجو فيه؟.. (يخرجون) أشنوه ياسيدي ياخي هذا أخر والدار باش تردها قهوه وإلى كافي شانطه.. ملّه رويق ضرب و مضروب.

الماريشال: **دوجه يامريشاله** ناي وراسك ماضربتهم.. دخلوا يدعسو في بعضهم على لقراية.

دوجة: على القراية؟؟.. شو هاك القراية الهايلة؟؟.. **جميعه كيف هاذم لاممهم بيك زوافرية ياخدولك في فلوسك.. وأنت داخلها في عماك طب.**

الماريشال: لا ها دوجه. وراسك نتي ما قريت الطب قريت الشطيح و الغناء.

دوجة: حتى أنا مع شكون نحكي.. **اسمع يا ولدي أنا راني معادش نتحمل أما ترجع العقلك و إلاّ لاحلت ولا ربطت** (تدخل الخادمة زهرة)".[1]

1 نور الدين قصباوي، و علي بن عياد، ماريشال، ص21.

2 نفس المرجع، ص19.

كما إستعان على بن عياد في مسرحيته "الماريشال" بشخصية الماريشال عمار، لرسم ملامح وتصرفات بعض الناس الذين ممن يحاولون تقليد غيرهم و ساعين إلى التغيير من أنفسهم وذلك من خلال تخليهم عن هويتهم، وعاداتهم، وكرامتهم لكي يظهروا في آخر المطاف مجرد "أغبياء"، و"تافهين" كحال الماريشال عمار الذي أراد أن يتشبه بالبلدية (أي سكان المدينة الأصليين) فلبس لباسهم، وأكل أكلهم، ودرس الموسيقى والرقص واللغة، وفي الأخير عاد الى رشده بعد غفلته وانفجر باكيا ندم ندما شديدا على ما فعله بنفسه فشكر زوجته دوجة، وابنته إلهام، وزوجها الهادي الذين لم يتخلوا عنه ولم يسخروا منه:

"الماريشال: (يحدق في الجميع ثم يصعد ثلاث درجات و يلتفت ناحية الحاضرين) ناي عمار البرني ولات خدامي تتمسخر عليا؟..وليت قرد؟.. ناي اللي درت لروحي ما دارلي حد.. ناي ولد البادية حسبوني مسخره.. ناي اللي كنت كي نخش المحفل جميع الناس الموجودين تقرالي حسابي.. نجي لهنا التونس ونفرت فلوسي وفي لخر يضحكو عليا؟ ياخي أللي يحب يتبلد يديرولو هكه؟.. (بحسرة) عماكم حق شيء واحد مانو أخذكمش عليه لوكان أبي قراني راني ماحضرت على النهار؟.. توه فقت و عرفت أللي الناس الكلكاي حسبوني عصفور بومزين.. دوجه ياللاتي إيجا جاي (دوجة تقترب منه) و أنتومان يافرحات و يا ألهام إيجو جاي نبغي أنبوسكم من ريوسكم (يتقدمون منه فيأخذ كل واحد منهما ويقبله في رأسه) أنتومان أللي مضحكتوشي عليا.. أنتومان أللي جيتو تفتحولي على بصيرتي وتردولي عقلي بره يرحم من جابكم ليا ويرحم من قراكم و وراكم (تنحدر الدموع من عينيه)"[2].

وهذا مارأيناه عند موليير في مسرحية "البرجوازي النبيل" حين استعمل شخصية "جوردان" الذي حاول أن يتشبه بنبلاء عصره، الاّ أن نهاية هذه المسرحية تختلف عن النهاية التي شهدناها في مسرحية "الماريشال"في حين استمر"البرجوازي جوردان" في غفلته وظل مهووسا بالنبلاء ليظهر ذلك في آخر حواراته مع زوجته التي كانت تسأله عن مصير الخادمة نيقول:

1 نور الدين قصباوي، و علي بن عياد، ماريشال، ص38.

2 نفس المرجع، 101.

"زوجة جوردان: ونيقول؟

السيد جوردان: أعطيها للترجمان، أوعطي امرأتي لمن يريد.

كوفييل: أشكرك يامولاي (على حدة) لن نقع على مجنون أبلغ من هذا."[1]

و مما يميز مسرحية (الماريشال) هو إضافة علي بن عياد شخصية الموسيقيين (حسن وحسين) إليها، حيث منحهما مكانة هامة في مسرحيته، فلاحظنا ظهورهما في كل فصولها من البداية وصولا إلى النهاية، إن هذا الثنائي يرمز إلى الشعب البسيط الواعي و الفطن لما يدور من حوله، كون كل أحاديثهم أتت مشبعة بالحكم والأمثال الشعبية التي تم أخذها من التراث التونسي ويتجلى هذا فيما يلي:

"الموسيقيان: (مع بعضهما الى النظارة) حسن وحسين وعد ربي علينا قعدنا كي الكوره في يدين الذكوره (يخرجان)".[2]

"الموسيقيان: (مع بعضهما وإلى النظارة) حسن وحسين الي تخدموا طيعو، والي ترهنو بيعو(يخرجان) ".[3]

" الموسيقيان: (مع بعضهما) حسن وحسين: لا شكر على واجب بارك الله في من خدم خدمة و تقنها".[4]

"الموسيقيان: (مع بعضهما وهما يقلدان الماريشال) با..با..با.. (إلى النظارة) حسن وحسين بات ليله مع الجيران اصبح يقرقر".[5]

"الموسيقيان: (يقلدان الماريشال) أه..أه.. (إلى النظارة) حسن وحسين خوذ العلم من روس الفكارن ".[6]

1 موليير، المثري النبيل، تر: إلياس أبو شبكة، مؤسسة الهنداوي للتعليم و الثقافة، القاهرة – مصر، 2016/8/26،ص71.

2 نور الدين قصباوي، و علي بن عياد، ماريشال، ص29.

3 نفس المرجع، ص49.

4 نفس المرجع السابق، نور الدين قصباوي، و علي بن عياد، ماريشال، ص25.

5 نفس المرجع، ص48.

6 نفس المرجع، الصفحة عينها.

وأما في مسرحية (البرجوازي النبيل) لموليير نجده إستعمل شخصية التلميذ الموسيقي كشخصية ثانوية، لم تظهر في كل الفصول و اقتصر ظهورها في بداية الفصل الأول فقط وكان كل حديثها في المسرحية هو كلمة واحدة وهي (نعم) ويظهر هذا فيما يلي:

"أستاذ الموسيقى(لتلميذه): هل إنتهى؟

تلميذ: نعم.

أستاذ الموسيقى: حسن... حسن."[1]

تظهر لمسات علي بن عياد وتتضح براعته حين أخرج من شخصية ثانوية في المسرحية موليير (تلميذ الموسيقى) إلى شخصيةً أساسية حيث بلغ عن طريقها مجموعة من الحكم و ضرب من خلالها الأمثال الشعبية التونسية.

بينما هناك مشاهد كثيرة تكاد أن تكون حواراتها مترجمة ترجمة حرفيا كالحوار الذي دار بين الهادي والماريشال في الفصل الثالث:

"الهادي : (متنكرا) ما نعرفشي يا سيادة الماريشال كان تعرفني.

الماريشال : لا ياسيدي منعرفكش".[2]

يقابلها في المشهد الثالث من الفصل الثاني عند موليير:

"كوفييل : (يدخل متنكرا) لا أعلم ياسيدي أيكون لي الشرف بأن تعرفني.

السيد جوردان : لا يا حضرة السيد".[3]

ويظهر أيضا في:

1 موليير، المثري النبيل، تر: إلياس أبو شبكة ، ص9.

2 نور الدين قصباوي، و علي بن عياد، ماريشال، ص92.

3 نفس المرجع السابق، موليير، المثري النبيل، ص56.

"كوفييل: نعم كنت إذ ذاك من أصدقاء المرحوم السيد والدك.

السيد جوردان: المرحوم السيد والدي!

كوفييل: نعم،كان –رحمه الله– من النبلاء الطيبين.

السيد جوردان: والدي.

كوفييل: أجل."[1]

ويقالبها في مسرحية الماريشال:

" الهادي: وكنت أنا و قتها صاحب المرحوم والدك يعني أبيك.

الماريشال: أنت تعرف أبي؟

الهادي: اينعم وكان عليه رحمة الله من البلديه المختارين

الماريشال: أبي؟

الهادي: اينعم وكنت نعرفو بلقده و القده".[2]

كما تصرف على بن عياد في بعض الحوارات إلاّ أنه حافظ على معناها الأصلي ليتمكن من إظهارها للمتلقي التونسي في حلتها العربية.

"أستاذ اللغة: باهي يا حضرة الماريشال معناها ... اطلبوا العلم من المهد إلى اللحد...يحب يقول يلزملك تتعلم تقرا ولو يكون سنك ميات سنا"[3].

وجاء في الأصل عند موليير:

1 موليير، المثري النبيل، تر: إلياس أبو شبكة ، ص56.

2 نور الدين قصباوي، و علي بن عياد، ماريشال، ص93.

3 نفس المرجع السابق، ص39.

"أستاذ الفلسفة : معناها أن الحياة بدون العلم هي شبه صورة من صور الموت"[1].

كما استطاع علي بن عياد بفضل خبرته و ذكائه أن يجد قولا يماثل القول الذي قاله أستاذ الفلسفة في مسرحية موليير في لغته العربية واستعمل الشرح للماريشال باللغة العامية (التونسية) لأنه كان أميا وجاهلا.

لقد كان علي بن عياد عبقريا حين اقتبس من مسرحية "البرجوازي النبيل" لموليير، حين ترجم النص المسرحي الأصلي إلى لهجته و أدخل فيه الثقافة التونسية، حين ألبس الماريشال عمار الطربوش العربي، وطلب من الموسيقيين عزف نوبات المالوف، و جعل الطباخ يطبخ بسيسة وملثوث، والجنايني يغرس الزعتر، إلا أنه تمكن من الحفاظ على العناصر الكوميدية "لمسرحية موليير" و التي أضحكت الجمهور مثل اللباس وقلب الكلمات فصارت الخطبة (خبطة) ، ولحن القصيدة (نحل العصيدة) معتمدا على اللهجة الريفية المثيرة للضحك.

1 موليير، المثري النبيل، تر: إلياس أبو شبكة ، ص23.

الفصل الثالث

الكتابة الدرامية الابداعية في المسرح التونسي دراسة تحليلية لأعمال الكاتب فاضل الجعايبي

- قراءة في الخصائص الدرامية لأعمال فاضل الجعايبي

قراءة في الخصائص الدرامية لأعمال فاضل الجعايبي:

أ. مرجعيات الكتابة عند فاضل الجعايبي:

يعتمد المؤلفون المسرحيون (كتاب المسرح) على مجموعة من المرجعيات لبناء نصوصهم الدرامية ومن أبرزها: المرجعية التاريخية، المرجعية السياسية، المرجعية الدينية، المرجعية الإجتماعية، المرجعية الأسطورية.

فنجد مسرحية "خمسون" لفاضل الجعايبي وجليلة بكار، التي سميت بهذا الإسم احتفالاً بمرور 50 سنة على استقلال تونس البورقيبية (آذار /مارس 1965)، قام بتأليف هذا العمل "جليلة بكّار" حيث شكّلت مع زوجها المخرج المسرحي فاضل الجعايبي ثنائياً مسرحياً رائعاً.[1] تطرح قضية التشدد الديني و تقييد للحريات في تونس بجرأة غير مسبوقة. فقد جاءت أحداث المسرحية مترابطة تروي قصة شابة تدعى "أمل" – شخصية رئيسية في المسرحية– تبلغ من العمر 24سنة "عزباء" تعمل أستاذة في مادة اللغة الفرنسية، حيث كانت بعيدة كل البعد عن فكرة الحجاب، وفجأة انقلبت حياتها رأسا على عقب بعد أن تحولت من الاشتراكية "الماركسية" إلى الفكر المتشدد التيار الاسلامي السلفي، وهذا السبب الذي أدى إلى إختلافها مع والدها وطرده لها بدلا عن محاورتها ومحاولة اقناعها "بالعقل" و"المنطق"، ويظهر هذا في أحدى حواراتها مع أمها مؤنبتا والدها في قولها: "اللي رباني عالحرية واحترام الاختلاف طردني من داره على خاطر اختلفت معاه"[2] وأصبحت تتعرف على العديد من الصديقات إلى أن تعرفت على "جوة" و "حنان"، لتجد نفسها متورطة في قضية تفجير قامت بها إحدى صديقاتها تدعى "جودة" في معهد ثانوي، فأحدثت هذه الفاجعة اضطرابا في كامل البلاد محركةً بذلك آليات مقاومة الإرهاب البوليسية وواضعةً وجها لوجه النظام السياسي الصارم والديمقراطيين المغلوبين على أمرهم والمواطنين الراضخين غير المبالين.

لقد إعتمد فاضل الجعايبي أثناء سرده لمسرحية "خمسون" على عدة مرجعيات من أهمها:

---

1 ينظر: ميشال معيكي، الممثلة التونسية جليلة بكار:أخاف أن يطيح المشروع الأصولي بإنجازات المرأة،توابل الجريدة، العدد320، الإثنين 02 يونيو2008 /28 جمادى الأول1429هـ .

2 جليلة بكار، خمسون، دار الجنوب للنشر، تونس، ص104.

المرجعية التاريخية: "وهو ما نحذر منه حينما يجعل الكاتب مرجعية الرواية تاريخية صرفة، لهذا ينبغي أن يعي الروائي تماما تجاه التاريخ حين يتكئ عليه ويكون مصدرًا مهما في النص الروائي"[1]

فعلى الكاتب أن يعي كيف يوظف التواريخ لأننا" قد نجد الكثير من الأعمال الأدبية التي لا تقام على التخيل فقط بل يستقيها الكاتب (المؤلف) من تاريخ بلده وتراثه الشعبي وهذا ما يجعل النصوص الإبداعية تستند على قوامٍ مرجعيةٍ واقعيةٍ"[2]، وهذا ما ركز عليه الثنائي- الكاتبة جليلة بكار وزوجها المخرج فاضل الجعايبي – في هذه المسرحية، حيث استندوا على مجموعة من التواريخ والتي نذكر أبرزها :

"15 أكتوبر 2004 يوم عيد الجلاء حرب بنزرت..."[3]

"القانون المتعلق بدعم المجهود الدولي لمكافحة الإرهاب ومنع غسل الأموال الصادر في 2003/12/10"[4]

"قانون دعم المجهود العالمي لمقاومة الإرهاب المؤرخ في 2003/12/10"[5]

وعليه فإن فاضل الجعايبي عتماده على التواريخ وادرجها في مسرحيته لكي تخدم عمله الدرامي وتكسبه طابعا واقعي ولباسا حقيقي ليظهر الى المتلقي في صورة تعكس الحقيقة الكاملة والواقع المعاش.

المرجعية السياسية: "إن المسرح يمكن من خلاله تحقيق الثورة و خلق الوعي الفكري بالقضايا السياسية الملحة"[6] ، وهذا ما اعتمده فاضل الجعايبي و زوجته جليلة بكار عند اختيار عنوان مسرحيتهما "خمسون" التي سرد لنا من خلالها تاريخ تونس إحتفالا بمرور خمسين سنة على الاستقلال، كما استند على النظام السياسي آن ذاك (اليساري والأصولي). حيث تحدثت المسرحية من خلال شخصياتها عن النظام السياسي القمعي في تونس خلال مرحلتين: مرحلة الحبيب بورقيبة الذي اضطهد اليسار فارضاً التغريب بالقوة، ومرحلة زين العابدين

1 فهد حسين، مرجعيات ثقافية في الرواية الخليجية،ص91.

2 ينظر: هجيرة طاهري، آليات بناء قصيدة السرد الحديثة ومرجعياتها في ديواني "الساعر" و "حيزية" للشاعر محمد جربوعة، اشراف: نزيهة زاغر، رسالة دكتوراه، قسم الأدب واللغة العربية، كلية الآداب و لغات، تخصص: السرديات العربية، جامعة محمد خيضر، بسكرة ، 2020/2019 ،ص236-237.

3 جليلة بكار، خمسون، دار الجنوب للنشر، تونس ،ص84.

4 نفس المرجع، ص57.

5 نفس المرجع، جليلة بكار، خمسون، ص60.

6 عبد التواب محمود عبد التواب عبد اللطيف، تسييس الخطاب المسرحي عند سعد الله ونوس، مجلة بحوث كلية الأداب، جامعة المنوفة ، مصر ،2019، ص476.

بن علي الذي أضاف إلي اضطهاد اليسار اضطهاد الأصوليين. وعليه، يطرح هذا العمل أزمة تونس ومن ورائها أزمة العالم العربي: الاستبداد السياسي الذي أقصي اليسار قبل أن يتحالف مع الأصوليات.[1]

و من هنا نستطيع أن نرى الدافع الرئيسي الذي بدّل في أفكار "أمل" الشخصية الرئيسية في المسرحية، لأنها تألمت كثيراً من بشاعة الصور التي وصلت عن تبعات الاحتلال في فلسطين والعراق وأفغانستان، خصوصا لحظة اقتحم شارون وجنده الحرم القدسي، فكانت تلك الأخيرة الرسالة القاسية التي بدلت من قناعاتها.

"الممثلة شارون أريال شارون لوكان ما مشاش لوث الجامع الأقصى الشريف بكرعيه في سبتمبر 2000، راهي أمل مازالت ماركسية على رويحتها يقول القايل "أش نية العلاقة" ساهل برشة ماهو هو مشى منا و الإنتفاضة الثانية قامت غدوة[.....] و عموا إضرابات و أعلنو مايرجعو يقراو إلا ما تتحرر فلسطين و لزو الحاكم المسكين باش يدخل"[2].

المرجعية الدينية: "إن الموروث الديني يسطو على تفكير الإنسان عبر كل الأزمنة"[3]، "إن التقاليد و العادات و الفنون إرتبطت إرتباطا وثيقا بالدين"[4]، تظهر الروح الإسلامية و مفاهيم الإسلام في ثنايا مسرحيته حيث ذكر إستشهادات من القرآن الكريم ، و يظهر ذلك في أحدى حوارات المسرحية عند إستنطاق البوليسية لأحمد " أحمد: طبعا ((إن الصلاة كانت على المؤمنين كتابا موقوتا))"[5].

وأيضا عند إستنطاق (بوليس1) لأمل "أمل : بالذكر: ((ألا بذكر الله تطمئن القلوب)) صدق الله العظيم"[6].

و ظهر هذا أيضا في شخصية حنان حين قام (بوليس1) بإستنطاقها: "((إنما كان قول المؤمنين إذا دعوا إلى الله و رسوله ليحكمو بينهم أن يقولوا سمعنا و أطعنا أولئك هم المفلحون))"[1]، وكذلك من السنة النبوية: "الصوت: بسم الله الرحمن الرحيم

1 ينظر: بلال التليدي، الإسلام السياسي في تونس ... قراءة في نشأة و توجيه، للمؤلف: آن وولف، 02 فبراير2019، 06:42 سا، https://m.arabi21.com

2 جليلة بكار، خمسون، ص69-70.

3 ينظر: حنان قوريش، التجديد في شعر أبي تمام، إشراف: رحيمة شيتر، رسالة دكتوراه (ل.م.د)، تخصص أدب عربي قديم ، قسم آداب و لغة عربية، كلية الآداب و اللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2020/2019، ص149.

4 ينظر: نفس المرجع، الصفحة عينها.

5جليلة بكار، خمسون، ص30

6 نفس المرجع، ص44.

أبي و أمي العزيزان

قال الرسول صلى الله عليه و سلم

((الله جعل من لا شيء كل شيء

وجعل كل شيء لا شيء))..."[2]

المرجعية الإجتماعية:" إن النص الأدبي تنظيم ثقافي إجتماعي ينتمي إلى سياق تاريخي يؤثرفيه و يتأثر به"[3]، "للعلاقات الخارجية قيمتها وأهميتها، فلا يصدر العمل الفني عن فراغ فكري أو إجتماعي، إذ لا بد من مبدع و لا بد لهذا المبدع من موقف إجتماعي من قضية فئة، ومن هنا نستشرف في الدرس الأدبي دور هذا المبدع في إنتاج النص و صياغته الجمالية ثم نظهر دور الواقع الإجتماعي الذي أثر في المبدع و العمل الفني على السواء"[4] فإن مسرحية "خمسون" هي عمل مسرحي جريء لأنه يجرح في الصميم، ويعرّي الأنظمة العربية عن تخاذلها في معالجة المشكلات الأجتماعية، فيفضح العنف الذي لا يولّد الا العنف، كما أنه برغم جنوحه الى الفكر اليساري، يطلب مد اليد الى الحوار والمساجلة والتعرف الى الآخر المختلف وقبوله، وهذا ما ظهر في خلافها مع والدها وطرده لها بدلا عن محاورتها ومحاولة اقناعها "بالعقل" و"المنطق" حين إرتدت الحجاب، ويظهر هذا في أحدى حواراتها مع أمها مؤنبتا والدها في قولها: "اللي رباني عالحرية واحترام الاختلاف طردني من داره على خاطر اختلفت معاه"[5]، فطرد والدها لها كان سببا في ضياعها وما تعرضت إليه.

المرجعية الأسطورية: "هي التي تعكس مرحلة عقلية و فكرية مر بها مجتمع ما في فترة زمنية محددة فهي تندرج ضمن بنية المجتمع الثقافية و تغدو عنصرا مهما من عناصرها"[6]، و من ثم يأتي دو الكاتب الدرامي ليوضفها بحسب نظرته الخاصة التي تتناسب مع رأيته للحياة وللوجود، وهذا ما ظهر في مسرحية "خمسون" التي عكست لنا حال الزوجين الجعايبي وبكار في تجربتهما مع ابنتهم التي تبلغ التاسعة عشرة من عمرها حين صرحا في احدى اللقاءات أنّ "المنطلق الأول للمسرحية هو خشيتنا أنا وجليلة، من أن ترتدي ابنتنا الحجاب، صحيح

1 جليلة بكار، خمسون، ص جليلة بكار، خمسون، ص54.

2 جليلة بكار، خمسون، ص80.

3 عبد الله عنبر، المناهج النقدية والنظريات النصية، دراسات، العلوم الإنسانية و الإجتماعية، المجلد 37، العدد1، 2010، ص97

4 نفس المرجع، الصفحة عينها، نقلا عن: العلم، حول دراسة النص الأدبي ، مجلة جامعة دمشق، المجلد11، العددان 43-44، ص194

5 جليلة بكار، خمسون، دار الجنوب للنشر، تونس، ص104.

6 ينظر: حنان قوريش، التجديد في شعر أبي تمام، إشراف: رحيمة شيتر، رسالة دكتوراه (ل.م.د)، ص173.

أنها بعيدة كل البعد عن فكرة الحجاب، لكن حتى أمل (شخصية رئيسية في المسرحية)، كانت بعيدة عن ذلك"[1].

وعليه فإن المسرحية أثارت ضجّة كبيرة في العالم العربي، وهذا بسبب الحصار الرسمي الذي منعها أشهراً طويلة من الوصول إلى جمهورها الأصلي التونسي.

1 خمسون الجعايبي... الماركسية والسلفية والطرد من الجنة، الإتحاد، الملحق الثقافي، الخميس 15 مايو 2008، 02:26سا، https://www.alittihad.ae

ب. عناصر الكتابة الدرامية عند فاضل الجعايبي:

يتكون النص المسرحي من مجموعة من العناصر التي تتضافر فيما بينها لتنتج نصا مسرحيا، وعندما نتعرض إلى نص مسرحي قصد الدراسة لا يمكننا الاعتماد على عنصر وتجاهل آخر كون هذه العناصر مرتبطة ارتباطا وثيقا ببعضها البعض، أما تقسيم عناصر النص المسرحي عند فاضل الجعايبيمن خلال مسرحيته "جنون" فهي كالآتي:

1- الحوار:

من خلال قرائتي لمسرحية جنون للكاتبة جليلة بكار و المخرج فاضل الجعايبي اتضح لي ان السيناريو او النص الدرامي كتب باللغة العامية التونسية ومثال عن ذلك :

" **يطلع الرّيدو**

ثمانية ممثلين واقفين

واحد جنب الاخر

بين **زوز ميكروات**"[1]

كانت الحوارات في هذه المسرحية تتراوح مابين الطويلة و القصيرة، فبمجرد إلقاء نظرة على المسرحية يتضح لك أن الحوارات كانت تتراوح ما بين الطول و القصر فتارة كانت الحوارات طويلة و تارة أخرى قصيرة مختصرة ومثال ذلك حوار الطبيبة النفسية "هي" مع مريضها "النون":

" هي: كيفاش صبحت اليوم

النون: نحب نقتل

هي: شكون؟

1 جليلة بكار، جنون عن يوميات خطاب فصامي لناجية الزماني، دار الجنوب للنشر، نهج فلسطين تونس ،2001، ص28.

النون: نشد مرا

نقص لها راسها

يديها

ساقيها

نفري لها كرشها

نخرج لها فرتها

بزيزها

نززرها طروف

نشعل فيها النار

ناخذ الرماد

نخبيه تحت زليزية في الدار

ونرتاح

هي: علاه تحب تقتل؟

النون: مش أنا الآخر

هي: شكون الآخر

النون: هو"[1]

لقد كانت الحوارات في المسرحية تفي بالغرض الدرامي لأنها تناولت وقائع التجربة الفرادية في التحليل النفسي، فكانت تستند الى "نظريات فرويد" التي خاضتها الباحثة التونسية حوالي خمسة عشر عاما عندما

1 جليلة بكار، جنون عن يوميات خطاب فصامي لناجية الزماني، ص28.

كانت تعمل طبيبة نفسانية باحد مستشفيات الامراض العقلية بالعاصمة التونسية؛ وقد نتجت هذه التجربة حول ما تسميه الباحثة «صعقة حب علاجية» انتابتها عندما وقع نظرها فجأة على احدى المرضى الذي بدا لها من الوهلة الاولى أنه مختلف عن الاخرين.

2- الحبكة:

اعتمد الجعايبي في مسرحيته "جنون " على شخصية «نون» وهو -الشخصية الرئيسية (بطل المسرحية)- الشاب الأمي، من عائلة ذات احدى عشر طفلا، يسكن حيا شعبيا فقير، نشأ بطريقة بائسة وعشوائية، ابوه موظف بسيط ولكنه مستبد، مدمن على الكحول ومداوم على الصلاة يعامله بفضاضة و هذا ما جعله يتنقل منذ طفولته من صدمة الى أخرى. و بعد وفاة هذا الاب ظل «نون» يعيش مع امه تلك المرأة الخاضعة والمسحوقة. اخوته الذكور والاناث عاطلون كلهم او مجرمون، مومسات او مهاجرون مهربون للمخدرات او هاربون. صديقه الزنجي الذي لا يكف عن ملازمته هو في الحقيقة صديق وعاشق نهم لاحدى اخواته. انغماس الطبيبة في ارهاصات هذا الواقع وفي آلامه جعلها تبدو لجليلة بكار وللفاضل الجعايبي وكانها بطلة اغريقية ، ومما زادها نبلا ومثالية هو انها وعلى الرغم من اعتراض زملائها ورؤسائها في العمل، تمضي الى النهاية في هيامها العلاجي لهذا الشاب المنفصم والمنقسم على نفسه الذي بدا لها بأنه شاعر في الصميم و ازمته تكمن في ان الحياة سلخته بلا رحمة. فهو يئن تحت وطأة سلطة الاب والاخ الاكبر والمعلم الصارم بل والمجتمع ككل. اذن فمثالية ونضالية الطبيبة تتجليان من خلال اصرارها على اجتثاث جذور الفصام كما هي منغرسة ومتفشية في المحيط العائلي لهذا المريض. كما تتجلى ايضا عبر مساعدتها لهذا الشاب على استرجاع كلمته المسلوبة واستعادة شخصيته المداسة. وهو ما يسمح للمسرحية بالتعرض الى ما يسميه الجعايبي بالفصام الثقافي والاجتماعي الذي يمكن تشخيصه وملامسة أعراضه حسب رأيه في حالة الشاب «نون».

ومن هنا نستنتج أن المخرج فاضل الجعايبي إعتمد في مسرحية "جنون" على الحبكة المعقدة حيث اعتمدت علي الحتمية المنطقية التي كانت خافية عن أبصارنا، لكن التحول غير المتوقع أبرزها علي السطح بمجرد

وقوعها، وهذا دليل علي أن التحول لم يأت نتيجة صدفة مفتعلة ، بل كان نتيجة حتمية لعلاج الذي استعملته الطبيبة النفسية.

3- الشخصيات:

إستخدم فاضل الجعايبي في مسرحية «جنون» شخصيتان رئيسيتان:

"نون" كانت أهم الشخصيات الفاعلة في توجيه مسار المسرحية، إذ يجسد دور البطولة، وهو أحد المرضى الذين يعانون من مرض الإنفصام.

"هي" الطبيبة النفسانية محنكة و متمرسة تنحدر من أخر حلقات الطوباويين، مخلصي البشرية،التي تقوم طوال الخط الدرامي للمسرحية بسرد تفاصيل رحلتهاالعالجية إلى جانب الشاب "نون".

الشخصيات الثانوية:

"الأم" زوجة معنفة مطهدة، صلبة الجأش حسنة التدبير دون تشدق، هشة الصحة صعبة المراس تقود عائلة عنيدة بسلطة خرساء تشك في طريقة الطبيبة النفسانية و تنقلب غيرة من أجل إبنها المريض رغم حبها التفاضلي و الغريزي لإبنها البكر، تلجأ من أجل مداوات إبنها المريض إلى رحاب الزوايا مستجدية تطبيب الشيوخ و بركات الأولياء الصالحين.

"خاء" شقيق "نون" الأكبر، مروج مخدرات ووسيط عهر محترف يدفع أخواته للبغاء، حديث الخروج من السجن بعد أن طلق زوجته الألمانية التي إفتكت إبنه الوحيد، يحافظ على علاقة عفنة سادو- مازوخية مع أمه و يغذي كرها فحوليا لأخيه الأصغر "نون" مساهما في تعميق سقوطه في الجريمة الجنونية.

"واو" إحدى أخوات "نون" الصغروات قريبة المزاج و الحساسية من أخيها "نون" الذي ترفض إعتباره معتوها مغامرة سوداوية المزاج عاشقة لمصور فتو غرافي يعدها بمستقبل فني وهمي وهي ترفض بشكل مطلق تطلعات "جيم" الشدودية صديق أخيها.

"سين" شقيقة "النون" الأخرى أم لطفلة يعيش مولودها الطبيعي في حضانة أحد الأعمام البعيدي القرابة تشتغل خادمة صالحة لكل شيء عند أحد المتقاعدين الأثرياء، تبدي عدوانية شديدة من أجل الدفاع عن نفسها و إخفاء بأسها العميق.

"قاف" أصغر شقيقات نون مختلفة نوعا ما خرساء لكنها متحفزة الذهن عبارة عن كبش فداء بنسبة لنون الذي يرى فيها ما يراه في بقية شقيقاته وأمه تجسيدا للشر المطلق كما رسخته الأخلاق الدينية و نظرة الأب الفحولية.

"جيم" سديق "نون" رفيقه عاشق مضطرب، مغتاض لـ "واو" عاطل عن العمل ووريث ثري لعائلة تجار زنوج، و هو آخر حفيد لأجدادنا الأفرقة.[1]

4- الصراع:

يظهر الصراع في مسرحية جنون لفاضل الجعايبي من خلال شخصية «نون» و الجحيم الأسري الذي عاش فيه ثم إنتقاله الى جحيم المدرسة التي أصبحت أبغض الأشياء الى نفسه اذ يصرّح بكرهه للعودة المدرسيّة، ومن ثم إلتحق بالمؤسسة العسكريّة بعد خروجه من الإصلاحيّة ولمّ يتمم بعد العقد الثاني من عمره. لكنّه أمام نزعة تجمع في الآن نفسه بين السادية والمازوشية فحاول الفرار وترك أثرا على بطنه بفعل آلة حادّة وهو فعل تدميريّ، ومن هنا يظهر لنا المعنى مضاعفا (المدرسة، الثكنة الإصلاحية ،المستشفى السجن، مؤسّسات المجتمع البانوبتيكي الإنضباطي)، هذه المؤسّسات تنظر الى الجسد بإعتباره رقما ولابدّ من إخضاعه وتطويعه. وتجارب «نون» لم تكن الاّ حلقات متلاحقة من الكوابيس، إنتقل فيها من جحيم الى آخر. جحيم لم يكن ممكنا له الخروج منه الاّ بالحبّ الذي مثلته الطبيبة الشاذة (مهنيّا) بعد رفضها الانضباط لتراتيب العلاج وفق منظورية المؤسّسة الرسميّة (المستشفى).

1 ينظر: جليلة بكار، جنون، ص23-24.

5- الفكرة أو الموضوع:

أغلب النقاد والمشتغلين بالمسرح ينادون بأن «عنصر الفكرة يمثل الهدف الأساسي والمحور الإرتكازي في تركيب المسرحية وتدل على الهدف العام والأساسي والجانب العقلي والانفعالي في المسرحية بشكل عام إنها خلاصة المسرحية، فأي مسرحية مهما كانت لا تخلو من وجود أراء ووجهات نظر ومواقف تفصح عنها وبذلك فهي « مشروع أو موضوع بحث أو أطروحة أو فكرة جذرية أو فكرة أساسية أو هدف أو انفعال أساسي»[1] وعلى الكاتب المسرحي الاهتمام بها خلال عملية تحويلها إلى نص درامي مكتوب.

«إن الفكرة أو الموضوع هي أساس العمل المسرحي، وأن ما يربط بين السطور من معان، أهم من السطور ذاتها، أنها الرباط بين الأجزاء المختلفة للمسرحية، ووسيلة خلق الوحدة بين العناصر المكونة للموضوع » [2]، وكثيرا ما يتم الخلط بينهما على الرغم من الفرق وللاختلاف الواضح، فالموضوع أعلم من الفكرة، والفكرة من الجانب النظري وليدة الموضوع، فالموضوع هو ما تدور حوله المسرحية أما الفكرة فهي وجهة نظر أو رؤيا جديدة بالاهتمام في الموضوع المعالج.

بنى فاضل الجعايبي أفكاره المسرحية من المجتمع و الواقع الذي تعيشه البلدان العربية، و من بين هذه الأعمال المسرحية "جنون " ، التي ظلت عالقة في الذاكرة الجماعية للشعب التونسي، حيث حققت نجاحا منقطع النظير بعد عرضها في العديد من البلدان العربية والأوروبية، ومن الواضح أن نجاحها لا يرجع فقط إلى مستواها الفني الرفيع، وانما كان للجانب الموضوعي كبير الأثر في نجاحها وتحقيقها تجاوبا عند مختلف شرائح المجتمع على اختلاف ثقافاتهم، حيث عالجت مضامين مبعثرة لا تخرج عن إطار الفقر وما يترتب عنه من مشاكل اجتماعية ونفسية حادة وخطيرة، وقد كان بطل المسرحية" نون "أكثر شخصية دفعت ثمن المشاكل الاجتماعية التي ترتبت عن ظروف الفقر التي تعرضت لها العائلة، فمنذ طفولته وهو يعاني من تبعات الوضع المأساوي الذي تعيشه عائلته كغيرها من العائلات التونسية التي تنتمي لنفس الطبقة الاجتماعية، حيث تعرض في طفولته لفضاضة والده السكير، كما شاهد خنوع أمه التي استسلمت لليأس وفقدت الإحساس بالحياة،

1 ينظر :فؤاد الصالحي، علم المسرحيات، ص23 .

2 شكري عبد الوهاب :النص المسرحي دراسة تحليلية وتاريخية لفن كتابة المسرحية، ج2 ، ص26

وعايش انحراف اخوته فمنهم من هو مهرب مخدارت ومنهم المومس والعاهرة، كل هذا أثر على نفسيته فأصيب بحالة انفصام حاد.

كما تناولت هذه مسرحية موضوع الجنون كما هو واضح من العنوان، وتتكون من عشرين مشهدا مترابطا ومنسجما، بحيث يقود كل مشهد إلى المشهد الذي يليه، ولا يمكن أن يكتمل مشهد من دون وجود المشهد الذي قبله، حيث تدور حوادث المسرحية حول العديد من الشخصيات التي تتصارع فيما بينها، والتي تشكل رموزا لظواهر اجتماعية معينة، فرغم أهمية كل هذه الشخصيات وتأثيرها على مجرى أحداث المسرحية، إلا أن شخصية" نون "كانت أهم الشخصيات الفاعلة في توجيه مسار المسرحية، إذ يجسد دور البطولة، والى جانب شخصية" نون "نجد الطبيبة النفسانية التي تقوم طوال الخط الدرامي للمسرحية بسرد تفاصيل رحلتها العلاجية إلى جانب الشاب" نون "وهو أحد المرضى الذين يعانون من مرض الفصام والذين تقوم بعلاجهم، تستحوذ شخصية" نون "على اهتمام الطبيبة التي تشعر لأسباب غامضة بأن هذا المريض منفرد ومختلف وأن شيء ما بداخله قابل للإنقاذ فترافقه في رحلته العلاجية التي تدوم لسنوات تتعرف من خلالها على وضعه الاجتماعي المزري، كإيمان الأم بالمعتقدات والخ ا رفات، وانسياق الأخ وراء المخدرات وعالم الجريمة، كما أنه يدفع بأخواته إلى سوق البغاء والرذيلة، فهذا الوضع الذي عايشته الطبيبة من خلال مرافقتها للمريض" نون"مكنها من أن تقدم تشخيصا دقيقا لحالة المريض" نون "وكل الذين يعانون من مرض انفصام الشخصية في المجتمع التونسي مؤكدة أن الحالة الاجتماعية التي تعيشها الأسر التونسية هي السبب الرئيسي في ظهور حالات مشابهة لحالة الشاب" نون[1]."

1 ايمان هنشيري، اسماعيل بن صفية، الاقتباس من النص المسرحي إلى الفيلم السينمائي :فيلم" جنون "لفاضل الجعايبي نموذجا، مجلة آفاق سنمائية، مخبرالأدب العام و المقارن جامعة باجي مختار، عنابة- الجزائر، م1، العدد:1، 2021/06/01م، ص 104-105.

ت.مظاهر التجديد في الكتابات فاضل الجعايبي:

تعد فرقة المسرح الجديد (Le Nouveau Théâtre) التي قام فاضل الجعايبي بتأسيسها في تونس من أهم الفرق المسرحية التي اختارت منحى التجريب والتحديث والتأصيل، بالبحث عن فضاء مسرحي جديد، يحدث قطيعة فنية وجمالية مع الركح الغربي التقليدي بناء وتشكيلا ودلالة ورؤية. وتضم فرقة المسرح الجديد، بعد ظهورها سنة 1975م، كوكبة من الممثلين والمبدعين المسرحيين التونسيين الأكفاء الذين تكونوا من قبل في فرق مسرحية جهوية انتشرت في ربوع تونس شرقا وغربا ، ولاسيما فرقة قفصة المعروفة بإنتاجاتها الرائدة والمتميزة. ومن أهم هؤلاء المسرحيين الذين ينتمون إلى فرقة المسرح الجديد، طوال مسيرتها الإبداعية: الفاضل الجعايبي، وفاضل الجزيري، وجليلة بكار، وسمير العيادي، ورؤوف بن عمر، ومحمد رجاء فرحات، ومحمد إدريس، ورشيد المناعي، والحبيب المسروقي ، ومحمد الهرابي، ولمين النهدي، وفتحي الهداوي، وكمال التواتي، وصباح بوزويتة ...

وقد جاء فاضل الجعايبي بمظاهر التجديد في كتاباته المسرحية لتقطع صلتها مع المسرح الغربي، بتقديم مسرح تقدمي شعبي في ضوء المنهج البريشتي[1]، ومنهج أريان مينوشكين وجان فيلار، معتمدة في ذلك على الارتجال والعمل الجماعي، وتوظيف تقنيات السينما والفلاش باك في عدة مسرحيات، كمسرحية(العرس)، ومسرحية(غسالة النوادر)، ومسرحية(عرب)...، فقد قدم مجموعة من العروض المسرحية المتميزة في فضاءات ركحية مفتوحة ، وخاصة في قاعات الفنون التشكيلية، والكنائس، وساحات الهواء الطلق.

فقد قدم العرض المسرحي (العرس) في قاعة عروض تشكيلية (قاعة يحي). وتؤشر هذه المسرحية على الرغبة الأكيدة لدى الفرقة لتفجير السينوغرافيا التقليدية تشكيلا وقالبا وبناء ورؤية؛ حيث جلس الجمهور على جانبي الفضاء الركحي. و" من حيث المبدأ لا تمثل قاعة يحي فضاء ملائما لتقديم عرض مسرحي، ولكن على مستوى النية والرغبة في وضع الجمهور على جانبي الفضاء الركحي، وكان العرض باستمرار يحيل على جمهور الناحية اليمنى من خلال فضاء الركح، وبعيدا عن اللعب والأداء، فإن صورة الجمهور المقابل باعتبارها انعكاسا

[1] محمد عبازة، المرجع نفسه ، ص151، بتصرف.

للذات على صفحة مرآة..."[1] ويعني هذا أن فاضل الجعايبي قد انتقل بالمسرح التونسي من الفضاءات المغلقة والمدرجة إلى فضاءات عامة مفتوحة. في '' حين، اعتاد المسرحيون التونسيون، قبله على تقديم عروضهم إما في فضاءات العلبة الإيطالية وإما في الفضاءات المفتوحة، سواء المسارح الرومانية(قرطاج، ودقة، وبلاريجيا)، أو رباط المنستير، وفضاء الحمامات بعد إنجازه، لكن جماعة الجعايبي قد ذهب إلى فضاءات غير تقليدية (قاعات عروض الفنون التشكيلية، الكنائس...)، وبذلك أربك السينوغرافيا التقليدية التي تعود عليها المسرح التونسي، وتعود عليها جمهوره ومشاهدوه. إن الخروج من الفضاءات التقليدية أربك النقاد والمتابعين لعروضه بين مؤيد معجب بهذه النظرة السينوغرافية الجديدة، وبين مدين مستكبر لها،" ففي كل لحظة من لحظات المسرحية، كان أحد صفوف المتفرجين أكثر حظا مقارنة بالصف الآخر الذي لا يستطيع إدراك لعب الممثلين، وحتى نصهم في بعض الأحيان، بما أن هؤلاء يديرون ظهورهم للجمهور..."[2] بهذا الطرح السينوغرافي الجديد، انطلقت فرقة المسرح الجديد بتونس في العطاء، وإنتاج التصورات النظرية والممارسات الركحية من أجل تحقيق هوية المسرح العربي، وتجسيد كينونته تأسيسا وتأصيلا. وبالتالي، يمكن القول : إن فرقة المسرح الجديد تعد من الفرق المسرحية التونسية الأولى التي فكرت في التخلص من الفضاء المسرحي التقليدي (العلبة الإيطالية) بعد فرقة الكاف ، وتعويضه بفضاءات شعبية جماهيرية متحررة على غرار دعوة المسرحي المغربي الطيب الصديقي، حيث يقول أعضاؤها: "لقد رفضنا أمكنة العرض التقليدية والركح التقليدي، وأخذنا نمثل في الملاعب الرياضية وقاعات الأندية وفي الميادين، ونحن نحضر ونجهز هذا المكان لغرضنا بما ينسجم مع طبيعة كل عرض"[3]، ولكن:" إذا ذهبنا إلى مكان ولم نجد به سوى صالة العرض التقليدية، فإننا نكسر هذه التقليدية بإجراء تعديلات على الركح والصالة."[4] وقد ساهم هذا الانزياح عن البناية التقليدية أن حققت العروض المسرحية الجديدة نوعا من التواصل الحميم بين الممثلين والجمهور، ونوعا من المشاركة الفعالة والبناءة بين قطبي العملية المسرحية: الملقي والمتلقي.''ومما يمكن ذكره في هذا المجال أن مجموعة المسرح الجديد عرضت في مسرح الهواء

[1] محمود الماجري، الخطاب المسرحي و هياكل الإنتاج بتونس، دراسات في المسرح التونسي، ط1، 1989م، ص14.

[2] محمد عبازة، نفس المرجع، ص229-230.

[3] مجلة الحياة المسرحية، تونس العدد13، السنة80، ص102.

[4] المرجع نفسه، و الصفحة عينها 80.

الطلق بالحمامات، مع إحداث تغييرات فيه على مستوى الركح. إذ إنهم رفعوه إلى مستوى مقاعد الجمهور حتى تتغير كل معطيات.

تكمن أهمية المسرحية (يحي يعيش) في "الجرأة" ، حيث ظهر لأول مرة في تونس كتاب مسرحيين في حديث مباشر عن آليات السلطة في بلاد تغيب فيها الحريات السياسية. هذه المسرحية في نظري هي تحليل مفاصل السلطة وتفرعاتها والدين و المزود وكرة القدم و الشباب و النقابيين و علاقات العمل الاستعباد و الشعبوية التعليمات والشرطة السياسية و الفساد و الصحافة المأجورة وأشباه المثقفين ...[1] مسرح من قبيل المسرح السياسي كما تحدث عنه "اروين بيسكاتو" و "سعد الله وتوس" تبرز خصوصيته واختلافه مع الأنماط المسرحية الأخرى في اعتماده على محتوى سياسي يتداخل في العرض المسرحي ويجعله منبثقة من الحياة ويحتوي على تأثير سياسي و تربوي ومعرفي.[2]

و عليه فإن "الجعايبي" ساهم بقوة ، ولا زال يساهم بفضل أعماله السابقة، في بناء حداثة المسرح التونسي وريادته عربيا.

1 فاضل الجعبي و جليلة بكار ، مخطوط مسرحية يمي يعيش، ، حور الممرضة مع يحي يعيش ، ص 16.

2 التجربة الإخراجية في المسرح المغاربي، منصور لخضر ، إشراف ملياني محمد مقدمة بحث لنيل شهادة الدكتوراه، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2010م/2011م، ص168.

خاتمة

من خلال العرض الذي قدمته خرجت بمجموعة من النتائج هي:

- أن المسرح التونسي قد عرف مجموعة من المراحل التاريخية البارزة، كمرحلة المسرح الأمازيغي إبان التواجد القرطاجني والروماني، ومرحلة الركود المسرحي مع الفتوحات الإسلامية لشمال أفريقيا، ومرحلة الأشكال الفطرية والتراثية، ومرحلة تغريب المسرح التونسي مع التواجد الاستعماري، ومرحلة التأسيس والتثبيت في بداية الستينيات من القرن الماضي، ومرحلة التجريب والتأصيل.
- لقد ظهر اهتمام تونس بالمسرح تجريبا وتأصيلا وتأسيسا، بفعل انفتاحها على التجارب المسرحية العالمية، ولاسيما الغربية منها من جهة وكذا الانفتاح على التجارب المسرحية العربية من جهة أخرى هذا ما جعلها واحدة من الدول المغاربية البارزة في مجال المسرح كتابة وتأليفا وتأثيثا وتمثيلا وإخراجا ونقدا وتنظيرا.
- ان المسرح التونسي من أهم المسارح المغاربية تحديثا وتجريبا وطليعية، حيث يعيد مسرحة الريبرتوار الغربي اقتباسا وترجمة وإعدادا وتونسة.
- تظهور مجموعة من التجارب المسرحية تحمل مشعل التغيير الداعية إلى مسرح بديل يعوض المسرح الغربي، باستثمار فضاءات وسينوغرافية عربية حقيقية، تتسم بالانفتاح والتنوع والأصالة والاحتفالية والشعبية والمشاركة التواصلية الحميمة بين الممثل والجمهور، والتي تشغِّل التراث بصيغ فنية وطرق جمالية مختلفة.
- إن النص الدرامي هو نص فني ابداعي يسير على أصول الدراما و قواعد التأليف المسرحي مقيد بوجودين؛ الكتابة المسرحية و العرض المسرحي (عملية انتاجية يتصل فيه المؤلف مع القارئ).
- ان الكتابة الدرامية في جوهراها تتألف من عدة عناصر أو أجزاء :كالفكرة، والشخصيات والصراع والفعل... و غيرها، تتلاحم فيما بينها في سياق واحد مكونة نصًا دراميًا متكاملاً.
- أن الاقتباس المسرحي هو المعرفة والحرفة أدبية وشكل من أشكال الإبداع الفني الذي يأخذ سوى عنصر أو أكثر ويصوغها صياغة فنية في شكل جديد و يحتفظ بالخطوط الأساسية للقصة وادخال أحداث جديدة تخدم العمل وتضعه في قالب جديد.

- أن العرب تأثروا بالمسرحين الفرنسي والإنجليزي، وهذا ما جعل المؤلفين المسرحيين يقتبسون من الآداب الغربية لأنّ كتاباتهم غنية بالافكار والمعاني والجوانب الاجتماعية التي تهم كل الامة العربية.
- كان علي بن عياد عبقريا حين استخدم الاقتباس من مسرحية "البرجوازي النبيل" لموليير، حيث ترجم النص المسرحي الأصلي إلى لهجته و أدخل فيه ثقافته التونسية .
- ركز فاضل الجعايبي في مسرحياته على بعض المرجعيات منها المرجعية التاريخية و السياسية و الاجتماعية و الدينية حيث بنى أفكاره المسرحية من المجتمع و الواقع التي تعيشه البلدان العربية .
- نقل فاضل الجعايبي المسرح التونسي من الفضاءات المغلقة والمدرجة إلى فضاءات عامة مفتوحة.

المصادر

و المراجع

1- القرآن الكريم.

2- : بوطولة أمينة، جمالية المكان الدرامي في النص المسرحي الجزائري، اشراف: زاوي فتيحة، مذكرة ماجستير، كلية الاداب و الفنون قسم الفنون الدرامية، جامعة أحمد بن بلة ، وهران، 2016/01/19.

3- Elsaid Atia Abul Naga , Les sources françaises du théâtre Egyptien (1870-1939) , Algérie, SNED, éd.3 , 1972

4- M. praust, le coté de Guermantes, « la recherche du temps perdu », Folio Gallimard, 1954, p

5- ابراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، دار المعارف، 1985،.

6- أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، ط 2، 1993.

7- أحمد ابراهيم، الدراما و الفرجة و المسرحية ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر و التوزيع،،ط1،2006

8- أحمد منور: مسرح الفرجة والنضال في الجزائر دراسة في أعمال رضا حوحو، ط 3، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2005.

9- أرسطو، فن الشعر، ترجمة: ابراهيم حماده، مكتبة الأنجلو المصرية، ص30 -31.

10- أرسطو، فن الشعر، ترجمة: شكري عياد، دار الكتاب العربي، القاهرة، ط1،1967،.

11- أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي دراسة سيميائية، ط 1، دار مشرق، المغرب، 1994 م،.

12- أنيكست، تاريخ دراسة الداما، تر: ضيف الله مراد، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون، دمشق، سوريا، 2000.

13- أنيكست، تاريخ دراسة الدراما، نظرية الدراما بمن هيجل إلى ماركس، ترجمة ضيف الله مراد، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، سورية، 2000، ص 110.

14- ايمان هنشيري، اسماعيل بن صفية، الاقتباس من النص المسرحي إلى الفيلم السينمائي: فيلم "جنون" لفاضل الجعايبي نموذجا، مجلة آفاق سنمائية، مخبرالأدب العام و المقارن جامعة باجي مختار، عنابة- الجزائر، م1، العدد:1، 2021/06/01م،

15- ايوس إيجري، فن كتابة المسرحية، ترجمة ديني خشبة، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة،.

16- بادق شهاب الدين، الأتجاه الملحمي في الاخراج المسرحي في تونس "مسرحية ثورة صاحب الحمار لعز الدين المدني أنموذجا"، اشراف: هني كريمة، كلية الأداب و اللغات قسم الفنون، تخصص: مسرح مغاربي، 2020/2019.

17- بلال التليدي، الإسلام السياسي في تونس ... قراءة في نشأة و توجيه، للمؤلف: آن وولف، 02 فبراير2019، 06:42 سا، https://m.arabi21.com

18- بوطولة أمينة، جمالية المكان الدرامي في النص المسرحي الجزائري، اشراف: زاوي فتيحة، مذكرة ماجستير، كلية الاداب و الفنون قسم الفنون الدرامية، جامعة أحمد بن بلة ، وهران، 2016/01/19

19- التجربة الإخراجية في المسرح المغاربي، منصور لخضر ، إشراف ملياني محمد مقدمة بحث لنيل شهادة الدكتوراه، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2010م/2011م

20- جليلة بكار، جنون عن يوميات خطاب فصامي لناجية الزماني، دار الجنوب للنشر، نهج فلسطين تونس ،2001

21- جليلة بكار، خمسون، دار الجنوب للنشر، تونس

22- جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم ابن منظور:لسان العرب، حققه عامر أحمد حيدر،ط 3، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج 6، مادة (ق ب س)، 2003.

23- جميل حمداوي: بريشت وتأثيره في المسرح العربي ، دار الريف للطبعة والنشر الالكتروني ، الناظور ، تطوان ، المملكة المغربية ،ط1 ، 2020م ،

24- حسين رامز محمد رضى، الدراما بين النظرية و التطبيق، المؤسسة العربية للدراسة و النشر، بيروت، ط1، ص335.

25- حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، ط1، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2002.

26- حمادة إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية، دار المعارف: القاهرة، 1985،.

27- حميدي الحمايدي ، المنصف شرف الدين ، أحمد الحادق العرف : قرن من المسرح التونسي ، الدار العربية للكتاب ، تونس، 2001 ،

28- حنان قوريش، التجديد في شعر أبي تمام، إشراف: رحيمة شيتر، رسالة دكتوراه (ل.م.د)، تخصص أدب عربي قديم ، قسم آداب و لغة عربية، كلية الآداب و اللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2020/2019

29- حنان قوريش، التجديد في شعر أبي تمام، إشراف: رحيمة شيتر، رسالة دكتوراه (ل.م.د)،

30- خمسون الجعايبي••• الماركسية والسلفية والطرد من الجنة، الإتحاد، الملحق الثقافي، الخميس 15 مايو 2008، 02:26سا، https://www.alittihad.ae

31- دراسات في النقد الأدبي، أحمد كمال زكي، دار الأندلس ط2 ، القاهرة 1980، ص52.

32- دريس محمود مسعود، دراسات في تاريخ المسرح التونسي ،دار سحر للنشر، المعهد العالي للفن المسرحي ، تونس،ط1.

33- رشاد رشدي ، الدراما من أرسطو إلى الآن ،[د. ب] ، مكتبة الانجلو المصرية ، [د. س] ، أرسطو، فن الشعر محمد فريد عزت، قاموس المصطلحات الإعلامية ، جدة ، دار المشرق ، 1984

34- روجر بيسفبلد (الابن)، فن الكتاب المسرحي، تر: ديربي خشبة مؤسسة فرانكلين للطباعة و النشر، القاهرة، مصر، 1964.

35- روجرم بسفيلد : فن الكاتب المسرحي، ترجمة دريني خشبة، دط، القاهرة، مصر، 1964 ، ص 345.

36- روجوم بيسفيلد ، الكاتب المسرحي والإذاعة والتلفزيون والسينما، ترجمة دريني خشبة، مكتبة مصر ، القاهرة د. ن،

37- سعد أبو الرضا، في الدراما " اللغة والوظيفة نصوص وقضايا"، منشأة المعارف بالإسكندرية 1989.

38- سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت،يوليو،1979

39- سلاف سعودي، مذكرة ماستر ظاهرة الإقتباس في المسرح الجزائري الحديث مسرحية "حمق سليم" لعبد القادر علولة- أنموذجا-، اشراف: فتحي بوخالفة، كلية الاداب و اللغات، قسم اللغة والأدب العربي،تخصص أدب جزائري، جامعة محمد بو ضياف، مسيلة، 2015-2016

40- سوالمي الحبيب، طبيعة الحركة النقديةو دورها في الممارسة المسرحية في الجزائر، اشراف: ميراث العيد، مذكرة ماجستر، كلية الأداب والغات و الفنون قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2011/2010،.

41- شكري عبد الوهاب، النص المسرحي دراسة تحليلية و تاريخية لفن الكتابة المسرحية، ص52.

42- شكري عبد الوهاب، النص المسرحي دراسة تحليلية و تاريخية لفن كتابة المسرحية، ج2، المكتب العربي الحديث الإسكندرية

43- عبد التواب محمود عبد التواب عبد اللطيف، تسييس الخطاب المسرحي عند سعد الله ونوس، مجلة بحوث كلية الأداب، جامعة المنوفة ، مصر ،2019

44- عبد الكريم برشيد : حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1985م.

45- عبد الله عنبر، المناهج النقدية والنظريات النصية، دراسات، العلوم الإنسانية و الإجتماعية، المجلد 37، العدد1، 2010

46- عدلي رضا، البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون، دار الفكر العربي، القاهرة، ص35.

47- عدلي سيد رضا، البناء الدرامي في راديو و التلفزيون، دط، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة مصر،1999.

48- علي الراعي من أكثر علماء المسرح العربي إيمانا بفني التراثين الشعبي والأدبي في الأرض العربية بالدراما، وله في ذلك دراسات هامة من أهمها: الكوميديا المرتجلة، كتاب الهلال ،1968 فنون الكوميديا من خيال الظل إلا نجيب الريحاني،كتاب الهلال 1972 مسرح الدم والدموع، سلسلة مطبوعات الجديد 1973.

49- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، ط – 2 ، الكويت، 1999 ، ص334.

50- عيسى خليل محسن الحسيني، المسرح نشأته وآدابه وأثر النّشاط المسرحي في المدارس، دار جرير للنّشر والتوزيع،ط1، عمان، الأردن،2006.

51- فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب –دمشق ،2003،.

52- فريدة بواميس و غنية سماح، الدرامى المسرحية من النص إلى العرض في المجموعة القصصية الشهداء يعودون هذا الأسبوع لطاهر وطار، اشراف د. بشير أعبيد ،كلية الأداب ولغات أجنبية قسم لغة و أدب عربي ، تخصص أدب جزائري، جامعة محمد السديق بن يحي، جيجل، 2019-2020.

53- فريدة بواميس و غنية سماح، الدراما المسرحية من النص إلى العرض في المجموعة القصصية" الشهداء يعودون هذا الأسبوع للطاهر وطار"، اشراف: بشيرأعبيد، مذكرة ماستر في اللغة و الأدب العربي، تخصص أدب جزائري، جامعة محمد الصديق يحي، جيجل، 2020/2019،

54- فريدة بواليس و غنية سماح، الدراما المسرحية من النص إلى العرض في المجموعة القصصية" الشهداء يعودون هذا الأسبوع للطاهر وطار".

55- فهد حسين، مرجعيات ثقافية في الرواية الخليجية.

56- فؤاد صالحي، علم المسرحية و فن كتابتها، مكتبة الكندي للنشر و التوزيع، عمال الأرصن، ط1، 2015،.

57- فيصل عباس، في ضوء التحليل النفسي دار السرة،، بيروت لبنان، ط1، 1982، ص12

58- لمسرح المغاربي بين النشأة و التطور الكاتب جميل حمداوي، الطبعة الأولى ، دار الريف للطبع و النشر الإلكتروني، الناظور تطوان، المملكة المغربية، 2019.

59- لويس معلوف، المنجد في اللغة، ط12، المطبعة الكاثوليكية، بيروت،ص 213

60- ماجد مراد ، شخصياتنا المعاصرة بين الواقع و الدراما ، ط 1] ، د. ب] ، عالم الكتب للنشر و التوزيع ، 2004

61- مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، دط، مكتبة لبنان، 1984 ،

62- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية،القاهرة،ط1439،4هـ-2008م

63- محمد عبازه، تطور الفعل المسرحي بتونس من اللامركزية إلى التجريب،مركز النشر الجامعي، دار سحر للنشر تونس، الطبعة الأولى سنة 2009م

64- محمد منظور، الأدب و فنونه، نهضة مصر للطباعة و النشر،ط2، 2002.

65- محمد يحيى قاسمي: ببليوغرافيا الأدب المغاربي الحديث والمعاصر، منشورات مجلة ضفاف، سلسلة دراسات 2، مؤسسة النخلة للكتاب، وجدة، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2005م،

66- محمود الماجري، الخطاب المسرحي و هياكل الإنتاج بتونس، دراسات في المسرح التونسي، ط1، 1989م

67- محمود الماجري ، مسارات نحت الذات في المسرح التونسي، دار سحر للنشر، المعهد العالي للفن المسرحي، وحدة البحث الاثنوسينولوجيا ،2015.

68- من هو مخرج مسرحية ماريشال https://www.3rbu.net ، سُئل ، يوليو 17 بواسطة nsreen، 19:12، 15/10/2021.

69- موليير، المثري النبيل، تر: إلياس أبو شبكة، مؤسسة الهنداوي للتعليم و الثقافة، القاهرة – مصر، 2016/8/26

70- ميخائيل باختين، أشكال الزمان و المكان في الرواية، تر: يوسف حق، منشورات وزارة الثفافة، دمشق، ص220

71- ميشال معيكي، الممثلة التونسية جليلة بكار:أخاف أن يطيح المشروع الأصولي بإنجازات المرأة،توابل الجريدة، العدد320، الإثنين 02 يونيو2008 /28 جمادى الأول1429هـ

72- ميلود بوشايد وعبد الرحمان اصميدي، دراسة لمسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح لعبد الكريم برشيد، قراءة توجيهية تحليلية.

73- نديم معلا محمد، في المسرح في العرض المسرحي في النص المسرحي، قضايا نقدية، ص 219.

74- نور الدين قصباوي، و علي بن عياد، ماريشال ،فرقة بلدية تونس ، Sagittaire Editions، 1997،

75- نورية شرقي، اتجاهات الكتابة الدرامية في المسرح الجزائري، اشراف: ادريس قرقوة، مذكرة دكتوراه، كلية الاداب واللغات و الفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس 2015/2014،

76- ينظر: بلخير أحمد، المصطلح المسرحي عند العرب، البوكلي للطباعة: القنيطرة، المغرب،1999.

77- ينظر: شكري عبد الوهاب، النص المسرحي دراسة تحليلية و تاريخية لفن الكتابة،ج2،

78- ينظر: عز الدين عطية المصري، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، مذكرة ماجستر، كلية الآداب قسم اللغة العربية، الجامعة الاسلامية، غزة – فلسطين، 2010،

79- ينظر: نايف الخوري، بدايات المسرح في تونس، مجلة رواق،19سبتمبر2020، https://ar.riouak.com، 11أكتوبر2021 ،18:00.

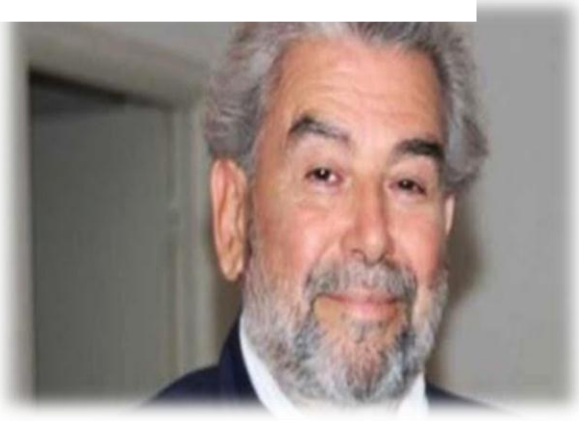
80- ينظر: هجيرة طاهري، آليات بناء قصيدة السرد الحديثة ومرجعياتها في ديواني "الساعر" و "حيزية" للشاعر محمد جربوعة، اشراف: نزيهة زاغر، رسالة دكتوراه، قسم الأدب واللغة العربية، كلية الآداب و لغات، تخصص: السرديات العربية، جامعة محمد خيضر، بسكرة ، 2020/2019 ،

ملحق

- **رواد المسرح التونسي:**

عز الدين المدني كاتب تونسي من مواليد سنة 1938 (82 سنة).

المنصف السويسي كاتب تونسي من مواليد 1 يناير 1944 ، توفي 6 نوفمبر 2016.



الفاضل الجزيري: ولد في تونس سنة 1948م ، وهو ممثل ومخرج تونسي

توفيق الجبالي: ولد عام 1944م

- **فرقة المسرح الجديد:**

علي بن عياد

نبذة عن حياة فضيل الجعايبي:

ولد فاضل الجعايبي في 10 كانون الأول سنة 1945 بمدينة أريانة التونسية، درس المسرح في جامعة السوربون الفرنسية وتحصل فيها على الماجستير في العلوم المسرحية، كما درس بالجامعة الدولية للمسرح ومدرسة شارل دولان للتمثيل والإخراج ،جاب أصقاع الأرض ليقدم لنا ثمرات بحثه المتواصل والطويل المتجلية بأكثر من عشرين عمل مسرحي وأربعة أفلام، في دول المغرب وأوروبا والشرق ، هو أحد الوجوه البارزة في المسرح العربي المعاصر ،كان مدرّس بمدرسة تكوين في الفنون السينمائية بتونس العاصمة. ساهم في تأسيس فرقة الجنوب للمسرح بقفصة سنة1972 والمسرح الجديد بتونس العاصمة سنة 1976كما ساهم في تأسيس شركة الفيلم الجديد.وقد أدار ودرس وشارك في إعادة هيكلة مركز الفن المسرحي بتونس بين سنتي1974و1978، ليستقر سنة 1993 على تأسيس فرقته الخاصة" فاميليا" للإنتاج وتأهيل المخرجين في معهد المغربي للسينما بتونس العاصمة، كما كان يدير المركز الوطني للأعمال الدرامية بين أعوام 1974-1978.

وبعد تجربة ثرية ومميزة في العمل المسرحي إخراجا وكتابة وتكوينا وإدارة، يشرف الجعايبي الآن ومنذ 2014 على إدارة المسرح الوطني التونسي.إذا ما اعتبرنا بداية فاضل الجعايبي سنة1970 في الفرقة الجهوية بالكاف في مسرحية "فصل دون كلام"، فإن للمخرج 45 سنة من التجربة المتواصلة في الفن المسرحي. كتب فيها العديد من السيناريوهات وأدار دورات تدريبية خاصة بتكوين الممثلين المسرحين في تونس وخارجها بالإضافة إلى ذلك عرف كيف يقاوم إغراءات المسرح التجارية وجعل الفكرة تسيطر على جميع أعماله.يتسم مسرحه بالنخبوية وهو محط تقدير جميع الدول وفي مقدمتها تونس وبيروت ودمشق والقاهرة

كانت بداياته المسرحية سنة 1970 في فرنسا، وهو شاب في سن الخامسة والعشرين، من خلال مسرحية "ثلج في الصيف" للكاتب المسرحي الصيني"قوان هان تشينغ". ثم بدأت تجربته بمسرح الجنوب بقفصة في تونس من 1972 إلى 1976 ، والتي أخرج خلالها ثلاث مسرحيات وهي"جحا والشرق الحائر" و"محمد علي الحامي" و"البرني والعطراء" وهي نصوص أعدها واقتبسها محمد رجاء فرحات.

·بداياته عبارة عن مرحلة تجريب ومخاض أولي سابق للبداية الحقيقية الأكثر وعيا ونضجا فنيا وجماليا سنة1976، مع تأسيس فرقة المسرح الجديد مع مجموعة من المبدعين المسرحيين من بينهم الحبيب المسروقي ومحمد إدريس وجليلة بكار فكانت مسرحية "العرس" هي البداية الحقيقية والفعلية في مساري المسرحي، إضافة إلى ذلك كانت مسرحية "العرس" عملا تأسيسيا لجميع مؤسسي المسرح الجديد الذي تواصل من خلال مسرحية"الورثة"سنة 1976 و"التحقيق" سنة 1977 و"غسالة النوادر" سنة 1980 و"لام" سنة 1983 و"عرب" سنة 1987 ، وتميزت الأعمال الست الأولى للمسرح الجديد بالإخراج الجماعي. لتكون مسرحية"العوادة" سنة 1989 نصا وإخراجا مشتركا مع الفاضل الجزيري.

- **الأعمال المسرحية الأساسية:**

" 1976العرس" مقتبس من عمل بيرتولد بروش " عرس البرجوازيين الصغار" وهو عمل جماعي للمسرح الجديد بتونس.

1979"أمطار الخريف" وهو عمل جماعي للمسرح الجديد بتونس العاصمة.

1987"عرب" شاركه في التأليف المسرحي والاخراج السيد الفاضل جازيري وهوعمل جماعي للمسرح الجديد بتونس.

1993"فاميليا" مثّل وأخرج العمل عبر شركة فاميليا.

1993"بلاك آوت" مقتبسة من عمل ريغنال روز حيث كتب الفاضل الجعايبي النص واخرج العمل بالتعاون بين شركة فاميليا ومسرح مدينة تونس.

1995"عشاق القهوة الخالية" للفاضل الجعايبي إنتاج شركة فاميليا و مسرح مدينة تونس.

1998"التدبير الكبير"للفاضل الجعايبي.

1998"بالبحث عن عائدة" لجليلة بكار إنتاج شركة فاميليا.

2001"جنون" للفاضل الجعايبي إنتاج شركة فاميليا.

2002"آرابيرلان" للفاضل الجعايبي إنتاج شركة فاميليا وفيستبيليه الألمانية في برلين.

منذ بضع سنوات وأوروبا تهتم بأبحاثه التربوية وبمنهجه في الإعداد المسرحي وإدارة الفنانين والمداخلات واشكال التواصل المتعددة وبعروضه المسرحية ككوميديا عام1991 وفاميليا عام 1993 وعشاق القهوة الخالية عام 1995 وسهرة خاصة عام 1997 وجنون عام 2001. والجير بالذكر أن هذه ا

·لعروض عرفت نجاحاً منقطع النظير في فرنسا وبلجيكا وإسبانيا والسويد والبرتغال وإيطاليا وهولندا وغيرها من الدول.

·مهرجان آفينيون (عام 2002): كان ضيف المهرجان لعامه السادس والخمسين وهو أول فنان عربي يدعى لهذا المهرجان وعرض فيلم الجنون في الجلسة الختامية للمهرجان وأيدت الصحف العالمية هذه السابقة بطريقة مؤثرة.

·قدمت له شركة فيستبيليه الألمانية في برلين دعوة لإخراج فيلم حول أحداث 11 أيلول بعنوان "آرابيرلان" في أيلول 2002 وقام بتمثيله ممثلين ألمان. وتكريماً لأعماله المسرحية الثلاث الأخيرة "فاميليا" و"بالبحث عن عائدة" و"جنون" تمّ عرضها في هذه الفترة على معظم خشبات المسارح في برلين، كما وعرضت أهم أفلامه "العرس" و"عرب" و"شيك خان" في صالة آرسلان في برلين.

هذا التكريم خصص لعمله ومسيرته المسرحية ومقاومته و بحثه الذي دام أكثر من ثلاثة عقود.

عرف الفاضل الجعايبي منذ خمس سنوات انفتاحاً أكبر على العالم بأجمعه عندما بدأ جولة في أميركا اللاآتينية كالأرجنتين وشرق آسيا كاليابان وكوريا الجنوبية.

- **أفلامه:**

1977"العرس" وهو فيلم سينمائي طويل عمل جماعي للمسرح الجديد بتونس العاصمة.

1988"عرب" وهو فيلم سينمائي طويل شارك بكتابته وإخراجه الفاضل الجزيري والفاضل الجازيري.

1992"شيشخان" شاركه الكتابة والإخراج السيد محمود بن محمود.

2006"جنون" سيناريو جليلة بكار وإخراج الفاضل الجعايبي.

- **دورات تدريبية:**

1993:أدارعملية إعداد فريق من طلاب مدرسة برانتيز في باريس وآفيغنون في فرنسا.

1995:عمل على إعداد خلية دائمة في مسرح مدينة بيروت، لبنان.

1996:دورات تدريبية في الدراما في الجامعة اليسوعية في بيروت، لبنان.

1998:دورات تدريبية لممثلين جدد و راقصات ليزبون في البرتغال.

1998/2001:أنشأ مع ممثلين شبان استديو مسرحي في تونس.

2003:قام بإعداد مسرحي في بيت الفنون في كريتيل بفرنسا.

أعدّ دورات تدريبية لطلاب السنتين الثالثة والرابعة في المعهد العالي للفنون الدرامية في الرباط في المغرب.

قام بورشة عمل للفنانين العربفي عمان، الأردن.

درس في ماجستير الفنانين الشباب في "مسرح تورسكي" في مرسي في فرنسا.

2004:قام بدورات تدريبية للمختصين في المعهد العالي للفنون الدرامية في تونس.

سنة 1991 بمسرحية "كوميديا"، وهي نص وإخراج وسينوغرافيا له، ليتجه بعدها إلى تأسيس شركته الخاصة "فاميليا"رفقة المبدعة والفنانة المسرحية جليلة بكار. وقد أنجز في "فاميليا" عدة أعمال مسرحية أذكر من بينها مسرحيات "فاميليا"و"سهرة خاصة" و"عشاق المقهى المهجور".[1]

1 غرقي جبليون، فاضل الجعايبي :قتل الأب وتغييب جيل لآخر ظواهر مرضية تفتك بالإبداع، أعمال الجعايبي تنبه إلى تفكك الذات البشرية واتجاهها نحو التآكل والتلاشي، مجلة العرب الثقافي، حوار، العدد13، 2016/01/14م،