الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة قاصدي مرباح ورقلة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

البعد الفني في المسرح التونسي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث

تخصص: مسرح عربي حديث ومعاصر.

إعداد الطالب:
يوسف بغدادي

إشراف الأستاذ:
د: أحمد التجاني سي كبير

الموسم الجامعي: 1443/1442هـ الموافق ل 2020/ 2021م.

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر عرفان

بعد شكر المولى عز وجل على نعمه وفضله،
نشكر الأستاذ المشرف "أحمد التجاني سي كبير"
على تحمله عناء البحث معي،
والشكر موصول للسادة الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة
لتحملهم السفر في وعثاء هذا البحث لستم منا
بموضع الهون حتى ننساكم،
وإنا لنرجوا من الله عز وجل تجديد لقائكم.
إلى كل من أسهم من قريب أو من بعيد
في إنجاز هذا العمل المتواضع .

إهـــداء

إلى إنسانية الروح، إلى أمي الحبيبة، أحبك أملا أرفض التخلي عنه، أحبك وطنا لا أستطيع الابتعاد عنه،

وإلى الإنسان العظيم صاحب الاسم النبوي والدفء الأبوي، إلى والدي الحبيب شافاه الله وأطال عمره.

المقدمة:

يصور المسرح التطور المستمر في الحياة شأنه شأن الآداب والفنون الأخرى، إذ أنه يتغير متأثرا بالظروف الاقتصادية والاجتماعية والسياسية المميزة لعصره ومجتمعه ومهما يكن الكاتب ذاتيًا في ووجدانيًا في أفكاره فإنّ انتمائه لثقافة وعصر معينين يجعله يعكس بشكل أو بآخر خصائص عصره وطبيعته لأنّ تجربته نابعة من صميم بيئته وارتباطاته الاجتماعية، لذلك نقول: إنّ المسرح مرآة تعكس حياة الإنسان على مر العصور، ويتجلى ذلك في جملة المدارس والمناهج المسرحية التي برزت على مر التاريخ؛ وهو ما دفعنا للاهتمام في هذا البحث بجانب الكتابة الدرامية ولقد كان عنوان بحثنا "البعد الفني للمسرح التونسي (مسرحية السد لمحمود للمسعدي وديوان الزنج لعز الدين المدني) نموذجًا" يهدف إلى رصد بعض المفهومات والخصائص الفنية في المسرحيتين، لهذا فإننا حاولنا في إشكالية هذا البحث إبراز البعد الفني في الخطاب المسرحي التونسي من خلال بناه المتنوعة، وعلاقاتها الداخلية والجمالية الناتجة من النصوص المسرحية المتنوعة وسنتناول في هذا الصدد مسرحية "السد" للمسعدي" وديوان الزنج "لعز الدين المدني" على مستوى الخطاب الدرامي واضعين من أسلوب الخطاب لكل منهما وضع قابل للمسح والتنقيب مستأنسين في ذلك بمنهج التحليل السيميائي.

والإشكالية التي تتعلق ببحثي تتفرع منها مجموعة من التساؤلات على النحو الآتي:

ما هو البعد الفني وما هي وظائفه؟

ما هي خصائص الخطاب المسرحي؟ وما طبيعته في المسرح التونسي؟

أما على مستوى التخطيط فسنقوم بتقسيم بحثنا إلى ثلاثة فصول كبيرة مستقلة في مباحثها ومتصلة في محاورها الهادفة في محاولة الإحاطة بإشكالية البحث، وقد قسمناه إلى **فصل نظري وفصلين تطبقيين**، إضافة إلى **مقدمة** ومتبوع **بخاتمة فقائمة للمصادر والمراجع ففهرس للموضوعات**.

الفصل الأول: المعنون بـ: "موقع المسرح التونسي من المسرح المغاربي":

والذي خصصناه للحديث عن أشكال الكتابة الدرامية من اقتباس وترجمة وتعريب وإعداد وتمصير وتونسة... حيث سنوضح مفاهيمها وطريقة اعتمادها في المسرح بصفة عامة وفي المسرح العربي بصفة خاصة، إذ ستكون لعملية الترجمة والاقتباس مساحة أكبر للحديث وذلك لاستعمالها في عدة مجالات واعتمادها في كافة دول العالم مما سيجعلنا نقدم تعريفات مختلفة لكلا المفهومين، كما أننا تطرقنا لعلاقة الترجمة باللغة والثقافة والمجتمع نظرا لما طرحته هذه الوسيلة من جدلية الحفاظ على الثقافة الأصل، أو تكييفها مع ثقافة المجتمع المتقبل وبعدها تحدثنا عن المفهومين في إطار المسرح عامة والمسرح العربي خاصة، وأشرنا إلى الخلط الذي يقع بين الاقتباس والترجمة غير الوفية للنص الأصلي لذلك سنبين بدقة مفهوم كل واحد منهما وسنخصص لذلك عنصرا لكل مفهوم.

أما العنصر الأخير من هذا الفصل تحدثنا فيه عن باقي المفهومات الأخرى والتي اعتمدت في مجال المسرح وبالتحديد المسرح العربي التي بدأ استعمالها حديثًا كالتمصير والتونسة، التعريب، الإعداد، وقمنا بشرح خصوصية كل مفهوم حتى نبين الفرق بينها وبين باقي المفهومات الأخرى، كما بيّنا في هذا العنصر تداخل هذه المصطلحات على مستوى التطبيق وصعوبة التقيد بالقواعد على المبدع، حيث وضّحنا أنه رغم وجود تحديدات واضحة وتفريقات دقيقة لكل منها إلا أنّه ما يوجد على الورق يتغير أثر عملية التطبيق: . ب .

الفصل الثاني: المعنون بـــ "المسرح التونسي بين الأطر الفكرية والأبنية الدرامية والفنية":

والذي تطرقنا فيه إلى:

المبحث الأول: البعد الفني للشخصية في المسرح التونسي.

المبحث الثاني: البعد الفني للفضاء في المسرح التونسي.

المبحث الثالث: البعد الفني للحوار في المسرح التونسي.

أما **الفصل الثالث المعنون ب "التجليات البعد الفني للتراث والإنزياح الدرامي في المسرح التونسي"**: فهو عبارة عن مقاربة سيميائية لمسرحيتي ديوان الزنج ومسرحية السُّد ونقسمه إلى مبحثين:

المبحث الأول: تعرضنا إلى دراسة البعد الفني للتراث من خلال وظائفه الفنية والجمالية وتقنيته في مسرحيتين، أم المبحث الثاني والأخير حاولنا خلاله رصد التجليات الجمالية للإنزياح الدرامي في الخطاب المسرحي عند المدني والمسعدي وذلك بدراسة الإستعارة والتشبيه والكناية.

ومثلما افتتحنا بحثنا بمقدمة فإننا اختتمناه بخاتمة تكون عبارة عن حصيلة لأهم النتائج والاستنتاجات، كما تم الاعتماد في إنجاز هذا البحث على منهج نراه مناسب لكل مرحلة من مراحل هذه الدراسة، وهو المنهج الوصفي التحليلي لأنه الأنسب طالما أننا في موقف محاولة تحليل النص الدرامي اكتشاف دلالاته التمسرحية في النص المسرحي وهذا من خلال فصول البحث، ناهيك عن الاستفادة من بعض المناهج الحديثة التي تخدم البحث كلما تطلب الأمر، وخاصة المنهج الاستدلالي لما يتعلق الأمر بالرجوع إلى حوارات الشخصيات من خلال النصوص المدروسة.

وكان اهتمامنا بالدراماتوروجيا وتطورها شكلاً من حيث الأسلوب وتقنيات الكتابة ومضمونًا من حيث الموضوعات والقضايا المتناولة دافعا لولوج هذا الجانب والبحث فيه، إضافة إلى قضية البعد الفني التي مثلت محورًا مهما شغل الكثير من المفكرين والنُّقاد، كما أنها أسهمت في إبراز الجمالية التي تكتسي النصوص المسرحية.

واخترنا المسرح التونسي بالتحديد لإعجابنا الشديد به من حيث الموضوعات المتناولة وطريقة طرحها كما أن تطبيق المنهج الفني على النصوص المسرحية يتيح الوقوف على محطات البناء الدرامي بالإضافة الى عنصر التراث من خلال توظيف التاريخ وأحداثه في المسرح التونسي، حيث يمكن تحديد نمطين من الكتابة التاريخية الأولى تستحضر التاريخ بطريقة مباشرة؛ وهو ما يتجلى في المسرح الإصلاحي والثانية تخضع للانتقاء بما يتلاءم مع الراهن المعيش لهذا كان استعماله من قبيل التجريب والتأصيل لخلق مسرح بسمات عربية، فأصبح هذا النوع من المسرح ملاذًا للإنتاج الفني مما أدى إلى بروز أشكال جديدة من الكتابة الدرامية وقد اخترنا الكاتبين "محمود المسعدي"، و"عز الدين المدني" شغفا بأسلوب كل منهما في الكتابة الذين نلمس من خلالهما أعماق النفس البشرية، والكشف عن ضياع الإنسان وصراعه المتواصل مع الوجود في المكان والزمان، فجعلوا من المسرح محملًا ليعكس تلك الوضعية إذ لم تكن أعمالهم الدرامية مسكنات تخفف آلام الناس وتعمل على تسليتهم بل أن الأمر أبلغ من ذلك إذ شكل الركح المسرحي بالنسبة لهم أداة لعرض مأساة الإنسان بكل شفافية وصدق.

أمـا الـدواعي المحـددة لاختيـار مسـرحيتي "ديـوان الـزنج" ومسـرحية "السـد" لارتباطهما الوثيق من حيث الموضوعات وطريقة الطرح إذ تحمل كل من المسرحيتين الأهداف نفسها الاجتماعية مع توافر عنصر التراث في كلتا المسرحيتين فالزمان والمكان وضياع الإنسان بين الرغبة والعجز الموجود في مسرحية "السد" يتواصل في مسرحية "ديوان الزنج" التي جاءت موغلة أكثر في القتامة والتعمق في التراث، كما لا يمكننا التغاضي عن أهمية العملين من حيث القيمة الفنية والجمالية إذ يبرز ذلك في الشهرة والنجاح الباهرين الذين عرفتهما المسرحيتين في الوطن العربي.

ولقد اخترنا كل من المدني والمسعدي للأسباب التالية:

-أولاً: لأنّ كلاًّ منهما أكاديمي النشأة ومتخرج من المعهد العالي للفن المسرحي وهو ما يمكنهما من معارف ومكتسبات نظرية وتطبيقية جعلتهما قادرين على فهم وتبرير اختياراتهما الجمالية.

-ثانيًا: لاهتمامها المعروف بالتراث والاستشهادت الشعرية التي يدرجانها في نصوصهم المسرحية باعتبارها مقاربة تاريخية لواقع ذلك العصر الذي عاشته الشخصيات التي يؤسسان عليها نصوصهم المسرحية، وملابسات تأثير مجتمعهما عليها، وانعكاسات على تفاعلها إيجابًا وسلبًا مع مجتمعهما.

واعترض البحث جملة من الصعوبات والعراقيل وقفت حجر عثرة أمام إتمامه، ولعل العائق الكبير وهو ندرة المراجع المهتمة والمتخصصة في البعد الفني خصوصًا ما يتعلق بجانب الكتابة الدرامية وقلة الدراسات النقدية الخادمة بموضوع المعالج.

كما استعنت في هذه الدراسة على جملة من المصادر والمراجع أهمها:

- المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنونا العرض لماري إلياس وحنان قصاب.
- المسرح والدراما لكير إليام.
- الخطاب المسرحي في العالم العربي لوطفاء حمادي.
- معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية إبراهيم حمادة.
- مدخل إلى فن كتابة الدراما لعادل النادي.

وإن كان لا بد في الختام من كلمة تتوج؛ فهي كلمة شكر كل من شجعني على هذا البحث وحفزني لإنجازه، وأشكر الأستاذ الفاضل المشرف الدكتور أحمد التجاني سي كبير الذي لم يبخل على بحثي هذا بعنايته وتوجهاته العلمية التي استفدت منها كثيرا فجازاه الله عني كل الخير...

دون أن أغفل إسداد جزيل الشكر وبالغ الامتنان للسادة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة الذين سيتجشمون عناء قراءة هذا البحث لتقييمه وتقويم اعوجاجه بتوجيهاتهم السديدة، وآرائهم الوجيهة، فلا شك أن كل بحث لا يخلو من الجنات والزلاّت، فحتما ستكون هنالك نقائص سنتجاوزها بملحوظات أعضاء لجنة المناقشة الموقرة على أمل أن يكون هذا البحث إضافة فعلية للدراسات والبحوث المسرحية.

وفي الأخير أسأل الله التوفيق والسداد، وأن خير فاتحة الشكر تكون لرب العباد فالحمد لله الذي وفقنا في البداية والنهاية، ونحمده على نعمة العقل ونور العلم.

الفصل الأول

الفصل الأول موقع المسرح التونسي من المسرح المغاربي

المبحث الأول :أشكال الكتابة الدرامية

الترجمة

تعريف الترجمة

ترجمة حرفيّة

الترجمة بتصرف

الترجمة المسرحية

النظريات الأدبية

النظريات المرتكزة على النص الدرامي

النظريات المرتكزة على النص الفرجوي

النظرية الأدبية الجديدة

الاقتباس

التعريف

المفهوم المسرحي للكلمة

الاقتباس في المسرح العربي

مفاهيم أخرى

التعريب

الإعداد

التمصير والتونسة

المبحث الثاني المسرح التونسي وخصوصية النص

المسرح التونسي وخصوصية النص

الفصل الأول: موقع المسرح التونسي من المسرح المغاربي:

-المبحث الأول: أشكال الكتابة الدرامية

الكتابة المسرحية مداخل متعددة بتعدد طقوس كتاب المسرح عامة وكتاب المسرح العربي بعد أن تجاوزوا مرحلة تعريب نصوص من المسرح الأوروبي، وبصورة عامة يشترك كتاب المسرح في ترسيم طرق الكتابة وتتفرع مداخلهم، فمنهم من يبدأ الكتابة مرتكزًا على فكرة ينسج حولها شخصيات متناقضة الإرادات والمشاعر إلى حدود تتدرج من خلال مستويات الصراع الذي قد يكون صاعدًا وقد يكون ساكنًا وقد يكون مرهصًا؛ وهو صراع محمول على لغة حوار تعبر بها الشخصيات عن جوهر ماتريد وعن جوهر ما تشعر به كل على حدا تجسيدًا صوتيًا وحركيًا وإيمائيًا لينسج حبكة درامية تعتمد علي الوحدات الثلاث (وحدة الموضوع أو البطل– وحدة المكان – وحدة الزمان) إلي جانب نظرية الفصل بين الأنواع؛ بمعني أن تلتزم البنية الدرامية في المسرحية بالمأساوية من بدايتها إلي نهايتها أو تلتزم بالملهارية من البداية للنهاية متوجة بتقنيات درامية جمالية منها: (التشويق والتوتر والتورية الدرامية والاستعارة الدرامية والمفارقة الدرامية كوميدية كانت أم كانت تراجيدية). وهذا لون من ألوان الكتابة المسرحية شكل اتجاها في الكتابة المسرحية لدى عدد من كتاب المسرح العالمي بما يعبر عن طقوسهم في الكتابة. ومن الكتاب من ينطلق في كتابته الدرامية من الشخصية ينسج لها حدثًا ولغات حوار ملائمة لبيئتها ولثقافتها ولبعدها الاجتماعي وبعدها الجسماني وبعدها النفسي كشخصية حية حقيقية واقعية أو كشخصية نمطية تعبر عن فكرة أورمز أو صفة اجتماعية سواء أكان الحدث مأساويًا أو كان ملهاويًا كوميديًا تنسجها علاقاتها وبواعث أفعالها (إذا كانت شخصيات نامية) ومن طقوس كتاب آخرين في المسرح كتابة تبدأ من الحدث وفيها يختار الكاتب حدثًا دراميًا يضع له

شخصيات تتواصل على طول لغة درامية تقوم على الصراع شكلت هذه الطقوس مداخل للكتابة المسرحية العالمية والعربية عامة سواء في كل المدارس المسرحية مع ما بين أسس كل مدرسة مسرحية من خواص تميز كل مدرسة مسرحية ، على أن لكل ثقافة خصوصيتها تبعا لهويتها الحضارية والقومية فالهوية الألمان غير الفرنسية وغيرهما الهوية الانجليزية أو الروسية أو الأسبانية أو الإيطالية على الرغم من أقارب ثقافتها جميعا. لذلك يعبر الكاتب المسرحي الألماني عن هويته القومية وكذلك يفعل الفرنسي وكذلك الإنجليزي والأمريكي والأرجنتيني والإفريقي. وإذا تباينت كتابة المسرحية العربية عن المسرحية الأوروبية في خواصها الأسلوبية العامة وفِي خاصية أسلوب كل كاتب مسرحي ... كما تباينت الكتابة المسرحية في مصر عنها في المغرب والجزائر وتونس تبعا لطبيعة التداخل بين ثقافة البلدان المغاربية بشكل خاص مع الثقافة الفرنسية تحديدًا لطول فترة الاحتلال الفرنسي شبه الاستيطاني للجزائر والمغرب وتونس لذلك اهتم هذا البحث بخصائص الكتابة المسرحية المغاربية مركزًا على المسرح التونسي وبشكل أكثر خصوصية علي خواص الكتابة المسرحية وطقوسها البيثقافية عند الكُتاب المسرحيين التونسين ممثل عز الدين المدني ومحمود المسعدي.

كما تعد الكتابة الدرامية من أبرز المجالات المخصصة للبحث والدراسة وهذا طبيعيٍ، فلا يمكن إنكار أهميّة النص في العمل المسرحي منذ بدايات هذا الفن إلى الآن. إلى جانب أنّ النص المسرحي مرّ بعدّة تغييرات على مر التاريخ متأثرًا في ذلك بالعوامل السياسيّة والاقتصادية والاجتماعية ليتغير معها الأسلوب شكلاً ومضمونًا وهكذا اعتبر النص الدرامي مساحة معدّة للدراسات السوسيولوجية والفلسفية والجمالية والفنيّة.كما أنّ الدراماتورجيا طرحت عدة إشكالات حاول الباحثون والمفكرون إيجاد حلول لها، ومن هذه القضايا مسألة الاقتباس التي كانت محط اهتمام ومحور بحث،

فقد تطرق عديد المختصين إلى هذه المسألة في دراساتهم وندواتهم مجتهدين في تقديم حلول واضحة وتعريفات دقيقة، من ذلك نذكر الندوة الفكرية لدراسة إشكالية الكتابة المسرحية في تونس التي أقيمت بمركز الفن الحي بالبلفيدير في 8 نوفمبر 1984 حيث طرح الباحثون وعلى رأسهم وزير الثقافة الأستاذ "البشير بن سلامة "قضية الاقتباس إذ يقول "محمد العوني في تقريره: "**وخص الأستاذ البشير بن سلامة قضية الاقتباس عن النصوص الاجنبية جانبا مهما في كلمته الافتتاحية ودعا المشاركين في الندوة إلى التساؤل حول إذا ما كانت مرحلة الاقتباس مرحلة ضرورية للتقدم بالحركة المسرحية من خلال حل قضية النص أم أنها مرحلة حان الوقت لتجاوزها؟ كما تساءل عن لغة الاقتباس هل تكون الفصحى أم العامية؟**[1] كما نذكر أيضا. محمد أديب السلاوي» الذي تطرق إلى هذا الموضوع في كتابه المسرح المغربي من أين وإلى أين؟ كذلك د. محمد الكغاط خصص فصلًا كاملًا في كتابه (بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينات) للحديث عن الاقتباس. علاوة على ذلك لم يخل أي معجم مسرحي من شرح لهذا المصطلح.

رغم ذلك بقيت هذه المسألة غامضة دون وجود قواعد محدّدة يمكن اتباعها خصوصًا أن أساليب الكتابة في تطور مستمر، مع العلم أنّ هذه الظاهرة قديمة قدم المسرح ولا تنفك تتطور معه ضمن أشكال مختلفة ليخيم الالتباس أكثر فأكثر عليها. إلى جانب أنها تتداخل مع مفهومات أخرى زادت الأمر تعقيدًا كالترجمة والتعريب والإعداد والتمصير أو التونسة...

وقمنا في هذا الجزء من البحث بتحديد المفهومات بالرجوع إلى المعاجم والدراسات التي تناولت هذه القضية.

1. فضاءات مسرحية، المسرح الوطني التونسي بإشراف وزارة الشؤون الثقافية، العدد 1، 1985م، ص (33).

I - الترجمة

سنستهل هذا العنصر بتعريف عام للترجمة من ثمة سنطرح الإشكاليات الناجمة عنها بعد ذلك سنتطرق للمصطلح في المجال المسرحي وأخيرا في التجربة المسرحية العربية.

1) تعريف الترجمة

الترجمة اسم مشتق من فعل ترجم ويقال:" ترجم، **الترجمان والترجمان: المفسر اللسان ... والترجمان بالضم أو الفتح هو الذي يترجم الكلام أي ينقله من لغة إلى أخرى والجمع التراجم**[1]... هذا ما يؤكده" مجدي وهبي في تعريفه للمصطلح مع إضافة كلمة النقل كمرادفة لها: **"هي إعادة كتابة موضوع معين بلغة غير اللغة التي كتب بها أصلا.**[2] كما استعمل" محمد مواعدة"أيضا كلمة نقل في حديثه عن الترجمة: **إن نقل نص من النصوص من لغة إلى أخرى ظاهرة توجد كلما اجتمع أناس لا يفهم بعضهم بعضا... وعند تطور الحضارة العربية الإسلامية أصبحت الحاجة إلى الترجمة ثقافية وفكرية وعملية ولذلك وقع الاهتمام بنقل الآثار العلمية والطبية والرياضية**[3] ولم يبتعد د. محمد الديداوي في كتابه" علم الترجمة بين النظرية والتطبيق عما جاء على لسان غيره من الباحثين. فهي قبل كل شيء بالنسبة له، عملية نقل نص من لغة إلى أخرى. وفي معجم أخر باللغة الفرنسية ورد التعريف كذلك مؤكدا عملية النقل» كلمة ترجمة ((traduction مشتقة من فعل ترجم وأصله هو الفعل اللاتيني ترادوسيري

1- ابن منظور، لسان العرب ، دار أحياء التراث العربي مؤسسات التاريخ العربي ج (2)، دط، دت، ص (26).

2- مجدي وهبي. كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، دط، 1944، ص (34).

3-محمد مواعدة، حركة الترجمة في تونس وأبرز مظاهرها في الأدب، الدار العربية للكتاب، تونس،دط ، 1986، ص17

(traducere): ما يتم تمريره. والمعنى الأكثر تداولًا هو: أن تمرر نصا من لسان إلى آخر[1].

إذن يجمع الدارسون الذي سبق ذكرهم على أنّ الترجمة هي عمليّة نقل نص من لغة إلى أخرى بغض النظر عن نوعية هذا النص (نص ديني، أدبي، سياسي، علمي، قانوني...). ومن الملحوظ أنّه وقع تقسيم هذه العمليّة إلى نوعين:

1. ترجمة حرفيّة: ويطلق عليها أيضا ترجمة ضيّقة النطاق أو ترجمة شكلية أو ترجمة المبنى، وهي عبارة عن نقل نص من لغة إلى أخرى نقلاً حرفيًا يستلزم متابعة الجمل بكل دقة من حيث ترتيب العبارات والأسماء والأفعال والعلاقات الشكلية مع الحفاظ على المعنى ونقل الصور الشعرية نفسها للجمل والفقرات.

2. الترجمة بتصرف أو الترجمة التفسيريّة الحرة أو ترجمة المعنى أو الترجمة التأثيريّة، وهي تسعى قبل كل شيء لإبلاغ المعني وإيضاحه في لغة مغايرة، حيث يولي المترجم أهمية كبرى للجانب التفسيريّ لا للتراكيب والبناء اللغوي للنص إذ غايته إفهام المتلقي.

ويقع اختيار الطريقة بحسب نوعيّة النص وأهداف المترجم، فعلى سبيل المثال تعتبر الترجمة الشفويّة أو المباشرة وترجمة النصوص القانونية والعلمية والاتفاقيات والمعاهدات والدراسات من أكثر الترجمات المهتمة بتبليغ المعني وإيصاله على حساب المبنى اللغوي، فالهدف الأول والأخير للمترجم هو إيصال نفس الفكرة أو المعلومة ولكن بلغة أخرى لذلك نجده يتمتع بحرية كبيرة في إعادة كتابة النص الأصلي. لكن الإشكال المطروح في الترجمة يكمن في التراث الثقافي للمجتمعات، فنقله من لغة إلى أخرى أمر عسير ومعقد يجعل المترجم يواجه صعوبات جمة مما جعل هذا الجانب موضوع بحث ودراسة، لكن بقيت الإشكاليات مطروحة والآراء مختلفة بين مؤيد

1Encyclopédie Universalis. Paris 2002. T (12) P (829)

ومعارض للظاهرة فرغم قدم الترجمة قدم الأدب فهناك من يرى التقيد بالأصل حرفيا ومن يتجاوز ذلك إلى التصرف، ومن لا يرى جدوى منها في تذوق الأثر الأدبي، ومن يرى أنها ضرورة لتحقيق الاتصال بين الثقافات والشعوب[1].

وقبل الحديث عن ترجمة التراث الثقافي تجدر بنا الإشارة إلى العلاقة التي تجمع اللغة بالثقافة، إذ يقول "البور" "Alport" : إن اللغة تحتفظ بالتراث الثقافي جيلًا بعد جيل وتجعل للمعارف والأفكار البشرية قيمتها الاجتماعية بسبب استخدام المجتمع للغة للدلالة على معارفه وأفكاره وباعتبار اللغة من أقوى الوسائل التعليمية فهي تساعد الفرد على تكييف سلوكه وضبطه حتى يتناسب هذا السلوك مع تقاليد المجتمع الذي يعيش فيه[2]. وبالتالي فإنّ ترجمة أثر أدبي يساوي تحديدًا نقل ثقافة من لغة إلى لغة أخرى ذلك أن هذه الأخيرة دائما في علاقة تلازمية مع الثقافة التي ينتجها المجتمع، فاللغة هي بوابة الثقافات. وهو ما نتبيّنه في قول" نعيم مفتاح التليلي: "مثلما يكون إتقان لغة ما يعني الدخول إلى ثقافة جديدة، فالنفاذ إلى لغات جديدة عن طريق الترجمة يمكننا من الدخول إلى ثقافات جديدة[3]. وهو تأكيد على أن الترجمة تتجاوز الكلمات والجمل لتشمل الثقافات بما تحمله من عناصر عديدة ومختلفة كالدين والعادات والتقاليد واللغة والعلوم والقوانين والأخلاق والإنتاجات المادية والسلوكيات...كل هذه العناصر ستعيش تصرفًا في عملية الترجمة بين ثقافتين: الثقافة الأصل والثقافة الموجهة إليها، فالترجمة إذن هي ساحة الصراع الثقافات ومواجهتها. فكلما زاد الاختلاف والتباعد بين الثقافتين كلما اشتد

1محمد الكغاط: بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانيات. دار الثقافة للنشر والتوزيع الطبعة الأولى، 1986، ص(43).

2أحمد بن نعمان، التعريب بين المبدأ والتطبيق في الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 198، ص(94).

3Traduire la langue traduire la culture, sous la direction de Salah Mejri. Sud Editions Maisonneuve et Larose. 2003. P(174)

هذا الصراع وتعقدت أكثر. لذلك هناك من عدّ الترجمات الأدبية خيانة للنصوص الأصلية وتشويها لها ک جورج مونن"

G. Mounin (جورج مونان) في كتابه «القضايا النظرية للترجمة» حيث اعتبر الترجمة «خيانة»، كذلك «خير الدين التونسي» في كتابه «أقوم المسالك» أشار إلى صعوبة الترجمة وعدم قدرتها في أغلب الأحيان على تبليغ جوهر النص الأصلي وروحه[1]. ويتجلى ذلك بكل وضوح في النص الشعري والديني والروائي والأمثال الشعبية والحكم، ما جعل أندريه موران» ،André Morand» يعتبر الترجمة فنًا صعب المنال ذلك أن النص ليس مجرد جمل وفقرات بل هو إطار يطرح فيه الكاتب روح مجتمعه ومميزاته ومشكلاته فيكون من الصعب إعادة صياغة هذه الروح بلغة غريبة عنها. مع ذلك لا يمكن إنكار المساهمة الكبيرة للترجمة في انفتاح الأمم على بعضها بعض فرغم جميع المآخذ واللّبس الذي يحيط بها إلا أنّها ضرورية وأكيدة لتطور الشعوب وتقدمها لذلك نادى أغلب المنظرين في هذا المجال بمحاولة نقل الآثار الثقافية نقلًا محايدًا وموضوعيًا بعيدًا عن كل تصرف وتحوير محترمين النص الأصلي في خصائصه الثقافية وأسلوبه في الكتابة. وإن كانت هذه الطريقة صعبة ومعقدة جدًا وتتطلب من المترجم مجهودًا كبيرًا وضلوعا في اللغتين، إلا أنها أفضل طريقة لنقل الثقافات على مر العصور والحدود الترابية: «هذا الاختلاف في الرأي حول التقيد الحرفي بالأصل أو التصرف فيه عند الترجمة وحول ضرورتها من عدمها، لم يمنع من إعطائها مفهوما محددًا لا يخرج عن كونها إعادة كتابة موضوع معين كتب أصلًا بغير اللغة التي ينقل إليها، فهي إذن تماثل وتكامل بين النص المترجم والنص الأصلي، أي أنها النقل

1محمد مواعدة، حركة الترجمة في تونس وأبرز مظاهرها في الأدب، الدار العربية للكتاب، تونس، 1986 ص (51).

الدقيق للنص معنى وأسلوبًا في أدق دقائقها[1].» لكن رغم هذا التحديد العام تبقى ترجمة التراث الثقافي أسرت الجانب النظري. فعلى مستوى التطبيق تختلف الأمور، إذ نجد العديد من المترجمين يلتجئون إلى التصرف والتحويل استنادًا إلى خلفياتهم الإيديولوجية أو رغبة منهم في تقريب النص الأصلي من أذهان المجتمع الموجه إليه وثقافته مما جعل الحصول على ترجمات محايدة ووفية أمرًا عسيرًا، لتبقى الفجوة فسيحة بين الجانبين النظري التطبيقي ويبقى الجدل قائما حول هذا العلم.

2) الترجمة المسرحية:

قدمت الترجمة دورًا كبيرًا في انتشار الفن المسرحي في أرجاء العالم فقد تجاوزت النصوص المسرحية حدودها الجغرافية والزمنية مما مكّن الشعوب من الاطلاع على أعمال أنتجت في مدن وعصور مختلفة، إلى جانب أنها أسهمت مساهمة فعالة في تطور الكتابة الدرامية على مر التاريخ. ولكن رغم قدم الترجمات المسرحية وكثافتها إلا أنها تطرح إشكاليات أعمق مما جاء في النصوص الأدبية وذلك نظرًا لخصوصية النص المسرحي. هذا ما سنتطرق إليه بعد تعريف الترجمة المسرحية استنادًا لمعاجم ودراسات متخصصة.

يقر كل من "باتريس بافيس" Patrice Pavis" و"ميشال كورفان" ، Michel Corvin" أن الترجمة هي تحويل نص من لغة إلى أخرى مع مراعاة الطابع المسرحي فهو يتناول أثرًا موجها للعب والإخراج والركح مما يستوجب الانتباه إلى طريقة النقل للإبقاء على جميع مقومات العرض داخله، هنا بالتحديد يكمن الإشكال في الترجمة المسرحية.

1 محمد الكغاط، بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانيات، ص43.

وكتعريف أولي، يجمع الدارسون أن ترجمة نص مسرحي لا يعني الاقتباس بالمرة إذ أن هناك فرقًا جليًا بينهما. فإن كان الاقتباس إعادة صياغة نص من عناصر نص آخر مع حرية التصرف التامة وغير المشروطة في ذلك، فإن الترجمة تقوم على وفاء كبير للنص الأصلي وتقيد بجميع عناصره بكل موضوعية فغاية المترجم الأولى هي إعادة الكتابة بتغيير اللغة فقط. هذا بالضبط ما يقره ميشال كورفان في تعريفه للمصطلح: اقتبس يعني كتب مسرحية جديدة، أما الترجمة فهي عبارة عن نقل كامل النص المسرحي كما هو دون زيادة أو نقصان أو تغيير في ترتيب المشاهد أو في تركيبة الشخصيات أو على مستوى الأقوال[1]." هذا التعريف نفسه استشهد به باتريس بافيس" في حديثه عن الترجمة أيضا وهو ما يؤكد أن كل ما هو مباح في الاقتباس غير ممكن في الترجمة. ذلك ما يجعل المترجم ملتزما بالتقيد في عمله بمعالم الشخصيات وبترتيب الأحداث والإطار المكاني والزماني ولغة الحوار في النص الأصلي. بعد إيضاح الفرق بين الترجمة والاقتباس، حتى نتجنب أي لبس يمكن أن يقع بين المصطلحين، سننتقل إلى عرض المشكلات التي سبق وأشرنا إليها:

أولا: إن النص المسرحي معد للعرض وليس للقراءة فهو سينتقل من صفحات الكتاب إلى الركح من طريق أجساد الممثلين ومشاعرهم وأصواتهم ومن خلال أفكار المخرج وبالتالي يجب أن يتأكد المترجم في أن عمله يحافظ على هذا الجانب ولا يقوم بتجميد الخاصية الفرجونية للنص بل يجب أن يظل قابلًا للعرض والممثل يواجهان صعوبة في عملهما:

1Michel Corvin. Dictionnaire encyclopédiques du théâtre a travers le monde, édition Bordas. Paris 2008. P(1363)

مجرد نسخ لغوى بسيط للنص سيكون غير قادر على الحفاظ على حياة وحركية الكلام المسرحي[1]. "وهو ما يجبر بعض المخرجين والممثلين في أغلب الأحيان على إحداث تغييرات. ومن الضرورة أيضا أن تكون اللغة سلسلة ومنسابة على السنة الممثلين لتستطيع أجسادهم وأحاسيسهم التفاعل معها ونقلها على الركح ليتقبل المتفرج أداءهم دون الإحساس بالملل أو سماع أي نشاز. فلغة النص المسرحي هي لغة حية تعيش من خلال أجساد والسنة الممثلين، هذا تحديدًا ما يميزها عن لغة الآثار الأدبية الأخرى. وقد اعتبرها ميشال كورفان" لغة موجهة للنطق بكل ما يحمله هذا الفعل من انفعالات جسدية إذ يقول: النص المسرحي يتطلب القول أنه يحيي من خلال التنفس، والتقطيع الشعري والإيقاع. لذلك ترجمته تستوجب لغة شفوية وليست كتابية تكون سريعة وحية[2].لذلك يجب أن يراعي المترجم طبيعة الأداء الشفوي للممثل، وقد نبه باتريس بافيس إلى هذا الجانب قائلا: " في المسرح، الترجمة تمر عبر أجساد الممثلين وأذان المشاهدين[3].

إلى جانب ذلك فإن النص المسرحي موجه للفعل لأن الممثلين سيجسدون ما جاء فيه من أفعال ومواقف وأحاسيس إلى حركات، مما يوجب على المترجم مراعاة التعبير الجسدي والحركية الموجود في النص: "إنه يتطلب أيضا الفعل. وخارجا عن نطاق الإشارات الركحية فحركة الممثل موجودة في الكلمات الفعلية التي تظهر في شكل حركات عضلية للجسد[4]» فالممثل سيتفاعل جسديًا مع كل كلمة يقولها إذ أن

1Michel Corvin. dictionnaire encyclopédiques du théâtre a travers le monde, P(1362)

2Michel Corvin. dictionnaire encyclopédiques du théâtre a travers le monde édition Bordas, Paris 2008 ،P(1363)

3Patrice Pavis ،le theatre au croisement des cultures , editions 1990 . P(135)

4Michel Corvin. dictionnaire encyclopédiques du théâtre a travers le monde édition Bordas ، Paris 2008 ،P (1363)

كلمات الأثر المكتوب ليست سوى أداة النقل المسرحية على الركح لذلك، وجب أن تكون هذه الأداة في خدمة العرض وليست عائقًا أمامه. فالنص المسرحي يتميز بازدواجية الفعل والنطق وهنا تكمن الصعوبة في ترجمة النصوص، لذلك وجب الانتباه في عملية النقل وإلا سينتهي الأمر إلى إنتاج نص عاجز ركحيًا.

ثانيا: أشرنا سابقًا أن اللغة هي بوابة الثقافات وكل نص حامل لثقافة مجتمعه، لذلك فإن عملية الترجمة تعمل على إدخال ثقافة جديدة للنص الأصلي أو توجيهه نحوها بقصد أو عن غير قصد. لذلك فعمل المترجم يقع بين ثقافتين الثقافة الأصل» للنص الأصل" والثقافة الهدف للنص الهدف[1]. هذا ما يحملنا للقول بأن الترجمة هي بمثابة الوسيط بين النصين أو هي المرحلة الانتقالية للنص الأصل نحو النص الهدف" حيث تتحرك جل عناصر النص بين الثقافتين على جميع المستويات: النص المترجم ينتمي من ناحية إلى النص والثقافة الأصل ومن ناحية أخرى إلى النص والثقافة الهدف في بعده السيميائي والنحوي والإيقاعي والصوتي والإيحائي...والنص الهدف في نفس هذه الأبعاد بالضرورة قد وقع تكييفه مع اللغة والثقافة الهدف[2]. فتغير الألفاظ وتراكيب الجمل في عملية الترجمة يفضي حتما إلى تضمين معانٍ جديدة للنص ذات علاقة بالثقافة الموجه إليها، لذلك على المترجم أن يفهم النص الأصلي على جميع المستويات حتى يتمكن من إعادة كتابة نص قابل للتحول إلى عرض يتماشى مع ثقافة المجتمع الموجه إليه فيوصل الجمهور إلى فهم المسرحية والتفاعل معها ويتجنب أي صدام ثقافي بين العرض والمتقبل، وليصل المترجم إلى هذه الدرجة من الفهم والاستيعاب للنص يجب عليه تفكيكه وتحليله بكل دقة مستعملا في ذلك جملة من الأسئلة يطرحها باللغة التي سيترجم إليها في محاولة منه لفهم علاقة هذا النص بالثقافة الموجه إليها

1Patrice Pavis, le théâtre au croisement des cultures, éditions 1990. P (136)

2Ibid, P (136)

وما مدى استيعاب هذه الأخيرة لما جاء في النص (وهنا يأخذ المترجم دور المؤول أو المفر). فالترجمة المسرحية هي عملية تملك ثقافة أخرى للنص الأصل ليولد نص في إطار ثقافة جديدة. في هذا الصدد نذكر ما قاله ولوران كريكو "Loren Kryger": "إمكانية اعتبار ترجمة هي الترجمة المناسبة يتوقف على التطابق بين سياق النص الأصلي والمترجم والخطاب الهدف. هذا الطابع المناسب للترجمة يتجلى إذا في الملائمة غير المرئية بين النص الأصلي وترجمته. وهذا ما يجعل معنى النص المترجم لا يتأتى مما تستطيع الحصول عليه من الأثر الأصل بقدر ما يتأتي مما نخضعه له من تأويلات ممكنة تتناسب مع الثقافة الجديدة"[1].

أمام هذه المشكلات حاول المختصون إيجاد حلول فاختلفت وتعددت الأفكار والآراء. وقد قام (فابيو روجاتن) "Fabio Regattin" في دراسة له في هذا الموضوع تجميع وتصنيف جل هذه النظريات وقسمها كالآتي:

أ-النظريات الأدبية:

إنّ ترجمة مسرحية لا يختلف عن ترجمة رواية أو شعر. فالترجمة هي نقل نص من لغة إلى أخرى بغض النظر عن نوعيته ومن أبرز منظري هذا المنهج نذكر "روزماري بيليسل" "Belisle Rosemarie"، و"جوزي ماريا فرنانداز كاردو" "FernandezCardo José Maria" التي تقول: «العلاقة التي تقام بين المترجم والنص المسرحي هي جد أدبية وهو نفس الشيء بالنسبة لقصة أو قصيدة فمهمة المترجم المسرحي لا تحمل أي ميزة[2].

1Patrice Pavis, le théâtre au croisement des cultures, éditions 1990,(P137).

2Fabio Regattin. L'annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales N°36. 2004. P156171-, articlethéâtre et traduction : un aperçu du débat théorique P(158).

ب –النظريات المرتكزة على النص الدرامي:

تنطلق من النص المكتوب ولكنها تأخذ بعين الاعتبار خصائص النص المسرحي. من أبرز منظريها" لوري أندرسن""Laurie Inderson « الذي يعتبر أن الإشكال في الترجمة المسرحية قائم في نقل لغة الحوار وليس الإشارات الركحية فيجب التدقيق في اختيار الألفاظ وتركيب الجمل التي ستعيد رسم نفس الوضعيات الموجودة في النص الأصلي بكل مصداقية. كذلك تؤكد هذه النظرية على إفهام المتقبل الجديد، لذلك يحرص المترجم على تفسير وتقريب النص الأصلي من الثقافة والجمهور الموجه إليه. ويقول «جورج مونن»

George Mounin» وهو ممن نادوا باتباع هذا المنهج: «يعني أن ترجمة عمل مسرحي يتمثل في التغلب على كل الجوانب الغامضة وغير المعلنة والواضحة في الثقافة الأصل التي تعمل على صد كل المحاولات لاقتحامها من قبل ثقافة جديدة[1]إلى جانب ذلك تؤكد هذه النظرية على أهمية المحافظة على الحركة داخل النص أي كل مقومات اللعب داخله: «الحفاظ على إمكانية التمثيل في النص أمر صعب، فحسب بعض المختصين النص القابل للتمثيل هو الذي يكون إلقاؤه سهلًا، وعموما عندما تقترب لغته من لغة الكلام المنطوق[2]».

ت –النظريات المرتكزة على النص الفرجوي:

تعتمد هذه النظرية على دراسة النص الدرامي في جميع خصائصه مع التركيز على عناصر العرض داخله. فترجمة النص المسرحي هنا ترتكز على العرض أي أن المترجم لا يسعى إلى ترجمة النص المكتوب فقط بل يقوم بمهمته بهدف عرض معين.

1Idib, P(160)

2Fabio Regattin l'annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales N°36. 2004. P156171– ،articletheatre et traduction: un apertu du débat theorique » ،P(160161–)

لذلك يعمل المترجم في أغلب الأحيان في هذه الحالة مع الممثلين والمخرجين لبناء عرض مسرحي. ومن أبرز رواد هذا المنهج نذكر "ليلي دنيس»Lily Denis» التي تع أنّ الترجمة الجيدة في المسرح هي التي تترجم وضعيات وليس كلمات إذ تقول: «المثال الجيد على المسرحية هو الذي لا يترجم كلمات وإنما وضعيات[1].» إضافة إلى أن هذه النظرية تعتبر أن النص الأصلي يحتوي عدة فرضيات للعرض وبالتالي يمكن ترجمته بطرق عديدة ومختلفة.

- النظرية الأدبية الجديدة:

ظهرت هذه النظرية أوائل القرن الواحد والعشرون وهي تنفي أي علاقة بين الترجمة والعرض والإخراج فعمل المترجم منفصل عن المخرج. إذ تكمن مهمته الأولى في نقل النص الأصلي بثقافته الأم إلى لغة أخرى مع الحفاظ على جميع الفرضيات الموجودة داخله وعلى المخرج اختيار إحداها عند الإخراج، فكما أن النص الأصلي يمكن إخراجه بعدة طرق فالنص المترجم أيضا يقدم نفس تلك الإمكانيات ومن أبرز منظريها أن كارول إيبتون''Anne Carole Upton» و"سوزان بسنات" Susan Bassnette». ويقولفابيو روغاتن» لإيضاح هذه النظرية ما يلي: "بمعنى أنه يجب أن ننادي بترجمة تحترم ما جاء في النص الأصلي من صعوبات وغموض وتسمح بعدد غير محدود من العمليات الإخراجية"[2].

هكذا أصبح المنظرون يسعون إلى الحصول على ترجمات قائمة على المصداقية والوفاء الكبير للنص الأصلي حتى نتمكن من الاطلاع على أعمال غريبة عنا في أمانة تامة والاستفادة منها.

1Idib ،P(162)

2Idib, P(164)

3-الترجمة المسرحية في التجربة العربية:

لا يمكن إنكار أن المسرح بمكوناته وتقنياته وجمالياته الحالية: النص الدرامي والإخراج والممثل والديكور والإضاءة والموسيقى والمشاهد والفضاء المسرحي...هو فن وافد من الغرب منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر. اكتشفه العرب من طريق نخبة كان لها شغف بالمعرفة والسفر احتكت مباشرة بالمجتمعات الغربية فتمكنوا من الاطلاع على فنونهم وثقافاتهم. كما أسهم الاحتلال الأوروبي في إدخال هذا الفن إلى البلدان العربية إذ كانت السلطات المحتلة ترسل فرقا مسرحية لتقديم عروضا للمعمرين[1].

وبما أن المجتمع العربي يجهل قواعد المسرح التجأ في البداية للترجمة كوسيلة لإدخال الفن المسرحي للبيئة العربية فقاموا بإعادة كتابة ما يشاهدونه ويقرؤونه باللغة العربية، إذ لم يكونوا بعد قادرين على إنتاج نصوص مسرحية. ما جعل رواد المسرح العربي يعيشون زمنًا طويلاً تحت راية الريبارتوار العالمي، ومن أبرز هؤلاء الرواد:" مارون النقاش، يعقوب صنوع" "أبو خليل القباني، نجيب حداد، عبد الملك إبراهيم "محمد عفت"، "فرح أنطوان"، "خليل مطران"، "عبد الرحمان بدوي ... وقد قاموا بترجمة النصوص وتطويعها لتتماشى والثقافة العربية الإسلامية حتى يستسيغ العرب هذا الفن ويقبلون عليه. لذلك تعد الترجمة من المراحل المهمة في تاريخ المسرح العربي التي اكتشفت من خلالها خصائص الكتابة الدرامية: «كان التوجه نحو مؤلفات موليير قد أصبح في فترة من الفترات بمثابة الأساس لإنشاء مسرح عربي محترف. ويسمي محمد عزيزة هذه الفترة بالمرحلة الأولى للمسرحية العربية مرحلة إتقان تقليد النماذج...

1 تمارا الكساندروفنا بوتيتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة توفيق المؤذن، دار الفارابي بيروت، الطبعة الأولى، 1981، ص144.

وقد زاد الاهتمام بأفضل الأعمال المسرحية العالمية .فكانت إحدى دور القاهرة الحكومية تصدر كل شهر ترجمة لإحدى المسرحيات الكلاسيكية أو الحديثة...وصدرت ترجمات أخرى في أكثر البلاد العربية وخاصة في لبنان[1]."كما تدعمت هذه الحركة كثيرا عند اعتناء السلطات العربية بالترجمة وشجعت على تعلم اللغات الأجنبية إثر الاحتلال سعيا منها للاستفادة من المعارف والثقافة الأجنبية: الذي يهمنا في هذه الفترة من حياة مصر هو انشغال والٍيها محمد علي الكبير انشغالًا كاملًا وخاصًا بحركة الترجمة، ليمكن البلاد من نقل العلوم والمعارف التي تحتاج إليها لتحقيق تطورها في جميع الميادين[2].وقد كانت اختيارات المسرحيين العرب للنصوص قائمة إما على شهرة المسرحية أو المؤلف أو ملائمتها للذوق العربي. وسجلت مسرحيات موليير وشكسبير النصيب الأكبر.

وبما أن هناك تباعد كبير بين الثقافتين العربية الإسلامية والغربية، فإن الترجمات لم تكن وفية للنص الأصلي في البداية إذ حاول المترجمون تقريب العمل الأجنبي من العادات والتقاليد العربية حتى لا يستنكر المتفرج ما يشاهده ويستطيع فهمه واستيعابه: "ولما تبين النقاش أن المسرح الأدبي والذهب الإفرنجي المسبوك سبكا عربيا لا يكفي وحده لبقاء الفن الوليد، سعى إلى استخدام مأثور الشعب من قصص. وأفاد من ظاهرة حب الناس للشعر مرويًا ومغنيًا فأدخل هذين العنصرين في مسرحيته اللاحقة البخيل، غير أنه لم يستطع التغلب على دهشة الناس من الفن الجديد[3].فكانت ترجماتهم تفسيرية تحاول الملائمة بين هذا الفن والفنون العربية الإسلامية. لذلك تميزت

1 تمارا الكساندروفنا بوتيتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، ص (220-221).

2 محمد مواعدة، حركة الترجمة في تونس وأبرز مظاهرها في الأدب، الدار العربية للكتاب، تونس، 1986، ص (28).

3 علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، 1999 ص(67).

المسرحيات الأولى بوجود كثير من المقاطع الغنائية والموسيقية، ذلك لأن العرب عرفوا بمجالس الطرب والرقص، التي جاءت مسقطة على أحداث ومضمون المسرحية الأصلي. إلى جانب أنهم أطنبوا في شرح بعض المعاني التي وردت موجزة في المسرحية الأصل مما أفقدها قيمتها الفنية مثال ذلك ترجمة محمد مسعود لمسرحية الطبيب رغم انفه « لموليير، إذ يقول د. محمد يوسف نجم فيما يخص هذه الترجمة: هذا شرح طويل لا وجود له عند موليير وذلك لأن المترجم لم يدرك ما انضوى عليه أسلوب موليير المسرحي من دقة بالغة وإيحاء خفي لذلك كان هذا الشرح المسهب كافيًا للقضاء على العنصر المضحك الكامن بين سطور المسرحية وفي ثنايا كلماتها القليلة المعبرة[1].إضافة إلى أنهم قاموا بحذف بعض الأسماء أو تغييرها بأخرى عربية. كما أسرفوا في إضافة المقاطع الشعرية للشرح والتعليق ووصف بعض المواقف وهو ما حدث في ترجمة نجيب حداد المسرحية اليد" "لكرناي Cornail «: «ترجم الحداد المسرحية بأسلوب نثري بسيط يعتمد على السجع في بعض الأحيان وقد تضاءلت فيها الصور الشعرية الرائعة والاستعارات اللطيفة التي كانت في الأصل وكان المترجم يلجأ أحيانا إلى الشعر لتكوين بعض المواقف العاطفية وفي ترجمة بعض المواقف الحوارية الطويلة[2].

نشير أيضا إلى أن المترجم العربي، في تلك الفترة، حاول دائما إخفاء الجو المسيحي النصراني الذي تدور فيه أحداث المسرحية حتى يتقبلها الفكر الإسلامي المحافظ. كما أنهم التجئوا إلى تغيير بعض المواقف التي تجمع رجلا وامرأة لا تربط بينهما أي صلة قرابة فإما أن يجعل كليهما من الجنس نفسه أو أن يخلق بينهما صلة قرابة تبرر لقاءهما إذ يؤكد د. أبو الحسن عبد الحميد سلام أنه: «لاحظ هذا النوع من

1 محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث، دار بيروت للطباعة والنشر بيروت 1956، ص(200)

2 المرجع نفسه، ص (208)

التغيير في جميع الأعمال الأردنية المترجمة التي أطلع عليها من بداية العشرينات حتى السبعينيات من القرن العشرين[1]». ولم تقتصر الترجمات الأولى على هذا التغيير بل هناك من قام بتلخيص المسرحيات أو ترجمتها ملخصة ومنهم من تصرف في النصوص الأصلية تصرفًا كبيرًا فعبثت أقلامهم بمضمون المسرحية من زيادات وحذف وتقديم وتأخير للأحداث وتغيير في معالم الشخصيات. وذلك يعود إلى عدم تمكن هؤلاء المترجمين من قواعد الكتابة المسرحية: «فالأديب يتبع في كتابته اللغة أكثر مما يتبع النص المسرحي بشخصياته وتمايزاته وخصوصياته يتوهم أنه يكتب مسرحية وهو في الواقع يكتب أدبًا... فاقتناص اللغة ببلاغتها وانشائيتها وجماليتها الخاصة، يجعلها لغة جامدة بدلالاتها الدرامية باعتبار أن الدلالات الإنشائية دلالات مفقودة، وفي أفضل الأحوال دلالات أحادية غير قابلة للتفتق الدرامي العميق. هذا ما وقع فيه كبار الكتاب العرب الذين تعاملوا مع المسرح كتوفيق الحكيم وميخائيل نعيمة وسعيد عقل وأحمد شوقي وعزيز أباظة وعبد الرحمان الشرقاوي[2].» وتجدر الإشارة إلى أن هذه الترجمات لم تراع الأداء التعبيري الجسدي والصوتي للمثل وعمل المخرج فقد كانت توجهاتهم أدبية وذلك لجهلهم بخصوصيات العرض المسرحي.

إلى جانب ذلك ظهرت فئة أخرى من المترجمين حاولوا احترام خصوصية النص الأصلي ونقله بكل وفاء ومصداقية وذلك بعد فترة زمنية بدأ فيها المسرحيون العرب يتمكنون من قواعد الكتابة المسرحية خاصة في الستينيات والسبعينيات والثمانينيات من القرن العشرين ونذكر منهم عبد الرحمان بدوي ومحمد عوض محمد وطه حسين وكمال ممدوح حمدي واسماعيل محمد إسماعيل وتوفيق عاشور... إن طبقة من التراجم

1أبو الحسن عبد الحميد سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والأعداد والتأليف، مركز الاسكندرية للكتاب، مصر 1993، ص(63).

2بول شاوول، المسرح العربي الحديث (1976-1989)، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، 1989، ص (173-174).

حافظت على الأصل بالقدر المستطاع وبذلت جهدًا كبيرًا في سبيل نقل روح القطعة المترجمة إلى لغتنا بحيث يفهمها قراء هذه اللغة ويحون بها إحساسًا صادقًا كما يفهمها ويحس بها أبناء اللغة الانجليزية وقد كتب لبعض الترجمات شيء من النجاح[1]. كما أنّ احتكاك المترجم بخشبة المسرح واطلاعه على عناصر العرض جعلته ينتج نصوصًا مسرحية وفية للأثر الأصلي وذات طواعية أكثر بين يدي المخرج والممثل: "وعلى ذلك أيضا فقد تطورت لغة الترجمة في النص المسرحي بمضي الوقت، ومعايشة المترجمين الخشبة المسرح من فوق منصته وخلف كواليسه وليس من وراء المكاتب في مدرجات أكاديمياتهم[2].لكن تظل دائما الترجمات المسرحية تطرح إشكالات كبرى من حيث المضمون الثقافي وقضية الحفاظ على اللغة المسموعة والمرئية من خلال أداء الممثلين في عملية النقل. وقد تراوحت أراء الباحثين والنقاد والمترجمين بين مؤيد ومعارض للظاهرة. لكن تبقى الترجمة من أهم الوسائل المعتمدة للانفتاح على أعمال من ثقافات مختلفة والتمكن من الاستمتاع بها ودراستها. وقد نادي المختصون في الأعوام الأخيرة بضرورة التقيد بالنص الأصلي ومحاولة نقله كما هو من حيث الشكل والمضمون إلى اللغة الموجه إليها وفي هذا الصدد يقول "ميشال كورفان": "منذ عشرين عاما أصبح تقديم أعمال مسرحية أجنبية كاملة وبكل نزاهة أمرًا ملحا. من هنا نشأت الرغبة في اكتشاف التفرد الذي تمتاز به هذه الأعمال في كتابتها وحبكتها الدرامية[3].

1محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص(227).

2أبو الحسن عبد الحميد سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والإعداد والتأليف، مركز الاسكندرية للكتابة الطبيعية الثانية، الإسكندرية 1993، ص (41).

3Michel Corvin. Dictionnaire encyclopédiques du théâtre a travers le monde. Édition Bordas. Paris 2008. P(1363)

II – الاقتباس:

سنقوم أولا بتقديم تعريف عام لكلمة اقتباس وبعدها نمر لدراسة المصطلح في مفهومه الأدبي والمسرحي وأخيرا نتطرق للاقتباس في التجربة العربية.

1-التعريف:

الاقتباس اسم مشتق من جذر قبس ويقال "**قبس القبس النار. والقبس الشعلة من النار... نقتبسها من معظم. واقتباسها الأخذ منها... ويقال قبست منه نارا أقبس فاقبسني أي أعطاني منه قبسا وكذلك اقتبست منه نارا وأقبست منه علما أيضا أي استفدت**[1].وفي مرجع آخر ورد التعريف الآتي : **اقتباس أفكار من كتاب كذا :أخذها وتحوريها أي نقلها نقلاً غير حرفي مثال اقتباس مسرحية استحياء أحداثها وأجوائها من قصة أخرى، واقتباس عبارة أو فكرة أو أسلوب منقول أو مستوحى من مصدر أساسي أو تقل من لغة إلى لغة، أو من مجتمع حضاري إلى آخر**[2].كما جاء تعريف الاقتباس أيضا في معجم أخر كما يلي: **قد يضمن القائل كلامه بعضا من القرآن الكريم إجماعا وبعضًا من الحديث الشريف على خلاف، لأن بعض البلاغيين يرفضون تسمية مضمن الحديث اقتباسا بل تضمينا...وفي الاقتباس قد يبقى المعنى على أصله وقد ينقل إلى معنى آخر**[3]. وفي مصدر آخر باللغة الفرنسية ورد تعريف الاقتباس كالآتي :

1لسان العرب، ابن منظور، دار حياة التراث العربي مؤسسات التاريخ العربي، ج (11)، ص (219).

2قاموس المعاني، موقع الكتروني:www –almeany. com

3المعجم الشامل في علوم اللغة العربية ومصطلحاتها، محمد سعيد، بلال جنيدي، دار العودة بيروت، الطبعة الثانية ،1985، ص(15).

اقتباس: هو فعل التأقلم مع شيء ما: تأقلم مع الظروف، فعل اقتباس أثر (في) اقتباس نص لجمهور مختلف، اقتباس التقنية فنية مختلفة، أثر في منجز أيضا[1].

بعد ذكر هذه التعريفات نلحظ أنّ المصطلح يتراوح بين ثلاثة مفهومات مختلفة:

1-**الاقتباس** هو الآخذ من شيء ما لخلق شيء آخر جديد أي هنا مصدر انطلاق ونقطة نهاية.

2-**الاقتباس** هو التكيف والتأقلم مع محيط جديد وظروف مغايرة.

3-**الاقتباس:** هو التضمين أو الاستشهاد أي الاستعانة بأقوال أو فقرات من نص مغاير للتأكيد أو إثبات فكرة في نص آخر.

وقد أكد مجدي وهبي ذلك إذ يقر بتعدد المعاني للمصطلح منذ ظهوره في المجال الأدبي واستعماله في عدة حالات مختلفة.

2-المفهوم المسرحي للكلمة:

عرفت كلمة اقتباس في المسرح وحاول عدد كبير من المختصين تعريفها بكل دقة وتحديد أنواعها إذ يعد "ميشال كورفان» أن **الاقتباس** « **adaptation** » ظاهرة مسرحية تتبلور في أشكال عدة يمكن أن تكون تحويل نص روائي أو شعري أو أسطورة أو أحداث تاريخية أو عمل سنيمائي أو مقاطع نصية إلى نص موجه للركح، كذلك الأمر بالنسبة للانطلاق من مسرحية لكتابة مسرحية جديدة بوسائل درامية وجمالية مختلفة. كما يؤدي الاقتباس معنى التكيف أو الملائمة، وذلك بإعادة كتابة النص الأصلي حتى يتفق في إيديولوجيته وأفكاره مع ثقافة الجمهور الموجه إليه. ويشير أيضا «ميشال كورفان» في حديثه عن الاقتباس أن هذه الظاهرة تدعمت أكثر مع احتلال المخرج مكانة مهمة في بناء العمل الدرامي أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن

1Encyclopédie Universalis. Editeur à Paris. 1996 T (1)

العشرين: «انتصار المخرجين يفتح طريقا جديدا للاقتباس: إنهم هم الذين أصبحوا ينقلون العمل الذي اختاروه مع أو بدون مساعدة مقتبس[1]. وفي هذه المرحلة أخذ الاقتباس بعدًا أخرا لأن الهيمنة لم تعد للنص وللكاتب بل أصبحت للركح والمخرج، إذ تعدى المخرج تجربة الانطلاق من نص جاهز بل فضل العودة في عمله الإبداعي إلى مادة مغايرة (نص روائي أو فكرة أو فيديو أو جملة من الطقوس...) لينتج من خلالها نصًا أو عرضًا مسرحيًا معتمدًا في ذلك على ارتجال الممثلين: «على العكس فيتاز يريد أن يبين أنه بالنسبة للاقتباس تمكن من القيام بالمسرح من كل شيء[2] .»كما يقر أيضا بأن الاقتباس أسهم بشكل فعال في تطوير أساليب الكتابة الدرامية: «الاقتباس هو حركية أساسية في تطور النوع[3].» ففي إعادة الكتابة يحاول المقتبسون تقريب النص الأصلي من روح عصره أكثر ما يمكن وفي هذه المحاولة يحدث الكاتب تغييرات على مستوى الأسلوب، إذ يحذف ما يتعارض مع إيقاع مجتمعه ويضيف ما يؤكد انتماءه لتلك الظرفية الزمنية والرقعة الجغرافية.

ولم يختلف باتريس بافيس في تعريفه للمفهوم عما جاء به ميشال كورفان فهو أيضا يعده إعادة كتابة انطلاقًا من مصادر مختلفة حسب اختيارات وتوجهات المقتبسين:

كل تصرف في النص يمكن أن يكون مسموحًا به، كتقسيم وإعادة تنظيم العمل وتلطيف الأسلوب وتغيير العناصر والتركيز على مقاطع معينة والإضافة من نصوص أخرى وتغيير النهاية، كل ذلك من خلال الإخراج[4]، فجميع طرق التصرف في النص

1Michel Corvin. Dictionnaire encyclopédiques du théâtre à travers le monde. Édition Bordas. Paris 2008. P(34) 40 Ibid, P(34).

2Ibid, P(34)

3Ibid, P(34)

4Patrice. Pavis. Dictionnaire du théâtre, édition Dunod Paris, 1996. P(12)

مسموحة ما يؤكد لنا الحرية الكبرى التي يمتلكها المقتبسL ' adaptateur بالنسبة لنص الأصلي. لذا عدّ «باتريس بافيس» أن عمل المقتبس يعادل عمل الدراماتورج «Dramaturge» في تفكيكه وتحليله ودراسة للنص ثم إعادة صياغة وتطويع عناصره حتى يقدم على الركح.

كما أن باتريس بافيس وميشال كورفان" يعد أنّ هناك تداخلاً في المفهومات بين الترجمة والاقتباس. ذلك أن الترجمة غير الوفية للنص الأصلي والتي تحتمل عدة تغيرات تكون أقرب ما يكون إلى الاقتباس منه إلى الترجمة لأنها لا تعمل على نقل سياق وإيديولوجيا النص الأصلي بكل أمانة بل تسعى إلى تقريب محتواه ليتلاءم مع ثقافة الجمهور الجديد، لذلك يدخل عدة تحويرات على مستوى الشخصيات والوضعيات ولغة الحوار: "الاقتباس يرد بكثرة في معنى الترجمة أو في النقل غير الوفي، ذلك أننا لسنا قادرين دائما على رسم الحدود بينهما. إذ هي ترجمة تقتبس نص الانطلاق إلى سياق جديد لعرضه[1].

كذلك عندما نعود إلى المعجم المسرحي نلحظ أن "ماري الياس وحنان قصاب في تعريفهما للمصطلح لم يختلفا عما أقرّ به كل من "باتريس بافيس" و"ميشال كورفان ولكننا نلحظ إدراج مصطلح آخر مكان الاقتباس وهو "الإعداد". فهل أن هذا المصطلح له معنى آخر أم هو مرادف لكلمة اقتباس؟ عند اطلاعنا على تعريفهما لكلمة إعداد"، المترجمة بالفرنسية إلى adaptation» والتي تعني حسب معجم «المجيب» «الاقتباس»[2]، يمكننا اعتبار أن هذه الكلمة مرادفة لكلمة اقتباس في هذا السياق: **«الإعداد بالمعنى الواسع للكلمة هو عملية تعديل تجري على العمل الأدبي أو الفني من أجل التوصل إلى شكل فني مغاير يتطابق مع سياق جديد. وتشمل تسمية**

1Ibid, P(12)

2Al-Mujib. Dictionnaire franais-arabe, maison Yamama d'édition et diffusion. 2007. p (16)

الإعداد مختلف العمليات التي تتراوح بين التعديل البسيط لعمل ما وبين عملية إعادة الكتابة بشكل كلي مع الحفاظ على الفكرة وهذا ما يطلق عليه بالعربية اسم الاقتباس[1]».

إضافة إلى أن كل من "ماري الياس" و"حنان قصاب» يتفقان مع باتريس بافيس و"ميشال كورفان في أن هذه العملية يمكن أن يقوم بها المقتبسون أو الدراماتورج أو المخرج ذلك لأن الغاية منها ليست كتابة نص مسرحي جديد ونشره، بل الإعداد لعرض معين مما يجعل الاهتمام منصبًا على العرض أكثر من النص إذ: " **تتطلب هذه العملية دراية بخصوصية العرض المسرحي**[2].

لذلك كثرت هذه الظاهرة مع تدعم مكانة المخرج والجانب المرئي في العمل المسرح؛ فهي: **عملية تكوين نص مسرحي من عمل روائي أو قصصي أو مسرحي أو غير ذلك، وتتضمن هذه العملية الجديدة عناصر بنائية وأخرى فكرة وردت في الأصل المقتبس ولا يمكن تحديد مدى تصرف المقتبس في المصدر الذي قد يكون محليا أو أجنبيا لأن كمية الاقتباس والتصرف فيها بالحذف أو الإضافة تتفاوت من كتاب لآخر**[3].

نستنتج في الختام أن الاقتباس هو إعادة كتابة لا يعد الوفاء فيها للنص الأصلي أمرًا ضروريًا لأنّ المقتبس لا يسعى إلى نقل نص من لغة إلى لغة أخرى، بل إلى إبراز القدرة الإبداعية في خلق عمل جديد انطلاقًا من عمل آخر. وعلاوة على ذلك أجمع

1المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العربي، د.ماري الياس –حنان قصاب حسن، مكتبة لبنان ناشرون الطبعة، 1997، ص(44).

2المرجع نفسه،1997، ص (45).

3معجم المصطلحات الدرامية والمسريحة، د. ابراهيم حمادة، دار المعارف، القاهرة، ص (53).

الدارسون على وجود ضبابية وتداخل بين مفهومي الاقتباس والترجمة ولم يخلُ الحديث على أحد المصطلحين من التعريج على الآخر لإيضاح الفرق.

3-**الاقتباس في المسرح العربي:** لا يمكن أن ننكر أن المسرح فن وافد إلى العرب. فهو ذو أصول غربية نشأ وتطور في أوروبا، وفي المقابل كان على العالم العربي انتظار الاحتلال الأجنبي ليتعرف على هذا الفن الذي جلبته السلطة الاستعمارية لغاية الترفيه عن جنودها ومعمريها. وأن ينتظروا مساهمة بعض الرجال المطلعين مباشرة على الحضارة الغربية وعلى رأسهم "مارون النقاش لإرساء هذا الفن على الشاكلة الغربية. ولكن تجذير هذه الممارسة الفنية الضخمة في إنتاجها والعريقة في مكانتها داخل مجتمع جاهل تماما بهذا الفن على جميع المستويات، إلى جانب الاختلاف الجذري والتباعد الشديد فكريًا وثقافيًا ودينيًا عن المجتمع الغربي، أدى إلى بروز إشكال في نقل وممارسة الدرامة الركحية خصوصًا أن المسرح فن يُستهلك جماعيًا وبالتالي له دور كبير في التأثير المباشر والفوري على المتقبل (المتلقي). كما يوجد مشكل آخر يتعلق بالرواد في ذاتهم، فالمسرح فن قديم تطور على مر التاريخ له خصوصياته في الكتابة والتمثيل والإخراج. إذ تتغير هذه العناصر وتتطور في الشكل والمضمون موازاة مع التغييرات الاجتماعية لذلك وجب على أن تكون للرواد دراية بخصوصية هذا الفن وتاريخه وقواعده حتى يتمكنوا من فهمه ثم ممارسته. ولكن الفارق الزمني في الممارسة بين العرب والغرب لا يمكن تجاهله مما استوجب من المسرحيين العرب بذل مجهود كبير وإيجاد طرق ذكية لنقل هذا الفن الغريب عن الحضارة العربية وتقريبه من عاداتهم وتقاليدهم. وانطلاقًا من نقص وضعف في الإلمام بقواعد هذا الفن اختار الرواد في البداية مسار الترجمة وهو نقل التجربة الغربية للتراب العربي مع تعديلها لتتماشى وثقافتهم: "هذه الطريقة في الترجمة والأفضل أن نسميها بالتكييف- قد كيفت النصوص

الدرامية الكلاسيكية مع الظروف والطباع والأخلاق والمواضيع المحلية وبدل الموضوع والقضايا التي يطرحها النص الأساسي[1]. على الرغم من ذلك ضلّ المسرحيون العرب يشعرون بعجز على المستوى الإبداعي، وقد تضاعف هذا الإحساس بعد تمكنهم من تقنيات وقواعد الكتابة الدرامية. وفي محاولة منهم لتجاوز ذلك التجؤوا للاقتباس كوسيلة تمنح حرية أكثر في التصرف والإبداع. هكذا انتقل المسرح من مرحلة الترجمة إلى مرحلة الاقتباس وهما مرحلتان سبقتا مرحلة التأليف: "إن فن المسرح دخيل على الأدب العربي، وقد أقر بهذا الرأي جل الدارسين المهتمين بهذا الفن. ولم يعرف العرب التمثيل إلا في منتصف القرن التاسع عشر. وقد مر النص المسرحي الحديث بثلاث مراحل هي: الترجمة فالاقتباس فالتأليف[2].كما أن سعي المسرحيين للابتعاد عن كل ما يحيل إلى الثقافة الأوروبية في النص الأصلي وإصباغ الطابع العربي الإسلامي بعاداته وتقاليده ساعد على بلوغ هذه المرحلة أيضا: "**لهذا كان الكتاب العرب يطلقون عادة، في القرن التاسع عشر اسم اقتباس أو تقريب على أية ترجمة كانت، مهما كان النص المترجم، فالقارئ العادي لم يكن يهتم بما كان يحدث بعيدا عنه فيما وراء الحدود، في أوروبا البعيدة، لأن ذلك كان غريبا عليه وصعبا على الفهم أما ما كان يحدث فوق أرضه فهو مفهوم طبعا ويشد اهتمام الجميع إليه. والأعمال المترجمة كان لابد وأن تقدم طبقا لهذه الطريقة المفهومة فكانوا يغيرون في الشكل ويفضلون مثلا النثر المقفي على النثر العادي لأنها الطريقة السائدة وقتها ويغيرون الأسماء**[3]" ويعتمد المقتبس في عمله على بعض العناصر الموجودة في النص الأصلي مع

1تمارا الكساندروفنا بوتيتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة توفيق المؤذن، دار الفارابي بيروت، الطبعة الأولى، 1981، ص(114).

2محمد مواعدة، حركة الترجمة في تونس وأبرز مظاهرها في الأدب، الدار العربية للكتاب، تونس، 1986، ص (359).

3تمارا الكساندروفنا بوتيتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، 1981، ص(114).

إمكانات تجاوز الأخرى، أي أنه يمكن تغييب النص الأصلي تماما وخلق نص آخر جديد على جميع المستويات: وننكر، هنا، أننا لا يمكن أن نكون ضد الاقتباس كمبدأ. ولكن ضد الاقتباس كوسيلة سهلة لإعداد عمل، خصوصا عندما يكون الاقتباس نوعا آخر من الترجمة تكتفي بتغيير الأسماء والأمكنة الأجنبية وبعض الأحداث وتبقي على بنية النص وعلى لغته. فالاقتباس هو إبداع على إبداع وليس كما يحصل عندنا تقليد الإبداع، وبغائية لصوت[1].

هذا التغيير والتصرف غير مشروط بالتالي يؤدي إلى خلق نصوص مسرحية جديدة. إضافة إلى أن مساحة التصرف هذه تختلف باختلاف ميولات وأفكار ورغبات المقتبس مما أفرز أنواعا مختلفة من الاقتباس تتنوع كلما ازدادت التجارب وفي هذا الصدد حاول الدكتور أبو الحسن عبد الحميد سلام في كتابه "حيرة النص المسرحي ذكر جميع أنواع الاقتباس الممكنة وأوردها كالآتي:

1-اقتباس فكرة كفكرة الخلود أو الكتاب والعقاب.

2-اقتباس صفة من صفات شخصية مسرحية دون مسماها.

3-اقتباس ذات وهيئة: أي الشخصية بأبعادها ظروفها وسلوكها ومسماها.

4-اقتباس ذات: أي الشخصية بأبعادها وظروفها وسلكوها دون مسماها.

5-اقتباس هيكلي تام: مثل اقتباس أسلوب كتابة أو تجسيد فتي.

6-اقتباس هيكلي جزئي: أي الاقتصار على جانب واحد في الأسلوب أو في جزء بسيط من العمل.

7-اقتباس مغزى موضوعي: اقتباس الموضوع أو المغزى دون الهيكل.

1بول شاوول، المسرح العربي الحديث (1976-1989)، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، 1989، ص (176).

8-اقتباس ناقص: هو إسقاط أو رفض مغزى الكاتب الأصلي كما يمكن أن يكون أيضا جزء من قول أوفعل أو فكرة ليحدث أثرًا نقيضًا للأثر الذي وضعت من أجله الجملة أو العبارة أو القول أو الفكرة.

9-اقتباس معنى: وهو أخذ جملة أو عبارة معينة من حيث معناها أو أخذ فقرة من فكرة أو من موضوع دون بقية الموضوع.

10-اقتباس مبنى: وهو أخذ جملة أو فقرة بلفظها وبنائها أي بنصها المرسوم، أو أخذ حركة بعينها.

11 -اقتباس تفسيري: وهو أخذ جملة أو فقرة أو بعض منها أخذا مفسرا، أي بتفسير ناتج عن فهم المفسرة[1].

كما تجب الإشارة أيضا، إلى أن عملية الاقتباس لا تشترط اللغة المستعملة إن كانت العامية أو الفصحى وهذا أيضا جانب من جوانب الحرية التي تتميز بها هذه الظاهرة.

قبل إنهاء هذا الجزء تجدر الإشارة إلى أسباب توغل هذه الظاهرة في المسرح العربي والاعتماد المباشر والأساسي عليها في الإنتاج مما انعكس سلبيًا على الكتابة الدرامية التي تميزت بضعف في التأليف: "وفي اعتقادي أن اللجوء إلى الاقتباس ليس له من مبرر سوى الافتقار إلى متطلبات الخلق الفني والعجز عن استكمال شروط التأليف. الشيء الذي دفع أغلبية المهتمين بالمسرح إلى اختيار الاقتباس كحل جزئي لقضية التأليف[2].هذه المرحلة التي تلي مرحلة الاقتباس وتعد أرقى مراحل الكتابة الدرامية لم تجد إقبالًامهما بل فضّل أغلبية المسرحيين العرب مرحلة الاقتباس، ما يدفعنا إلى القول: إنّ تجربة الاقتباس أجهضت إلى حد ما تجربة التأليف، في هذا

1 أبو الحسن عبد الحميد سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والأعداد والتأليف، 1993، ص (69-70).

2 محمد أديب السلاوي، المسرح المغربي من أين والرأي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق 1975، ص(111).

الصدد يقول محمد أديب السلاوي في تفسيره لتواصل هذه الظاهرة بكثافة خلال القرن العشرين في المغرب: **الكتاب يميلون إلى السهولة واليسر، مازال بعضهم عاجزًا عن خلق مسرحي أصيل وليد حضارة المغرب وثقافته ومجتمعه ومستوفيا لمتطلبات الكتابة المسرحية كأدب وكتقنية**[1] كما أن الباحثون يرجعون أيضا هذا الاختيار إلى توجه المسرحيين العرب لإنتاج عروض مسرحية أكثر من كتابة نصوص. فالملاحظ أن هذه الظاهرة تتم ضمن فرق مسرحية تستعد لإنجاز عرض، أي أن الاقتباس لا يسعى إلى خلق نص مسرحي جديد بقدر ما هو إعداد نص لفرقة معينة بغية إنتاج عرض: **إذن فقد أجمع الدارسون لظاهرة الاقتباس في المسرح العربي على أن هذه الظاهرة قد كانت بسبب مرحلة النشوء في المسرح العربي وارتباطها بالشكل الغربي للمسرح، وبحالة ضعف التأليف والإبداع، وبحالة قلة المؤلفين بالقياس إلى أعداد الفرق المسرحية والمخرجين المسرحيين وهذا من شأنه أن يلجأ الكتاب إلى أيسر الطرق لإيجاد نصوص مسرحية تلبي الطلبات المتزايدة، خاصة وأن التأليف يحتاج إلى جانب المقدرة الإبداعية إلى وقت أطول**[2].

إلى جانب أن مسألة الإنتاج لها تأثير كبير على هذه الظاهرة فأغلب المخرجين العرب لا يمتلكون روح المغامرة لنقل نص مسرحي عربي خالص على الركح. كما أن الكتابة المسرحية عمل يقتات منه الشخص، لذلك اضطر الكتاب العرب تلبية لحاجيات الفرق المسرحية ورغبات المخرجين، التوجه إلى الريبارتوار العالمي وكأن لهم ثقة أكثر في المسرحات العالمية منه في المسرحيات العربية. ناهيك أن العمل المقتبس يكون أقل تكلفة بالنسبة لشركة الإنتاج والمؤلف، لذلك اتبع الكتاب العرب أسلوب الاقتباس، إذ عدّ" محمد أديب السلاوي" أنّ:

1 المرجع السابق، ص (114).

2 أبو الحسن عبد الحميد سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والأعداد والتأليف، 1993، ص (62).

المؤلف المغربي عندما يتعب شهورا طوالا في كتابة مسرحية ويجهد نفسه ليوفر لها البناء المسرحي والتقنية المطلوبة يصطدم ويسحق عند عرض مسرحيته مرة أو مرتين وينتهي أمرها وتموت... في حين توجد مسرحيات عالمية جاهزة ربما يكون الإقبال عليها أكثر وربما تكون ناجحة وناضجة أكثر[1]. وهذا ما يجعلنا نقول: إنّ الاقتباس أنتج فكرتين سيطرنا على البحوث العربية: فهناك من عدّ هذه الظاهرة وسيلة لتلاقح الثقافات من طريق الانفتاح والاطلاع على الآخر. كما أنها ساعدت على الخلق والإبداع والإنتاج داخل مجتمعات مختلفة مما أسهم في تحقيق التواصل بين الحضارات وإن تباعدت في الزمان والمكان حيث يقول محمد الكغاط: "**أن الاقتباس كنافذة تطل منها على أدب الأمم الأخرى**[2]. أي أنها بوابة عبور إلى عالم مغاير لعالمنا.

وفي المقابل هناك من اعتبرها سرقة أدبية وتشويه للعمل الأصلي وهذا ما يشير إليه محمد أديب سلاوي» حين يقول: **كلمة الاقتباس المستعملة في لغة المسرح لا تفيد المعنى الحقيق المقصود منها لأنها تعني-كما يؤكد ذلك الدكتور سليمان قطابة في أذهان أكثر الناس- الأخذ أي تشويه العمل الفني الأصلي أو السرقة منه**[3] . رغم كل هذا الخلاف لا يمكن أن ننكر قيمة الاقتباس في المسرح العربي وما مدى مساهمته في نقل هذا الفن للثقافة العربية الإسلامية وتطويعه ليتماشى ومتطلبات هذه الأخيرة حتى يتقبله ويقبل عليه الجمهور العربي.

1 محمد أديب السلاوي، المسرح المغربي من أين والرأي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق 1975، ص (118-119).

2 محمد الكغاط: بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانيات، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى 1986، ص (49).

3 محمد أديب السلاوي، المسرح المغربي من أين والرأي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق 1975، ص (111-112).

III – مفاهيم أخرى:

1) التعريب:

تداول العرب مصطلح التعريب منذ القديم ولكنه تطور على مر التاريخ ليفيد معنى مختلفًا عما سلف وذلك تبعا للتغيرات التي عرفها العالم العربي. فالتعريب في المفهوم الاصطلاحي القديم يفيد كما جاء في لسان العرب: "عرب: العرب والعرب: جيل من الناس معروف خلاف العجم... وتعرب أي تشبه بالعرب. وقال الأزهري الأعراب والتعريب معنى واحد وهو الإبانة وأعرب عن الرجل بين عنه وعرب عنه تكلم بحجته... ويقال عرب علمه العربية على منهجها"[1]. إذن فهو يفيد معنى التشبه بالعرب والإفصاح وإدخال ما هو أعجمي في الإطار العربي وهو ما ينطبق على بعض الكلمات الأعجمية التي لا توجد لها مرادفات بالعربية إذ يقع ضمها للقاموس العربي كما هي مع تعديل طريقة نطقها بما يتلاءم ومخارج حروف اللغة العربية. ويتأكد هذا المعنى الأخير في مراجع أخرى فقد جاء في المعجم الشامل أن التعريب: إدخال الألفاظ الأعجمية في اللغة العربية بشرط الحاجة الشديدة وتحويل الكلمة بحيث تطابق طريقة العرب في إدخال الكلمات الأعجمية[2]." كذلك قدم محمد الديداوي في تعريفه للمصطلح نفس المعنى: كان الأوائل يطبقون هذا النوع يوم ازدهرت الترجمة في عهد المأمون وحتى قبله فأخذوا من الفارسية واللاتينية الكلمات وأدخلوها في العربية. فباتت جزءا لا يتجزأ من القاموس العربي[3].") واستمر مدلول التعريب بهذا الشكل إلى الآن خاصة بعد التطور الحضاري للغرب وما قدمه من إنتاجات جديدة في العلوم

1 ابن منظور، لسان العرب، ص (115-114-113).

2 محمد سعيد أسبر، بلال جنيدي، المعجم الشامل في علوم اللغة العربية ومصطلحاتها، دار العود بيروت، الطبعة الثانية، 1985، ص(311).

3 محمد الديداوي، علم الترجمة بين النظرية والتطبيق، دار المعارف والطباعة والنشر سوسة-تونس،1992، ص(171).

والتكنولوجيا مما اضطر علماء اللغة العربية إلى إدخال تلك الكلمات المستحدثة كما هي في المعجم العربي، فكانت من أفضل و أسهل الوسائل لإثراء اللغة العربية.

أما المعنى الثاني للكلمة وهو الأكثر تداولاً الآن وأوسع نطاقًا من المفهوم الأول، كما عدّ إحدى الوسائل لإدخال مسرحيات أجنبية للبيئة العربية، فهو يفيد كما جاء على لسان الدكتور أحمد بن نعمان: "**نقل العلوم والفنون والآداب واللغات الأعجمية إلى اللغة العربية، وعرفنا نتيجة لذلك تعريب العلوم، تعريب الإدارة، تعريب المحيط الاجتماعي، تعريب المرافق الحضارية في البلاد العربية... السعي الحثيث والعمل الجاد من أجل نشر استعمال اللغة العربية على أوسع نطاق ممكن... بعبارة أوضح جعل اللغة العربية لغة الحياة في مختلف مجالاتها ومظاهرها ابتداء من... الشعر إلى تركيب الصواريخ**[1]. هذا التعريف يتجاوز المصطلحات الأجنبية التي يتعذر العثور على ما يقابلها في المعجم العربي ليشمل نقل كامل الأثر الأدبي أو العلمي إلى اللغة العربية وهو بالضبط ما استند إليه المسرحيون العرب في نقلهم لأعمال أجنبية مع إضفاء طابع عربي عليها أي تغيير كل ما يحيل على البيئة الأجنبية في النص الأصلي بما يعادلها في البيئة العربية من أسماء أماكن وشخصيات وعادات ومعتقدات ولغة: **التعريب قائم على نقل البيئة التي تدور فيها حوادث المسرحية إلى بيئة عربية عصرية أو تاريخية تبعا لموضوع المسرحية. وكذلك على تغيير أسماء الشخصيات، وتعديل طبائعهم وتصرفاتهم بما يتلاءم مع طبيعة البيئة التي نقلوا إليها وقد ظهر التعريب عندنا بنوعيه العصري والتاريخي**[2] مما يعني أن هذه الظاهرة تعمل على إضفاء روح عربية للنص الأصل مهما كان عصره أو موضوعه، فالتعريب ينقل البيئة

1 أحمد بن نعمان، التعريب بين المبدأ والتطبيق في الجزائر والعالم العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، 1981، ص (60-61).

2 محمد يوسف نجم، المسرحية الأدب الحديث، دار بيروت للطباعة والنشر بيروت 1956، ص (197).

الأجنبية في النص الأصلي إلى إطار عربي شكلاً ومضمونًا. لذلك عندما تعرض المسرحيات المعربة لا يجد فيها المشاهد ما يوحي بجذورها الأجنبية. كما يشترط في التعريب أيضا اعتماد اللغة العربية الفصحى على عكس الاقتباس الذي يتسم بحرية الاختيار بين الفصحى والعامية. كذلك تجدر الإشارة إلى أن التعريب تميز بتوجهه نحو رسم بيئة تاريخية في أغلب الأحيان وقد وفق المعربون في إبراز معالم المجتمع العربي بتلك الطريقة، وربما يعود ذلك إلى أن البيئة العصرية في العالم العربي أصبحت تقترب إلى البيئة الأجنبية في جوانب عدة كاللباس والحرية التي تتمتع بها المرأة واختلاط هذه الأخيرة بالرجل أثناء العمل... **وقد تخفي معالم البيئة العربية الجديدة في المسرحيات العصرية، أما في المسرحيات التاريخية، فقد ظهر أثر التعريب قويا واضحا**[1] لذلك اختيار الإطار التاريخي لإعادة كتابة النص الأجنبي يكون أفضل طريقة لنقله للبيئة العربية الإسلامية. فحتى دون سماع مضمون المسرحية تكون الصورة المقدمة على الركح كافية من حيث الديكور والملابس والأكسيسوارات لتحديد الإطار الزماني والمكاني الذي تدور فيه الأحداث ويكون طابع العروبة جلي وواضح في العمل على جميع المستويات، من ذلك نذكر مسرحية الطبيب المغفل التي عربها نجيب الحداد عن مسرحية موليير الطبيب رغم أنفه. نفس المسرحية عربها أيضا "اسكندر سيقلي تحت عنوان "الطبيب الغضوب، كذلك عرب مسرحية "هرناني لفكتور هيجو تحت عنوان «حمدان».

2) الإعداد:

ثمة مصطلح آخر يقع استعماله لنقل عمل أجنبي إلى المجتمع العربي وهو "الإعداد"لكن يوجد التباس حول هذا المفهوم، فهناك من يعد أن للإعداد معنى الاقتباس

1 محمد يوسف نجم، المسرحية الأدب الحديث، ص197.

نفسه حيث يراوح الكاتب في حديثه عن ظاهرة الاقتباس بين المصطلحين فتارة يقول" اقتباس وطور الإعداد ليبقي المعني بالنسبة إليه واحد. وهناك من يعتبر أن لكل كلمة معنى خاصًا بها ولا سبيل للجمع بينهما.

يظهر التقارب في المعنى بينهما جليًا في المعجم المسرحي "ماري الياس وحنان قصاب، إذ لا نجد كلمة اقتباس بل "إعداد" مترجمة بالفرنسية adaptation». وفي تعريف المصطلح وقع ذكر كلمة «اقتباس» كمرادفة لإعداد حيث ورد: «**ويشمل تسمية الإعداد مختلف العمليات التي تتراوح بين التعديل البسيط لعمل ما، وبين عملية إعادة الكتابة بشكل كلي مع الحفاظ على الفكرة، وهذا ما يطلق عليه بالعربية اسم اقتباس**[1].» علاوة على أن شرح كل من «ماري الياس» و«حنان قصاب» للإعداد يساوي تماما تعريف الاقتباس «لباتريس بافيس» و«ميشال كورفان»، إذ يعدان أن: «**الإعداد المسرحي قديم قدم المسرح مع أن التعبير لم يظهر ألا مؤخرا. فنصوص الكلاسيكيين الإغريق تعتبر إعدادا «دراما» عن مادة سردية هي الملاحم والأساطير كما أن مسرحيات شكسبير وعلى الأخص التاريخية منها هي إعداد درامي أو اقتباس عن وقائع المؤرخين القدماء**[2]. مما يعني أنه يمكن استعمال المصطلحين في السياق نفسه، وأكد «أبو الحسن عبد السلام على وجود عدة مختصين يوحدون بين الكلمتين: «**أما الوقوف عند ظاهرة الاقتباس في المسرح العربي، فتقتضينا الوقوف عند المصطلح نفسه لفهم الاشتباك بينه وبين مصطلح الإعداد، حيث دأب كثير من الدارسين، أو النقاد على الجمع بين المصطلحين**[3]. ومن بينهم يذكر د. محمد عناني» و» د. محمد وهبي» الذي يضيف في تعريفه «للإعداد» كلمتي التهيئة والاقتباس

1 ماري الياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ص (44).

2 المرجع نفسه، ص (44).

3 أبو الحسن عبد الحميد سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والإعداد والتأليف، 1993، ص (59).

كمرادفات لها ويشرح المصطلح كالآتي: «إعادة سبك عمل فني لكي يتفق مع وسيط فني آخر وذلك كتحويل المسرحية إلى فيلم أو القصة إلى مسرحية وهو ما نقصده أحيانا بكلمة الاقتباس في الإعلانات المسرحية بمصر[1].»

في المقابل هناك من عدّ المعنى يختلف بين الإعداد والاقتباس وقدم الدكتور أبو الحسن عبد الحميد سلام" دراسة حول أساليب الكتابة المسرحية عند العرب يفصل فيها بين المصطلحين مبيّنا الفرق بينهما ومبررًا خصائص كل منهما. إذ أنّه لا يختلف في تعريفه للاقتباس مع باقي النقاد والمنظرين ولكنه يقدم تعريفًا آخر للإعداد ويبين الفرق بين المصطلحين: "عندما يتغير عنصرًا أو أكثر وتبقى العناصر الأخرى على ما يوافق بيئة كتابتها وأحداثها وفكرها، يكون ذلك إعدادًا مسرحيًا وليس اقتباسًا. لأن الاقتباس يتم على عنصر واحد أو عنصرين من الأصل أو عن الأصل دون أن يظهر هذا العنصر أو ذلك في النص المقتبس، بحيث لا يشعر من يشاهد بأنه غريب عن البيئة التي تشاهده فكرًا أو مشاعرًا أو عادات. ولكن الإعداد يبقي على عناصر النص الأصلي ولا يستبعد منها شيئا يذكر وهو خاضع لطبيعة الإنتاج المسرحي وظروفه الاجتماعية وإمكانات الإخراج الذاتية والموضوعية[2].نتبيّن من هذا التعريف أن الاقتباس والإعداد لهما الهدف نفسه وهو إعادة كتابة نص درامي من مادة أخرى يمكن أن تكون درامية أو روائية أو وثائقية مع التصرف في العناصر المكونة له، لكن الاختلاف يكمن في حرية التصرف المسموح به للظاهرتين. فمقابل الحرية المطلقة للاقتباس وتغييب النص الأصلي تماما هناك حرية محدودة في الإعداد لا تتجاوز التصرف في عنصر أو اثنين مع الإبقاء على جميع العناصر الأخرى كما هي، وبالتالي يمكن للمشاهد أن يتبين ملامح النص الأصلي من خلال النص المعد. كما يعد أيضا أن الإعداد مرحلة وسيطة

1 مجدي وهبي، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب مكتبة لبنان، 1979، ص(31).

2 أبو الحسن عبد الحميد سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والأعداد والتأليف، ص(62).

بين مؤلف النص المسرحي والمخرج؛ فهو يعمل على تهيئة النص المسرحي لعملية الإخراج حيث يقوم المعد بإعادة كتابة النص الأصلي حتى يتلاءم والبيئة التي سيقدم فيها أو لتكييفه مع الإمكانات الإنتاجية للفرقة.

ويظل مصطلح الإعداد يتراوح بين مطابقته لمفهوم الاقتباس واختلافه عنه. لكن في كلتا الحالتين يعد إعادة كتابة نص مسرحي من نص آخر مع التمتع بحرية التصرف في عناصره ويبقى هامش الحرية هذا يتراوح بين المطلق والمحدود

3) التمصير والتونسة:

تعد كل من الترجمة والاقتباس والتعريب والإعداد محاولات للاستفادة والتمتع بالنصوص العالمية مع تقريبها أكثر ما يمكن من الأجواء العربية. حيث لا يشعر الجمهور بفجوة بينه وبين العرض ويتمكن من فهمه. هذا ما أدى إلى ظهور أسلوب التمصير والأردنة والمغربة والتونسية... وهي مصطلحات تحيلنا مباشرة إلى البلدان التي سينقل إليها العمل. وبالتالي نتبيّن من خلال هذه الطريقة في الكتابة تحديدًا وتوجها أكثر دقة للثقافة الموجه إليها العمل ومن ثمة اللغة المستعملة في الكتابة المتمثلة في اللهجة العامية لذلك البلد، ليحدد هذا الأسلوب منذ البدء الإطار الذي ستدور فيه أحداث المسرحية. وقد ظهرت أولا كلمة تمصير ثم تتالت الأسماء على نفس المنوال لتصبح طريقة متعارفا عليها في نقل أعمال أجنبية إلى بلدان عربية: **الاشتقاق الذي أعطى كلمة تمصير هو نبه إلى استعمال المغربة والأردنة في مجال المسرح فإن المصدرين عند التطبيق يدلان على نفس المعنى وهو نقل مسرحية أجنبية بالاعتماد على لغة عامية**[1].

1 محمد الكغاط، بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانيات، ص (42).

كما يستوجب هذا النوع أيضا ضرورة إحالة الجو العام للمسرحية الأصل إلى البيئة العربية الموجه إليها بكل خصائصها إن كانت مصرية أو لبنانية أو تونسية...مع وضعها في إطار معاصر: **أما التمصير فهو نوع خاص من التعريب وتنحصر البيئة الجديدة فيه في نطاق الحياة المصرية المعاصرة، وتعتمد اعتمادا كبيرا على تقاليدها وعاداتها ومثلها الخاصة. وكذلك تساعد أسماء الشخصيات ونزعاتها وتصرفاتها على رسم هذه البيئة الجديدة وتأتي اللغة العامية بتعابيرها واستعمالاتها وتراكيبها الخاصة لتتم الصورة الجديدة، وتظهرها قوية ناصعة**[1]. ما يعني أن هذه الظاهرة تقوم بتحويل تام وشامل لعناصر النص المنقول من أحداث وشخصيات ومكان ولغة وذلك باستعمال اللهجة العامية التي تعكس إلى حد كبير خصائص المجتمع وأسلوب حياته، وبالتالي ستكون من أبرز الوسائل وأسهلها لتغيير البيئة الاجتماعية للعمل المسرحي الأصل.

وعلى الرغم من أن الباحثين حاولوا إيجاد تعاريف لكل هذه المصطلحات وتحديد تقنياتها إلا أنه على مستوى التطبيق نجد خلطًا كبيرًا بينها: "هذا التحديد لم يمنع المترجمين من التصرف فيما نقلوا عن لغات أخرى فكانت الترجمة عندهم تعني الاقتباس والتعريب وكانوا في عملهم هذا مدفوعين برغبة الوصول إلى أذواق الناس والى جيوبهم[2]."

إلى جانب ذلك هناك أيضا تسميات جديدة ظهرت في إطار نقل عمل من لغة إلى أخرى ومن ثقافة إلى أخرى، من ذلك فنجد الكاتب يشير في عمله إلى النص الذي انطلق منه بعبارات من قبيل "عن فلان أو فكرة عن فلان" أو "لفكرة من... هذه الظواهر تعني نفس الشيء بالنسبة للاقتباس والتمصير فهي تأخذ فكرة من العمل الأصلي أو بعض العناصر التي ننطلق منها كأساس لبناء عمل جديد يتماشى والاختيارات الجمالية والإيديولوجية للكاتب وانتمائه الثقافي. لكن يبقى الإشكال هنا في كيفية إعادة الكتابة وهل أحسن الكاتب توظيف المادة النصية التي انطلق منها؟

1 محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص (198).

2 محمد الكغاط، بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانيات، ص (44).

المبحث الثاني: المسرح التونسي وخصوصية النص

إذا تحدثنا عن المسرح التونسي فإننا سنعود بالضرورة إلى المسرح العربي ذلك أن نشأة هذا الأخير ارتبطت بوفود الفرق المسرحية العربية للبلاد منذ بداية القرن العشرين. لكن هذا لا يعني أن تونس لم تعرف المسرح إلا مع الفرق العربية والتقليد المسرحي يبدو متغلغلاً في التاريخ التونسي، يشهد على ذلك الآثار القديمة المسارح الهواء الطلق المنتشرة في عديد المدن مثل مسرح الجم ومسرح قرطاج ومسرح دقة ومسرح بيلاريجيا التي تعود إلى العهد الروماني[1].كما يذكر أن الباي وحاشيته شاهدوا عرضين مسرحيين سنة 1742 قدمتها فرقة فرنسية وقعت في أسر القراصنة التونسيين[2]. ولكن لم يكن لذلك أي أثر في تكريس هذا الفن على التراب التونسي، إذ لم يكن منظما ولا مبرمجا بل كان حادثًا طارئًا لم يرسخ تقليدًا مسرحيًا في البلاد. لكن هذا لا يعني أن تونس خلت منها التظاهرات المسرحية في العهد الحديث إلى حين قدوم الفرق العربية بداية القرن العشرين، فقد احتضنت البلاد منذ نهاية القرن الثامن عشر عديد العروض. وهي مسرحيات غربية بالأساس موجهة للجالية الأوروبية المقيمة بتونس. إذ أنّ الإيالة بدأت تنفتح على العالم الغربي منذ القرون الوسطى، وتنسج علاقات متينة بين جميع الدول الأوروبية اقتصاديًا وسياسيًا مافتئت تتدعم مع الانتعاشة الاقتصادية التي عاشتها البلاد خلال القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر خاصة في القطاع التجاري، مما جعلها قبلة لعديد التجار الأوروبيين[3]. وأمام هذا الانفتاح على الضفة الشمالية للبحر الأبيض المتوسط وتطور العلاقات بين الطرفين، أصبح التراب

1 محمد مسعود ادريس، في تاريخ المسرح التونسي نصوص ووثائق، دار سحر للنشر، تونس، 2007، ص (16).

2 ـMoncef Charfeddine, deux siècles de théâtre en tunisie, édition ibn charaf. tunisie،p(5،7،8)

3Habib Jamoussi, juifs et chrétiens en tunisie au 19 S. amal éditions, tunisie. 2010 ،p (33)

التونسي مكانًا آمنًا للعيش والاستقرار وتجميع الثروة، مما أدى إلى تزايد عدد الأوروبيين بشكل ملحوظ على مر السنين خصوصًا خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. وقد كان لهذه الجالية إلى جانب حياتها المهنية والاجتماعية نشاطات ثقافية وفنية هامة احتل فيها المسرح المكانة الكبرى. حيث تطلب ذلك قدوم العديد من الفنانين والفرق المسرحية الأوروبية بشكل متواتر لتقديم العروض المسرحية لجالياتها، وهو ما نجده في قول جمال الدين بوسنية في مقال بجريدة الزمان تحت عنوان سوء الأدب: تأتي كل يوم إلى تونس الفرق التمثيلية المختلفة من طليان وفرنسيي وروس فتشاهدها الجاليات المختلفة في أدب واحترام وتشيعها بعطف وشكر[1].

إضافة إلى ذلك فإنه يمكننا أن نتبيّن أهمية الحركة المسرحية على التراب التونسي مابين القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين من خلال العدد الهام للمسارح التي شيدت في

تلك الفترة، ونذكر منها: مسرح طابيا سنة 1842 والمسرح القرطجي سنة 1860 ومسرح دافيد كوهن طوجي سنة 1875 ومسرح برولا سنة 1883 ومسرح غرنغا سنة 1879 ومسرح باراديزو ومسرح الآرينا الذي شيد في ثمانينيات القرن التاسع عشر ثم تحول فيما بعد إلى مسرح بوليتيما الإيطالي ومسرح الروسيني سنة 1903 والمسرح البلدي بتونس 1902...احتضنت هذه المسارح عديد العروض الغربية وأثثت الحركة الفنية المسرحية بالبلاد، ولكن يضل ذلك في إطار المسرح الغربي الموجه تحديدًا للجالية الأوروبية وأقلية ضئيلة من التونسيين متكونة من الحاشية وأعيان البلاد وبعض العاملين بالقنصليات الأجنبية ممن يتقن اللغات الأجنبية خاصة الايطالية والفرنسية، إلى جانب المثقفين التونسيين الذين يحضرون العروض الدرامية والغنائية

1 محمد مسعود أدريس، حافظ الجديدي، بدايات النقد المسرحي في تونس من خلال مساهمات بورقيبة والجزيري وبوسنينة، دار سحر للنشر، المعهد العالي للفن المسرحي، تونس، 2011، ص(289).

الفرنسية والإيطالية يبلغ إلى علمنا أن بعض الموظفين الصغار، في علاقة بالأوروبيين يحضرون أيضا تلك العروض[1].

لكن هذا النشاط المسرحي الغربي على التراب التونسي، رغم كثافته وإقبال فئة قليلة من التونسيين عليه، لم يستطع التأثير في الحياة الفنية التونسية وإرساء مسرح تونسي. لذلك عند حديثنا عن المسرح في تونس كممارسة تونسية وجب علينا العودة بالضرورة إلى سنة 1908 مع قدوم أول فرقة عربية للبلاد، وهي فرقة عبد القادر المصري التي حطت الرجال في شهر سبتمبر وفتح المسرح البلدي أبوابه لأول مرة أمام التونسيين من مسلمين ويهود لمشاهدة مسرحية باللغة العربية. وقبل الحديث عن الفرق العربية، تجدر الإشارة إلى الدور الكبير الذي لعبته الصحافة الفرنسية في تونس والسلطات البلدية في إرساء مسرح تونسي عربي باعتبارها خطوة هامة لصالح رقي البلاد والعباد وتقدمهما، والأخذ بركب الحداثة الغربية. وقد ارتكزوا في ذلك على التجربة المسرحية المصرية إضافة إلى ما يبديه التونسيون من ميل وإقبال على عديد العروض الأخرى كالسرك والكراكوز. إذ أصدرت جريدة "التقدم التونسي الناطقة بالفرنسية مقالين تحت عنوان النساء العربيات في المسرح وذلك في 26 نوفمبر 1905 والمسرح العربي في 10 فيفري 1907 تحث من خلالها السلطات على فسح المجال المسرح ناطق باللغة العربية وفتح أبواب المسارح وخاصة منها المسرح البلدي أمام التونسيين[2].وقد تكللت تلك الجهود بمجيء فرقة الكوميديا المصرية في سبتمبر 1908. ومنذ تلك الفترة تتال توافد الفرق المسرحية العربية على البلاد، ومن ذلك نذكر مجيء جوق سليمان القرداحي في ديسمبر 1908 الذي حقق نجاحًا باهرًا وتعلق التونسيون

1Hamadi ben halima, un demi siècle de théatre arabe en tunisie (1907-1957) ،faculté des lettres et sciences humaines de tunis ،1974،p (33-34)

2 محمد مسعود ادريس، في تاريخ المسرح التونسي نصوص ووثائق، دار سحر للنشر، تونس، 2007، ص(39-42).

بمسرحه. كما نذكر أيضا جوق إبراهيم حجازي الذي حطّ الرحال في جويلية 1909 لكن عروضه لم تعرف نجاحا وعزف عليها الجمهور، كذلك الأمر بالنسبة اللجوق الفكاهي المصري الذي وصل إلى البلاد في سبتمبر من السنة نفسها تحت إدارة محمد المغربي. إلى جانب حلول جوق الشيخ سلامة حجازي الملحن والمغني الشهير في 16 ماي 1914 والتي لقيت عروضه نجاحا وإقبالاً كبيرين. كما وصل إلى تونس جوق جورج أبيض في أفريل 1921 حيث قدم سلسلة من العروض لم يستطع من خلالها شد الجماهير رغم استحسان الصحافة التونسية والفرنسية لأعماله. أضف إلى ذلك قدوم الفرقة المصرية رمسيس في ماي 1927 ليوسف وهبي والذي عاد مرة أخرى إلى تونس سنة 1950 على رأس الفرقة القومية المصرية. إضافة إلى مجيء فرقة فاطمة رشدي التي حلت بالبلاد في 15 أفريل 1932 وقدمت سلسة من العروض حققت من خلالها نجاحا كبيرا. ولا ننسى أيضا ذكر مجيء جوق نجيب الرياحي في نوفمبر 1932 وجوق بابا عز الدين في أكتوبر 1936. ورغم تفاوت النجاحات التي عرفتها هذه الفرق، إلا أنها تركت بصمة كبيرة في التعريف بالفن المسرحي بين التونسيين وتأسيس المسرح التونسي وتشكيل الذائقة الفنية المحلية، إذ كانت مسرحياتهم النافذة الأولى التي تعرف من خلالها التونسيون على المسرح في ثوبه العربي وأصبحت مرجعا أساسيًا لهم.

وقد قدمت هذه الفرق جملة من الأعمال كان فيها الريبارتوار العالمي المصدر الأساسيي الاختياراتهم، فأغلب المسرحيات كانت عبارة عن ترجمات أو اقتباسات لأعمال عالمية احتلت فيها المسرحيات الفرنسية والانجليزية الصدارة، ومن بين هذه الأعمال نذكر: هملت وعطيل وروميو وجوليات لشكسبير مترجمة بأقلام مختلة، أستير لراسين، السيد لكورناي ترجمة نجيب الحداد وهوراس لنفس الكاتب اقتباسها سليم

النقاش، البرج الهائل لألكسوندر داماس والسيدات مع الكاميليا للكاتب نفسه اقتباس محمد عزيز ومطامع النساء اقتباس المسرحية كاترين هوارد لنفس الكاتب أيضا، بالنسبة لفيكتور هيغو نجد مسرحية هرناني ترجمة نجيب الحداد وتسبا اقتباس المسرحية أنجلو بقلم زكى مابرو وهناء المحبين ترجمة المسرحية ماري تودار بقلم إلياس فياض، ضحية الغواية ترجمة المسرحية شرلوت كورداى الفرانسوا بونسار بقلم خليل مرقش، تيليماك اقتباس سعد الله البستاني، غانية الأندلس ترجمة المسرحية كارمن لبروسبير ميريميه، اليتيمتان لأنري، أوديب لسوفوكل، كرسي الإعتراف اقتباس يوسف وهبي المسرحية الكاردينال لجيمس شيرلي، نتاشا اقتباس يوسف وهبي عن تشارل ميري، العقاب لأدموند روستان، لوكندة الأنس اقتباس المسرحية انتبه لإيميلي لجورج فايدو، كاترين دي ميديسيس لشارلز جون فرونسوا هينولت، الزواج بالقوة لموليار، صلامبو لغستاف فلوبار اقتباس أحمد رامي، راسبوتين لأليكسي نيكولايفيتش تولستوي، المقهى الصغير لبرنار تريستان، بيومي أفندي اقتباس المسرحية الأب لوبونار لجون أيكار، السيدة المنفلتة لفيكتوريان ساردو، العريف سيمون، الشرف الياباني ترجمة فؤاد سليم، لويس الحادي عشر لكازيمير دولافيني ترجمة إلياس فرح... إلى جانب ذلك فقد كانت للمسرح العربي تجارب في الكتابة عاد فيها الكتاب بالأساس إلى الذاكرة الثقافية والشعبية العربية نذكر منها: صلاح الدين الأيوبي لنجيب الحداد، هارون الرشيد لأبوخليل القبانى، محاسن الصدف لمحمد واصف، حرب البصوص، الشهداء وسفير جهنم والمجنون ليوسف وهبي، مصرع كليوباترا لأحمد شوقي، مجنون ليلى المحمد بدوي، انس الجليس لأبو خليل القباني، عنتر...

وبما أنّ المسرح العربي هو المنطلق الأول الذي ارتكز عليه التونسيون لإنشاء مسرحهم، فبضرورة ستترك تلك الأعمال الأثر البالغ في توجهات المسرحيين التونسيين

واختياراتهم، إذ ستكون الأعمال العربية من بين اختياراتهم الأولى إلى جانب عودتهم المكثفة إلى الريبارتوار العالي مستعملين تقنيتي الترجمة والاقتباس، سالكين بذلك درب المسرحيين العرب: "والناظر في طبيعة المسرحيات التي قدمتها الجمعيتان وبقية الجمعيات التي ستتعدد في العاصمة وفي أنحاء مدن البلاد يقف على التقائها حول السعي إلى تأثيل الرصيد المسرحي الذي حققه المسرحيون العرب طوال العقود السابقة، مما يؤكد الصلة المتينة بين محطات الحركة المسرحية العربية في العصر الحديث، فتكاد تنجز الفرقتان ومن ورائها بقية الفرق، المسرحيات التي كانت تتناولها الفرق المشرقية ذاتها، فإضافة إلى مسرحية صلاح الدين الأيوبي لنجيب حداد التي مثلتها أغلب الفرق العربية في تلك الفترة وبعدها يمكن أن نذكر: روميو وجوليات، عطيل ، حمدان، ثارات العرب، السيد، حلم الملوك وغيرها من المسرحيات التي ترجمها وأعدها المشارقة اللبنانيون أو المصريون.[1]

ونعتبر اللجوء للريبارتوار العالمي أمر ضروري في بداية نشأة المسرح التونسي حتى وإن لم يقترن ذلك بقدوم الفرق العربية للبلاد، فالمسرح فن غربي بالأساس له جمالياته وقواعده الخاصة فمن الطبيعي أن يعود التونسيون لمنبع هذا الفن حتى يتمرسوا عليه ويتمكنوا من فهمه وهو ما حدث تحديدًا مع أول جمعية تمثيلية تشكلت في تونس سنة 1908 قبل قدوم الفرق العربية وهي جمعية النجمة التي كانت ثمرة جهود كل من القنصلية الإيطالية وبلدية تونس. إذ انطلقت الجمعية في إنجاز مسرحية عطيل لشكسبير، ولكن توقفت التمرينات مع حلول فرقة الكوميديا المصرية لتجهض أول تجربة مسرحية تونسية التي مثلت الشرارة الأولى لبداية المسرح التونسي، حيث تتالى بعدها نشأة الفرق التمثيلية التونسية وتعددت بشكل ملحوظ إلى أواخر

1 محمد المديوني، مغامرات الفعل المسرحي في تونس، دار سحر للنشر، تونس، 2000، ص (57-58).

الخمسينيات في العاصمة وعديد المدن الأخرى (سوسة وصفاقس وبنزرت والمهدية وتوزر القيروان وباجة...)[1] ، مساهمة في إنشاء حركة مسرحية مهمة وثرية داخل البلاد، دون أن ننسى طبعا دور الفرق العربي الوافدة في دفع هذه الحركة من خلال عروضها التي كانت تشكل حافزًا ودفعا معنويًا كبيرًا للتونسين.

أما بالنسبة للأعمال التي قدمتها هذه الفرق، فقد ارتكزت بالأساس على الريبارتوار العالمي مستعملة تقنيتي الترجمة والاقتباس خاصة مع تمكن العديد من التونسيين من اللغات الأجنبية وعلى رأسها الفرنسية. إذ قام كل من محمد بورقيبة والبشير المتهني ومحمد زروق ومصطفى سفر وحسن قلاتي وعلي الحازمي وغيرهم من المثقفين التونسيين بترجمة عدد المسرحيات العالمية واقتباسها. ويمكن أن نتبيّن ذلك من خلال مقال صدر بجريدة النديم في 12 فيفري 1927 تحت عنوان "التمثيل الأدبي والروائي» يستنكر فيه الكاتب الإفراط في اللجوء للمسرح العالمية في تونس: "لماذا نعجب بروايات هقو" و"شكسبير" وغيرهم ممن خلقوا لزمان تقدم وعهد انصرم وانقضى[2] ومن بين هذه الأعمال نذكر: روميو وجوليات ،عطيل، هملت، كليوباترا، ثمن العفاف ترجمة العين بالعين لشكسبير. مريض الوهم، الطبيب المغضوب، البرجوازي النبيل، البخيل، طرطوف، خباثات إسكابان، النساء العالمات، السيد دي بورسونياك لموليار. سينا والسيد لكورناي. لبب الغرام ترجمة ميتريدات، آستير وافيجيني لراسين. حلاق اشبيليةالبومرشيه. حمدان أوهرناني، ثارات العرب، البؤساء، راي بلاس، ماري تودور، لوكريس بورجيا، الملك يلهو لفيكتور هيغو. الأصمان لجول موانو. سليم

1Hamadi ben halima, un demi siècle de théatre arabe en tunisie (1907-1957), faculté des lettres et sciences humaines de tunis, 1974

2 محمد مسعود ادريس، حافظ الجديدي، بدايات النقد المسرحي في تونس من خلال مساهمات بورقيبة والجزيري وبوسنينة، ص(33).

وسليم أو أنا إنت إنت أنا ترجمة لديرون وديرون لأوردونو موريس. لصوص الغاب ترجمة اللصوص لفريدريش شيلر. تشارل الحادي عشر، البرج الهائل، مطامع النساء، الممثل كين لألكسندر داماس غانية الأندلس ترجمة كارمان لبروسبي ميريمي. أوديب لسوفوكل. المتسول الشريف ترجمة دون سيزار دي بازان وعواطف البنين والأعمى لإنري. الشعب والقيصر ترجمة موت سيزار وسوفونيسب لفولتير. شهداء الوطن ترجمة أيها الوطن لفيكتورين ساردو. الكاردينال لجايمس تشرلي. شارلوت لفرانسوا بونسار. ملك الحديد لجورج أوني. من أجل التاج وسيفيرو توريلي لفرانسوا كوبيه. الأحدب لبول فوفال. جريمة أب. العريف سيمون وابنتي والخجولان لأجين لابيش. القبلة القاتلة للوباك لوكورباك...

إضافة إلى ذلك أعادت أغلب الفرق المسرحيات العربية مثل صلاح الدين الأيوبي وعنترة وانس الجليس ومجنون ليلى وأميرة الأندلس لأحمد شوقي وعشرون يوما في السجن المحمود تيمور وانتقام المهراجا ليوسف وهبي والعباسة أخت الرشيد لمحمود بدوي[1].

كما لم تغب النصوص التونسية المؤلفة في تلك الفترة عن الحياة المسرحية رغم قلتها مقارنة بالأعمال الغربية والعربية والتي اتخذت من التاريخ العربي الإسلامي والحياة الاجتماعية التونسية مصدرا لها ومن بين هذه الأعمال نذكر: المعز الصنهاجي لخليفة اصطنبولي، طارق ابن زياد، فتح فارس لمحمد الحبيب، الواثق بالله الحفصي، فتح إفريقية لزين العابدين السنوسي، عبد المالك ابن مروان البشير المتهنى، كيد النساء 16 البشير الرحال، شد مشومك وشبل الفاطميين لخير الدين، سى حالويسة لبوليمان، سلاك الواحلين لنور الدين بن محمود...ولكن رغم هذه المحاولات في الكتابة والتي

1Hamadi ben halima, un demi siècle de théatre arabe en tunisie (1907–1957), faculté des lettres et sciences humaines de tunis. 1974

عرفت تطورا نسبيًا على مر السنين فقد ضلت الترجمة والاقتباس مهيمنين على المسرح التونسي إلى ما بعد الاستقلال.

والمتأمل في الفترة الخمسينية الأولى، يلحظ أنّ البحث في خصوصية وقواعد هذا الفن وجمالية لم تكن مكثفة. إذ افتقر أغلب المسرحيين التونسيين إلى الاهتمام بالخلفية النظرية للممارسة المسرحية، رغم وجود بعض المبادرات الفردية (حمادي الجزيري وحسن الزمرلي ومحمد عبد العزيز العقربي اللذين درسوا الفن الدرامي في باريس) ولكن لم يكن الجانب النظري والتفرغ نهائيا وكليا لدراسة المسرح والتمكن من جميع قواعده من بين أولويات المسرحيين التونسيين. إذ أن أغلب من كتبوا للمسرح التونسي سواء تأليفا أو ترجمة أو اقتباسا في تلك الفترة كانوا من خرجي جامع الزيتونة والمدرسة الصادقية ولهم شهادات في اختصاصات أخرى شغلوا بها عديد المناصب الإدارية في البلاد، مثلا الدكتور الطاهر الخميري" المتحصل على شهادات عليا في اللغات الحية، البشير المتهني" و أحمد بوليمان وعبد العزيز العقربي من خريجي المدرسة الصادقية، محمد الحبيب وابراهيم الأكودي وخليفة اسطنبولي و محمد المرزوقي زيتونيون، "حسان الزمرلي درس اللغة العربية في جامعة باريس، محمد بورقيبة ممرض...أدى ذلك إلى خلط كبير بين الأدب والمسرح وجهل بخصوصية الكتابة الدرامية قادهم إلى الاكتفاء بالنسج على منوال ما قدمته الفرق العربية: "إن انبهار الرواد بما شاهدوه من عروض قادهم وقاد جماعات أخرى من الأدباء والصحافيين إلى مسالك أدبية نأت بهم في بادئ الأمر عن خصوصية الكتابة المسرحية وأجبرتهم على الترجمة المتسرعة والاقتباس المخل والتأليف على منوال ما قرأوا فأنتجوا أعدادا كبيرة من النصوص تفي بغرض الفرق والجمعيات في ذلك الحين وهو ما أدى إلى عدم ظهور المؤلف المسرحي

المختص والتفرغ لهذا النشاط إلا منذ نهاية ستينات القرن الماضي[1]. كما أسهمت في ذلك خصوصية الظرفية الزمنية سياسيًا واقتصاديًا واجتماعيًا التي ميزت فترة الاحتلال والمقاومة وانعكست على الحياة المسرحية محملة إياها ما لا طاقة لها من شعارات وقضايا سياسية، خاصة أن المسرح استقطب نخبة من رجال الحركة الوطنية الذين انشغل أغلبهم بالشأن الوطني ولم يتفرغوا كليا للفن المسرحي، إلى جانب تعرض الكثير منهم إلى إرهاصات من قبل السلطات الاستعمارية التي ساهمت في تعطيل مسار تطور الفن المسرحي. كما أن الظروف المادية للفرق لم تسمح أيضا بتطور الكتابة الدرامية فالنص المسرحي التونسي يمثل مجازفة بالنسبة للفرق التي تفضل نصا عالميا أو عربيا عرف نجاحا من قبل عوض الغوص في مغامرة نص جديد. علاوة على أن تلك النصوص لا تكلف مديري الفرق أموالا طائلة عكس النص الذي سيقع تأليفه خصيصا لها، وبالتالي فإن الضرورات المادية كانت تتحكم أيضا في تطور الكتابة الدرامية في تونس[2]. لذلك فإننا نعتبر تلك الفترة مرحلة الاكتشاف والتعرف والتمهيد البناء مسرح تونسي: عاش المسرح التونسي فترة التمهيد مرهقا بمضمونه، فلم يلتفت إلى الشكل الذي كان يعتبر البحث فيه، نوعا من البذخ الفكري، لأن الرسالة التي حملت هباها النخبة المثقفة، كانت بعيدة كل البعد عن الشكل، فقد طغت الشعارات الإيديولوجية في مرحلة التأسيس على المسرح التونسي طوال الخمسين سنة الأولى من عمره، نتيجة الظرفية السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفكرية[3].

1 محمود الماجري، مسارات نحت الذات في المسرح التونسي، دار سحر للنشر والمعهد العالي للفن المسرحي، تونس 2015، ص (203).

2Hamadi ben halima, un demi siècle de théatre arabe en tunisie (1907-1957) ،faculté des lettres et sciences humaines de tunis ،1974p (177)

3 محمد عبازة، تطور الفعل المسرحي بتونس من النشأة إلى التأسيس، مركز النشر الجامعي، دار سحر للنشر، تونس، 2009، ص(217).

ولم تتغير كثيرًا الوضعية بالنسبة للكتابة المسرحية بعد الاستقلال إذ ظل الريبارتوار العالمي مهيمنًا على اختيارات المسرحيين التونسيين، وخير دليل على ذلك أعمال الفرقة البلدية التي تمثل أول تجربة احتراف في المسرح بتونس (1955). إذ ما قدمته (على مستوى النص) لم يختلف عما أنجزته الفرق السابقة، فالمسرح العالمي ضل وجهة أولى البناء العمل المسرحي، أضف إلى ذلك المسرحيات العربية وخاصة منها المصرية التي أخذت مكانًا مهما في اختيارات الفرقة، إذ تم التعامل كثيرًا مع نصوص توفيق الحكيم وأحمد شوقي" و"محمود تيمور". وعلى سبيل المثال نأخذ تجربة على بن عياد في إدارة الفرقة البلدية التي استمرت من 1963 إلى 1972 حيث قدمت الفرقة أعمالاً هيمنت عليها النصوص العالمية إما اقتباسًا أو ترجمة كما يبين لنا الجدول التالي[1]:

نصوص مترجمة ومقتبسة	نصوص عربية	نصوص تونسية
مدرسة النساء إقتباس محمد الزرقاطي، انتيغون لسوفوكل، البخيل وعرس ابليس اقتباس عبد الحق بن عبد الله،العين بالعين لشكسبير،عطيل وهملت اقتباس الطاهر الخميري، فلامينيو ترجمة حسن الزمرلي،يارما اقتباس توفيق عاشور وعزالدين قرواشي، الماريشال اقتباس نور الدين القصباوي،قارب بدون صياد لأليخندروكاصونا،عين الله لبيار بيريار، التركمان وأقفاص وسجون والحزارة	الجلاء وسعاد لعصام سليمان- الحب العذري وأهل الكهفو أديب الملك لتوفيق الحكيم-	مراد الثالث وعهد البوراق للحبيب بولعراس-الممثل الرابع لنور الدين القصباوي- الطريق تأليف جميل الجودي-ثورة صاحب الحمار لعزالدين المدني – نحب نعرس و ضرة أمها لعبد السلام الش

1 نشرية فرقة بلدية تونس، 60 سنة مسرح، 2015.

اقتباس محسن بن عبد الله، 8 نساء وممنوع على الجمهور اقتباس محي الدين مراد،بيت برناردي البـاف. ق لوركـا، كـاليغولا لالبـار كامو،الكلو من عيشوشة الحب العذري وأهل قتباس محمد العقربي،مذكرات مجنون لقوقول	**مجنون ليلى لأحمـــــــد شوقي**	

كما أنّ الفرق المسرحية الجهوية القارة التي نشأت منذ ستينيات القرن الماضي وتواصل وجودها إلى غاية الثمانينيات كجزء من مشروع الدولة في تأطير القطاع وتأسيس، لم تخرج كثيرا عن العرف الذي درج في المسرح التونسي والمتمثل في العودة المكثفة للنصوص العالمية. نأخذ على سبيل المثال الفرقة القارة بصفاقس وهي أول فرقة تأسست سنة 1964 لم تبتعد اختياراتها كثيرا عن توجهات الفرقة البلدية: "بعثت فرقة صفاقس سنة 1964... أشرف على إدارتها جميل الجودي ثم عبد اللطيف بن جدو وكلاهما من فرقة بلدية تونس فكانت توجهاتها الفكرية والجمالية لا تختلف وقتها اختلافًا عميقًا عن توجهات فرقة بلدية تونس[1]. كذلك الأمر بالنسبة للفرقة الجهوية بالكاف وهي ثاني فرقة تأسست سنة 1967 تحت إدارة المنصف السويسي، والتي تعتبر ثورة في تاريخ المسرح التونسي من خلال توجهاتها الفكرية والجمالية. إلا أن النصوص التي انطلقت منها كانت أغلبها تعود للريبارتوار العالمي، فقد اقتصرت النزعة التجديدية التي طبعت هذه الفرقة على جماليات الإخراج فقط: "ولقد برز في نطاق هذه الفرقة ميل إلى الخروج عن المسلكين الشائعين وقتها، مسلك علي بن عياد ومسلك الفرق الأخرى السائرة على منوال فرق الحقبة السابقة ، وذلك تمايزا عنها...ولقد اتسم منحى هذا التمايز في الميل إلى أسلبة الإخراج المسرحي تجلت في اعتماد شيء

1 محمد المديوني، مغامرة الفعل المسرحي في تونس، ص(146).

من الاقتصاد في مستوى أدوات التعبير الركحية وميل إلى صور من التغريب قائمة على مسرحة المسرح وداعية إلى ضرب من الأداء التمثيلي مخصوص يتناغم مع طبيعة الأثر الرمزي المتطلع إلى أحداثه[1].أما على مستوى النصوص فقد تراوح رصيد الفرقة بين نصوص غربية وأخرى عربية وقع الاعتماد في إعادة كتابتها إما على الترجمة أو على الاقتباس ، وذلك لتتناسب مع الثقافة الموجه إليها إلى جانب بعض النصوص التونسية. فعلى مدى 25 سنة (1967–1992) قدمت الفرقة سبعة وأربعون عملًا منهم واحد وعشرون عالميًا وثمانية عربيًا مقابل خمسة عشر عملًا تونسيًا[2]. وهنا نتبيّن مدى طغيان تقنيتي الاقتباس والترجمة في الأعمال المسرحية التونسية. مع العلم أن هذه المدة الزمنية تجاوز فيها المسرحيون فترة التعرف والاكتشاف، إلى جانب بروز جيل من المسرحيين المتكون إما في مدرسة التمثيل العربي التي تأسست سنة 1951 لتصبح سنة 1982 المعهد العالي للفن المسرحي، أو في معاهد أوروبية كالمنصف السويسي مدير الفرقة وعلى بن عياد والفاضل الجعايبي ومحمد رجاء فرحات والفاضل الجزيري ومحمد كوكة" و"محمد ادريس ...

إلا أن اللجوء إلى الريبارتوار العالمي والعربي ومحدودية تجربة التأليف مقارنة بذلك يعود في الأصل إلى الظروف التي نشأ فيها المسرح في بلادنا، إذ لم يكن وليد تطور منطقي الحياة ثقافية وفنية أو تطور طبيعي لممارسة ثقافية واجتماعية لصيقة بخصوصية المجتمع وهواجسه كما هو الحال للمسرح اليوناني الذي نقرأ من خلاله تاريخ اليونان، أو الدراما البورجوازية في فرنسا في القرن الثامن عشر التي تكشف لنا الصراعات الطبقية والتغيرات التاريخية للمجتمع الفرنسي، بل كانت مبادرة أجنبية ساهم

1 المرجع السابق، ص (147).

2 عز الدين العباسي، تراجيديا المسرح الجهوي في تونس الفرقة الجهوية القارة بالكاف أنموذجا، الندوةالعربية للمسرح: يوم الهيئة العربية للمسرح نقد التجربة همزة وصل، تونس، 2013.

فيها المثقفون الفرنسيون والسلطات البلدية، التي رأت في قيام مسرح عربي تونسي دفعا للبلاد والعباد نحو التقدم، وبالتالي لم تكن وليدة المجتمع التونسي. إلى جانب ذلك فقد غلبت عليها الثقافة العربية من خلال أعمال الفرق والمسرحيين الذين قدموا من مصر فلم يستطع الفن المسرحي في تونس خاصة في البدايات أن يبني كيانا ويجد مسارا خاصا بيه، خاصة مع الظروف السياسية التي نشأ في خضمها وجعلت منه خطابا للدفاع عن الهوية العربية الإسلامية ومواجهة الغزو الثقافي الغربي. هذا ما جعل رواد المسرح التونسي لا يهتمون به كتعبيرة فنية متكاملة من حيث الشكل والمضمون والوعي بالدور الذي اضطلع بيه المسرح على مر التاريخ كمجال إبداعيي مرتبط في جمالياته بالخصوصية الثقافية والاجتماعية للمجتمع النابع منه. إذ لم تترسخ هذه الجدلية المسرحية في أذهان أغلب المسرحيين التونسيين، لذلك كانت العودة إلى النصوص العالمية والعربية من بين خياراتهم الأولى عاملين في ذلك على تطويع النص لحمل خطاب ثقافي تونسي: إذا كان الجدول المدرج يشتمل على سبع وأربعين مسرحية، فأن أغلبها قد تشكل ونما خارج البوتقة الحضارية التي من شأنها أن تفرز التعبيرات الثقافية الخاصة بمجتمعنا كما أنه بإمكاننا أيضا أن نستثني من الأعمال التي هي من أصل تونسي العديد من النصوص التي تبقى في كل الأحوال من وحي المخيال الغربي مثل نص مسرحية هذا فاوست أخر لسمير العيادي والكترا الجديدة لحسن حمادة ويبقى نصيب الإبداع التونسي فيما أعدته الفرقة بين 1967 و1993 فقط نسبة ثلاثة وعشرون بالمائة وهي نسبة ضئيلة إن دلت على شيء فهي تدل على أن الممارسة المسرحية التي عرفتها فرقة الكاف في تلك الفترة، كانت في حاجة ماسة إلى وضوح الرؤية وإلى تحكم أكثر في وسائل الإبداع ومحركاته[1].هذا الوضع سبب أزمة على

1 عزالدين العباسى، تراجيديا المسرح الجهوي في تونس الفرقة الجهوية القارة بالكاف أنموذجا، الندوة العربية للمسرح: يوم

مستوى الكتابة الدرامية في تونس حيث شغل هذا الجانب عديد الباحثين والمثقفين من ذلك نذكر الندوة الثقافية التي أقيمت في نوفمبر 1984 تحت إشراف وزير الثقافة السيد بشير بن سلامة الذي أقر أنه رغم تطور الفن المسرحي في تونس وتمكن المسرحيين من آلياته وتقنياته، إلا أنه مازال يشكو بعض النقص على مستوى النص، إذ لازال الريبارتوار العالمي يفتك مكانة كبرى في الرصيد المسرحي التونسي حيث مثلت الأعمال المقتبسة الأغلبية. وقد اعتبر وزير الثقافة أن الاقتباس مرحلة هامة مر بها المسرح التونسي والمسرح العربي عموما لكننا نجد أن هذه المرحلة تتواصل إلى الآن، وبالتالي فهي ليست مرحلة عابرة في تاريخ مسرحنا تدرب من خلالها الرواد على الكتابة الدرامية وإنما أصبحت اتجاها لدى المسرحيين التونسيين[1].

مع ذلك برزت بعض التجارب في الكتابة منذ أواخر الستينيات حاول من خلالها المؤلفون إعطاء نفس وروح تونسية لأعمالهم، من ذلك نذكر تجربة فرقة مدينة قفصة التي امتدت طيلة عشرين سنة (1972-1992) كانت الغلبة فيها للنصوص المؤلفة خاصة تحت إدارة عبد القادر مقداد، إذ استوعبت هذه النصوص الخصوصية الثقافية للجهة واستطاعت ملامسة وجدان المتفرج القفصي من حيث القضايا المطروحة واللهجة. ومن بين هذه الأعمال التي ناهزت العشرين نذكر: جحا والشرق الحائر ومحمد علي الحامي لرجاء فرحات، حمة الجريدي لعبد القادر مقداد وأحمد عامر، فئران الداموس لمحمد عمار شعابنية، صاحب الكلام لحسن حمادة، عمار بالزور لأحمد مختار الهادي، السوق والجراد لأحمد عامر، الشابي لبشير القهواجي، المجنون رقم سبعة لعبد القادر مقداد ورشيد المنصوري، العريش وعرس هارون لعبد الحكيم العلمي، كلاب فوق السطوح لعبد القادر بالحاج نصر، الدنيا حكايات لأحمد عطاء،

الهيئة العربية للمسرح نقد التجربة همزة وصل، تونس، 2013، ص(25).

1 فضاءلت مسرحية، المسرح الوطني التونسي باشراف وزارة الشؤون الثقافية، العدد 1، السنة الأولى 1985، ص (33).

أحبك يا شعب لمحمد عمار شعابنية، واد الربيع لعبد الحكيم العلمي. وأما اقتباسا فقد اقتصرت الفرقة على ثلاث مسرحيات تمثلت في البرني والعترة اقتباس رجاء فرحات وجواب مسوقر اقتباس لطفي العماري وانكشفت الأوراق اقتباس مراد عروك إلى جانب ثلاث أعمال عربية: الجازية الهلالية وعلي بابا لعبد الرحمان الأبنودي وصلاح الدين الدين لنجيب الحداد.

كما نذكر أيضا بروز ثلة من الكتاب التونسيين في سبعينيات وثمانينيات القرن الماضي تعددت توجهاتهم وخياراتهم، منهم من تعاط الكتابة الدرامية بصفة فردية بعيدًا على الركح ومنهم من اعتمد الكتابة الجماعية بمشاركة المخرج والممثلين. وتميز الصنف الأول الذي بدأ يبرز تحديدا في أواخر الستينات بإقرارهم بأولوية النص الدرامي على العرض معتبرينه العمود الفقري للحفل المسرحي[1]، إذ تفرغوا وتخصصوا لهذا النشاط بعد: أن عرفت الحركة المسرحية حاجة حقيقية لظهور المؤلف بفضل تنوع في أساليب الكتابة ومجهود في النقد وهو ما أفرز نصوصا كثيرة... من حيث اللغة والخيال والتقنيات[2]. كما مارس أغلبهم أنواعا أخرى من الكتابة كالقصة والرواية والشعر نذكر منهم "مصطفى الفارسي و التيجاني زليلة" و" بشير القهواجي" و "سمير العيادي و الحبيب بولعراس و حسن حمادة وعمر بن سالم و عز الدين المدني. وقد عملوا في نصوصهم على طرح أفكارهم ورؤاهم ذات الأبعاد الفلسفية والحضارية وعادوا إلى التراث التونسي في قراءة ونظرة جديدة لا ترتكز على إعادة مجد العرب والمسلمين كما كان معمولاً به في المرحلة الأولى (إلى حدود الستينيات) إذ تناولوا شخصيات تاريخية غير سوية كمسرحية مراد الثالث للحبيب بولعراس، وسلطوا الأضواء على فترات مظلمة

1 محمود الماجري، مسارات نحت الذات في المسرح التونسي، ص (205).

2 المرجع نفسه، ص (203).

في التاريخ العربي الإسلامي كانتفاضات المهمشين ضد ظلم واستبداد الحكم المركزي، مثل مسرحية ثورة صاحب الحمار وديوان الزنج والحلاج...لعز الدين المدني الذي يبقى أبرز كاتب في تلك الحقبة نظرا لتراكم تجربته وتحقق اكتمالها فرجة على أيادي عديد المخرجين.

أما **الصنف الثاني** فقد ارتكزوا في كتاباتهم على الركح والارتجال مسكونين في ذلك بهاجس التجديد ساعين لإثبات استقلالية الفن الرابع عن الأدب. ونذكر منهم الفاضل الجعايبي والفاضل الجزيري و محمد ادريس و توفيق الجبالي" و" عزالدين قنون"... وقد استطاع الصنف الثاني أن يسيطر على الأعمال المسرحية التونسية خاصة منذ أواخر الثمانينيات مع تنامي موقع المخرج واتخاذ الجانب الفرجوي مركز الصدارة في العمل الدرامي الذي أصبح يمثل الهاجس الأول لدى المنشغلين بهذا الفن، مقابل تراجع مكانة المؤلف المسرحي الفرد الذي كان سيدًا للعرض لفترات طويلة، لتنقلب الموازين تماما الصلح الارتجال والعمل الجماعي: "لقد نتج عن انهيار النص الدرامي الملتف نحو التراث في الثمانينات غياب تدريجي (يتصاعد نسقه من سنة إلى أخرى) للنص الدرامي المكتوب الجاهز للكتابة الركحية مسبقا. فقد أصبح النص المرتجل، أي النص المكتوب من وحي الركح وإيقاعاته تقليدًا سائدًا فبهت وجود الكاتب المسرحي بصورة مخيفة[1].

وتمثل تجربة المسرح الجديد (1975) باعتبارها أول هيكل مسرحي محترف في البلاد، بعد دخول هذه الأخيرة التجربة الليبرالية سنة 1974 وتشجيعها على المبادرات الخاصة، الرائدة والمرسخة لهذا الاتجاه في الكتابة والإعداد، إلى جانب ذلك فقد ثارت عن السائد والموجود من أسماء وشخصيات غربية لا تمت بأي صلة في رأيها

1 محمد عبازة، تطور الفعل المسرحي بتونس من اللامركزية إلى التجريب، مركز النشر الجامعي، دار سحر للنشر، تونس، 2009، ص (415).

للخصوصية الثقافية للمجتمع التونسي وهمومه وهواجسه، إذ لا تعكس بالنسبة لهم صورة التونسيين في حياتهم اليومية. كما أنهم اعتبروا أن مسرح التراث الذي هيمن في فترة الثمانينيات قد عجز عن ملامسة القضايا اليومية للمجتمع بل غاص بيه في ماض لم يعد له أي أثر في حاضره، كما زاد في تعميق ذلك استعماله للغة الفصيحة التي عملت على تعميق الفجوة بين العمل والمتفرج وهو ما يؤكده الدكتور محمد عبازة: تردد كثيرًا مصطلح الآن وهنا على ألسنة مؤسسي المسرح الجديد والنقاد الذين ساندوهم، خاصة من الجامعيين والطلبة والباحثين مثل الأستاذ محمد مومن وعزالدين العباسي ومحمود الماجري وغيرهم، وكان هذا الطرح الآن وهنا متمحورًا أساسًا حول الخرافة التي ينبغي أن تكون تونسية لحما ودما، واللغة ينبغي أن تكون اللهجة العامية التونسية التي تساعد التونسي على الانغماس في واقعة اليومي[1]. وعلى هذا المنحى كانت خيارات المسرح الجديد، فباستثناء المسرحية الأولى العرس التي كانت اقتباسًا عن مسرحية عرس البورجوازيين الصغار"لبرتولد برشت" قامت جماعة المسرح الجديد بتأليف جميع أعمالها المتمثلة في: الورثة، التحقيق، عرب، غسالة النوادر، كوميديا، لام. ولم تتوقف المسيرة الفنية لأعضاء المسرح الجديد بعد انحلال الفرقة بل تواصلت في إطار آخر مع شركة جديدة أطلق عيها فاميليا للإنتاج وذلك سنة 1993 مع الفاضل الجعايبي وجليلة بكار وثلة أخرى من المسرحيين أين استمر العمل بالأسلوب نفسه مقدما عديد الأعمال: فاميليا، عشاق المقهى المهجور، سهرة خاصة، البحث عن عائدة (كتابة فردية لجليلة بكار)، العوادة، جنون (عن يوميات مريض فصامي لناجية الزمني)، عرب برلين، خمسون، يحيي يعيش، تسونامي.

1 المرجع السابق، ص (157).

وتجدر الإشارة إلى أن تأسيس شركة المسرح الجديد مثل منعرجًا مهما في مسار الحركة المسرحية التونسية إذ شجع العديد من المسرحيين على إنشاء شركات خاصة مع ترسخ الخيار الليبرالي في البلاد، مما أدى إلى تزايد عددها بشكل واضح، إذ نجد اثنتا عشر شركة بين سنتى 1976 و1985 لتناهز المائتي شركة سنة 2010. وفي إطار هذا المنحى الجديد تعددت التجارب المسرحية وتنوعت لتفرز عدة مسرحيات أخذت فيها الأعمال المؤلفة مكانة هامة إلى جانب المقتبسة. لكن المميز لهذه الفترة (ثمانينيات وتسعينيات القرن الماضي) بعدما حسم الأمر لصالح المخرج والجانب المرئي على حساب المؤلف الواحد والملفوظ، هو ظهور المخرج المؤلف بشكل ملفت للانتباه والذي طرح عديد التساؤلات من قبل الباحثين والنقاد، من بينهم الباحث حافظ الجديدي الذي تناول مسألة هيمنة: النصوص الممضاة من قبل المسرحيين المباشرين لعملية الإنتاج المسرحي والنسبة الهائلة من المسرحيين الذين يقدمون أنفسهم منذ بداية أعمالهم على أنهم مخرجون وكتاب في آن واحد[1] فقد تميزت جل الأعمال بارتكازها على الشخص نفسه تأليفًا وإخراجًا، من بين تلك الشركات نذكر: فرقة مسرح الأرض التي تأسست سنة 1984 وكانت جميع مسرحياتها من تأليف وإخراج نور الدين الورغي وقد ناهزت العشرين مسرحية، كما نذكر أيضا فرقة مسرح التياترو التي تأسست سنة 1987 وقدمت عديد الأعمال التي ألفها وأخرجها توفيق الجبالي، إلى جانب تجربة المسرح العضوي مع عزالدين قنون الذي كتب وأخرج أيضا عديد المسرحيات...

وبالتالي لم تخلُ المسيرة المسرحية التونسية منذ سبعينيات القرن الماضي من محاولات في الكتابة بأساليب وجماليات مختلفة أثرت الرصيد المسرحي التونسي، إلا أن ذلك لم ينف الحضور القوي للريبارتوار العالمي الذي مازال رغم تعدد التجارب

1 محمود الماجري، مسارات نحت الذات في المسرح التونسي، دار سحر للنشر والمعهد العالي للفن المسرحي، تونس، 2015، ص (209).

المسرحية يجد مكانه في خيارات المسرحيين التونسيين وأفضل دليل على ذلك أعمال كل من الفرقة البلدية والمسرح الوطني. فقد أنجزت الفرقة البلدية منذ الثمانينيات عديد الأعمال المترجمة وخاصة المقتبسة، نذكر منها: المسرحيات المنجزة تحت إدارة محمد كوكة (1983-1998): سيسكو، راس العام، القاعدة والاستثناء، ريتشارد الثالث، القلاع أمير، الكلو من عزيزة، الخادمات، داكتيلو، حبك درباني، كوريولون، المهرجان، أقفاص على القياس، قاضي زلامية، سيدي مرزوق، قلبوني، العين بالعين، روح المحبة، قضية شيلوك. كما أنجزت الفرقة ثلاثة أعمال مقتبسة من أصل خمسة أعمال في فترة بشير الدريسي التي امتدت من 1998 إلى 2002 والمتمثلة في على شط بحر الهوى وأحباب والخصومة. وأما في الفترة الأخيرة التي ترأست فيها الفرقة السيدة مني نور الدين منذ 2003 أنتجت أيضا عديد الأعمال المقتبسة نذكر منها:

يظهرلي وقيت، جنان الحب، أه أه يا محبوبة، المهزلة البيضاء، الماريشال، الليل زاهي، اوليفر تويست، أحوال، كوشمار.

وبالنسبة للمسرح الوطني الذي تأسس سنة 1983 وكان مكسبًا وطنيًا ومسرحيًا للبلاد، فقد قدم أيضا العديد من الأعمال المقتبسة نذكر منها في فترة محمد إدريس التي امتدت من 1988 إلى 2011: جنة على الأرض عن تينيسي وليامز، دون جوان عن موليار، الجثة المطوقة للكاتب ياسين، الدحداح ري عن أفريد جاري، بدلة الأمير لجورج شحادة، وفي الطرح عن صامويل بيكيت، راجل ومرا لزيامي، حدث لعمر الخيام الرصيف الغربي وصراع لبرنار ماري كولتاز، عدن عدن الأرثر رمبو، فاجعة في باريس لكريستوفر مارلو، الهروب لغار كسنكجيان، موتة العز لأرثر ميلر، الليلة نرتجل بيرنديلو عن لويجي بيرنديلو، نجمة نهار أو عطيل لشكسبير، مدرسة الشيطان لإريك ايمانويل سميث، الحياة حلم لكلديرون دي لابارك، الموسوس غن موليار، بنت الجنرال

قابلر لهنريك أبسن، كليلة ودمنة لابن المقفع ولم تتوقف الأعمال المقتبسة مع المسرح الوطني إلى الآن حيث أنتج مسرحية برج الوصيف (2015) وهي اقتباس للشادلي العرفاوي عن مسرحية قطة على سطح صفيح ساخن لتينيسي وليامز"، وقد قام أيضا في إطار شركة خاصة سنة (2011) بانجاز مسرحية ديزير اقتبسها عن نص مسرحية عربة اسمها رغبة لنفس الكاتب. كما قدم المسرح الوطني أيضا مسرحية الرهيب (2013) اقتباس الحمدي الحمايدي تحت إدارة أنور الشعافي الذي كانت له أعمال أخرى مقتبسة في إطار هياكل إنتاج مختلفة نذكر منها المنجزة في مركز الفنون الدرامية بمدنين: قبل حين اقتباس المسرحية الثغرة ليونسكو وترى ما رأيت اقتباس المجموعة من دواوين قصائد كمال بوعجيلة وأولا تكون اقتباس عن شكسبير (عطيل، هملت، الملك لير، روميو وجوليات).

وفي السياق نفسه لا يمكن أن نتجاوز ذكر تجربة نجمة الشمال لنور الدين العاتي التي تأسست سنة 1997 وتميزت خياراته بالعودة المكثفة للريبارتوار العالمي مستعملا في ذلك تقنية التونسة حيث قدم: مسرحية لسانهم نص هركوكين باربان، عيشة حلوة وتدريب البطل قبل السباق نصوص مسرحيات ميشال دوتش، ليلة الأحد وعقاب سهرية وحكايات ويوفي الحديث عن نصوص مسرحية لكزافيى دورنجى، دنس والملائكة اقتباس الروايتي الكاتبة التونسية درة شمام، ريلك نص راينر ماريا ريلك أوديب الطاغية وأنتيغون السوفوكل، إلى متى نص جون بيار سيمون، سباحة حرة نص سنية زرق عيونة عن فكرة الهناك أحد قادم لليون فوس، 4 ، 48 سكون نص سارة كاين، شمس الضحى سماوية لنوال رونود، زرلينة الخديمة نص لهرمان بروك، مكبث ورتشارد الثالث لشكسبير. وقد سلك كل من نور الدين العاتي ورفيقته سنية زرق عيونة نهج التونسية في تناول هذه النصوص، فبعد لقائي به وحديثي معه حول خياراته

المسرحية، أعلمني أنه بعد اختيارهم لنص عالمي، وفي أغلب الأحيان ما يكون نصا مسرحيًا ما عدا عملين انطلق فيهما من نصين روائيين "لدرة شمامة" كما سبق وذكرنا تتولى سنية تونسة النص أي إعادة كتابته كما هو باللهجة العامية التونسية مع الحرص على الوفاء التام للنص الأصلي. ولكن هذه التقنية لا تبتعد كثيرا على الاقتباس لما تحمله اللغة من خصوصيات ثقافية تفرض على الكاتب إجراء تعديلات ليتلاءم النص الجديد أو النص الهدف مع الثقافة المنزل فيها أو الثقافة الموجهة إليها كما رأينا في العنصر الأول.

إلى جانب تجربة نجمة الشمال في العودة إلى الريبارتوار العالمي نذكر تجربة غازي الزغباني الذي انطلق في جل أعماله من نصوص عالمية مستعملاً في ذلك تقنية الاقتباس إذ أنجز: مسرحية سوايع اقتباس للمغنية الصلعاء ليونسكو، انتبه أشغال اقتباس لنهاية اللعبة البيكيت، الطرح اقتباس للخادمات لجون جوني، الدرس ليونسكو الموعد اقتباس في انتظار غودو لبيكيت، بلاتو أقتباس لنكرافوس لجون بول سارتر (إنتاج المسرح الوطني)، عقاب أحد اقتباس لقصة حديقة الحيوان لادوارد لابي، روميو وجولييت اقتباس عن شكسبير.

لم يغب أيضا الاقتباس عن مسرح الطفل ومسرح العرائس فقد أنجزت عديد الأعمال المسرحية ذات المصادر العالمية. من ذلك نذكر تجربة المخرج حاتم مرعوب الذي أنجز مسرحية الساحرات (2014) اقتباس للأميرة النائمة لشارل بيرو ومسرحية بياض الثلج (2012) اقتباس أيضا للكاتب نفسه وبائعة الكبريت (2015) اقتباس لقصة بائعة الكبريت الهانس كريستان أندرسن الذي واصل العمل على قصصه باقتباس مسرحية البجعات (2016) عن البجعات المتوحشات ومسرحية الحوريات (2017) عن قصة عروس البحر الصغيرة، إضافة إلى ذلك فقد أخرج عملين من اقتباس "حافظ

محفوظ" وهما سندرلا (2011) لشالر بيرو وجميلة والوحش (2013) لجين ماري لوبرانس دي بومون. كما نورد أيضا في هذا الاطار الأعمال التي قام بها المركز الوطني لفن العرائس: مرجان المغامر 1993 نص ارسولا ليتز اقتباس محي الدين بن عبد الله، أميرة البحار 2001 اقتباس عبد الحميد خريف لقصة عروس البحر الصغيرة لأندرسن، العندليب والوردة 2002 اقتباس حسن المؤذن عن قصة لأسكار وايلد، كائنات ضوئية 2008 نص وإعداد محمد العوني عن قصة قصيرة لقارسيا ماركيز، حسناء القصر 2009 اقتباس عن قصة الحسناء والوحش، حمراء والذئب 2007، الساحرة الصغيرة اقتباس الشاذلي بن أحمد، مغامرات شبلون أقتباس بوبكر العيادي لنص فريدريك هبر اردت، أنا سندريلا 2014 اقتباس لقصة سندريلا.

ومن خلال هذه الأمثلة نتبين الحضور الكبير للنصوص العالمية في المسرح التونسي، فالتأليف والاقتباس يمثلان مسارين متوازيين للمسرح التونسي حتى بعد تطور تجربة التأليف في صورها المختلفة إلا أن النص العالمي بقي من خيارات الكثير من المسرحيين. يعود ذلك إلى أسباب عدة نذكر منها تصدر المخرج هرم العمل الدرامي وتجاوز النص مقابل إعطاء الأولوية لعناصر العرض، إذ أصبح النص المسرحي يطوع لخدمة العرض ويخضع في ذلك إلى عديد التغيرات دون الأخذ بالاعتبار إلى بنيته الدرامية. لذلك برزت منذ التسعينيات في تونس ظاهرة الدراماتورجيا كإعادة كتابة ركحية للنص حسب ما يتطلبه العرض ورغبات المخرج، وقد تركز ذلك مع بروز المؤلف المخرج والتأليف الجماعي كما سبق وذكرنا وهي مسارات تضع المخرج في صدارة العمل المسرحي وبالتالي فان العودة إلى النصوص العالمية في قراءة ورؤية ركحية جديدة سيكون مكثفا إلى جانب ذلك فإن المسألة المادية تعتبر من أبرز العوامل في التوجه إلى نصوص عالمية وتقهقر مكانة المؤلف الفرد. فجل الفرق تتبع سياسة

التقشف والضغط على المصاريف[1] إما باعتماد الكتابة الجماعية أو العودة إلى الريبارتوار العالمي خاصة أن أغلب الفرق تعيش على دعم وزارة الثقافة، إذ أن السوق المسرحية في تونس لا تعتمد على التسويق الذاتي والعمل على كسب قاعدة جماهيرية تضمن للشركة مداخيل تؤمن من خلالها استمراريتها ما عدى بعض الأعمال التي تعتمد على شهرة الممثل كعرض الممثل الواحد. لذلك فإن غالبية المخرجين والمنتجين يلتجئون إلى نصوص عالمية يمكن أن نطلق عليها أيضا صفة مجانية، عرفت بنجاحها من حيث الأسلوب والصياغة حتى يوفروا على أنفسهم تكاليف النص وهذا ما يتأكد في قول الدكتور محمود الماجري: "تبدو ممارسة التأليف المسرحي في راهن المسرح التونسي مجالًا يضيق مداه يوما بعد يوم ولا شيء يلوح في الأفق مبشرا بميلاد الكاتب المسرحي الكبير الذي قد يتبارى المخرجون في قراءة أعماله وتقديمها برؤى مختلفة، وفي انتظار ظهوره سيواصل المسرحيون ، الكبار منهم والشبان، استلهام نصوص المسرح العالمي التي لا يخفت بريقها لتقديمها في عروض لن تكبر إلا بعمق ثقافة مخرجيها وإضافاتهم النوعية في فن عرف بتطوره البطيء[2]."

1 محمد عبازة، تطور الفعل المسرحي بتونس من اللامركزية إلى التجريب، ص (416).

2 محمود الماجري، مسارات نحت الذات في المسرح التونسي، ص (212).

الفصل الثاني

الفصل الثاني المسرح التونسي بين الأطر الفكرية والأبنية الدرامية والفنية

المبحث الأول: البعد الفني للشخصية في العمل الدرامي

الشخصية في مسرحية السد

مسرحية ديوان الزنج لعز الدين المدني

المبحث الثاني: البعد الفني للفضاءفي المسرح التونسي

تحديد مصطلح الفضاء

المكان

أنواع المكان

مفهوم المكان والفضاء في الفن المسرحي

المكان والمؤلف

المكان والمخرج

المكان والمتلقي

الفضاء الدرامي

المكان الدرامي

وظيفة المكان في النص الدرامي

الزمان في مسرحية السد

الزمن الاجتماعي

الزمن الخارجي

الزمن الداخلي

المكان في مسرحية السد

الفضاء في مسرحية ديوان الزنج

المبحث الثالث: البعد الفني للحوار واللغة في المسرح التونسي

مفهوم الحوار الدرامي

الحوار واللغة في مسرحية ديوان الزنج

الحوار واللغة في مسرحية السُّد

الفصل الثاني:المسرح التونسي بين الأطر الفكرية والأبنية الدرامية والفنية

يتشكل الخطاب المسرحي بشكل عام من طابع مزدوج خطاب درامي وآخر مسرحي أو بتعبير مغاير نص درامي وعرض مسرحي وإذا ما أردنا التمييز بين الخطابين فمن الضروري أن نعرج على التمييز بين مصطلحي دراما ومسرح، فالتمييز بينهما هو ما يتيح لنا التفريق بين الخطابين، أو الحدود الدقيقة التي تعطي لكل منها مفهوما يميزه بالضرورة عن الآخر ويغلق باب المماثلة الذي قد يوحي به المصطلحان نظرا لانتمائهما إلى ذات الحقل الفني كلمة المسرحي قصد بها أنها "ترجع إلى مركب ظاهرة تشارك في تعامل المؤدي المشاهدين:أي إنتاج للمعني و إيصاله من خلال العرض نفسه أو الأنساق التي تشكل أساسا له"[1] أما فيما يخص كلمة دراما فتعني في هذا المقام " ذلك الضرب من التخيل (Fiction) المصمم للتمثيل المسرحي و المبني على أساس اتفاقات (Conventions) (درامية) خاصة"[2] و من هنا فإن العالم الذي يختص به الخطاب الدرامي قائم على مجموعة من القواعد والالتزامات وهي المعمول بها، والمتفق على اتباعها في عالم الدراما، في حين أن عناصر هذا الخطاب (الدرامي) من مرسل ومتلقي ورسالة، حاضرة إلا أنها مخيفة غير بادية للعيان بمثابة خطاب ضمني، إلا أن الخطاب المسرحي يستند بشكل رئيسي إلى المباشرة بحضور الممثلين والمشاهدين، ويشكل الجميع مشاركة فعلية أساسها الحضور والحيوية، تعكس أحداث العرض المسرحي، وعليه يكمن الإخلاف بين العنصرين (الدرامي، المسرحي) أن أحدهما يجعل من عناصر العملية المسرحية كامنة و قابعة في ذهنية ثم تنقل إلى الورق وهو (الخطاب الدرامي)، فيما يتسم الخطاب الثاني ينقل العالم الدرامي إلى العالم

1- كير ايلام سيماء المسرح والدراما. ت رتي فكرم، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب،1992، ص7.
2- المرجع نفسه، ص7.

المسرحي، أي جعله ممثلًا على الرك ، ويختلف هذا النقل حسب شخصية المخرج وبراعة الممثل ، فقد يكون انتقل حرفيًا أو جزئيًا وذلك راجع إلى القناعات الشخصية والاتجاهات المتبناة.

إن التمييز بين المصطلحين (دراما، مسرح) ومن ثم التمييز بين الخطابين "**لا يعني بالطبع أنه تمييز مطلق بين جسمين يغاير أحدهما الآخر، نظرًا لأن العرض تقليديا على الأقل يكرس لمثيل التخيل الدرامي و لكنه تمييز يعني بالأحرى مستويات مختلفة لظاهرة ثقافية واحدة بالنسبة إلى أعراض التحليل وانطلاقا مما سلف نكاد نجزم أنه خلافا للباحثين و النقاد في مجالات أخرى يواجه الباحث في المسرح نمطان متباينان للمادة النصية على الرغم من كونهما متعالقين في الأساس النمط الذي جرى إنتاجه في المسرح والنمط الذي جرى تأليفه من أجل المسرح**"[1].

إن الخطاب الدرامي كما رأينا سالفًا هو خطاب تقوم عناصره وتشكل في مخيلة الكاتب ليهندس هذا الأخير عملًا إبداعيا يرسم من خلاله عناصر العمل الدرامي من زمن ومكان وصراع وحدث ويسبح في مخيلته ليخلق شخوص بشرية قد تعود هذه الشخوص إلى البيئة التي نعيش فيها أو من واقعه، وقد عن مجتمعه وحينا يشكل هذا العالم الخاص به يضفي عليه بناء محاور الفعل والحدث فيه، انطلاقًا من أفعال الشخصيات، و يؤسس كل ما في هذا العمل الدرامي برسائل مشفرة أو رسائل مباشرة هي المبتغى والهدف الكامن وراء قيام هذا العمل، وذلك قبل أن يضع اللبنة الأولى في إبداع هذا النص الدرامي ذلك أن الهدف الذي يقوم من أجله العمل المسرحي يجوب العمل المسرحي و يندرج في طياته سواء أ كان مباشرًا و واضحًا للعيان أم مشفرًا مستترًا وضمنيًا يتطلب قراءة متفحصة في حين يختلف الهدف باختلاف الشريحة

1- كير إيلام سيماء المسرح والدراما، ص 7-8.

الموجهة إليها هذا العمل المسرحي كبارا و صغارا فهناك الهدف الترفيهي وهناك التعليمي، والثقافي والفكري.

كما أن الفعل المسرحي تربطه جملة العلاقات التي تتشكل وتنمو مع أحداث الفعل المسرحي وهي مبنية بين المؤدي والمتلقي، المتكلم والمستمع والممثل والمتفرج.

كما يأخذ العمل المسرحي بعين الاعتبار، الأزمنة والأمكنة المتعلقة بأطراف هذه العملية المسرحية " **إذ يكون الخطاب الدرامي، على الدوام موصولا بالمتكلم والمستمع وروابطهما المباشرة في الزمان والمكان، ويكون في الوقت نفسه ديناميا إلى درجة يخضع فيها المشاركون وزمان ومكان اللفظ المعين لنبدل تواصل ولشكل الصلة في الواقع (مسار الأحداث) فالولاء الأولي للغة في الدراما ولتوابعها المرجعية**"[1] و عليه فإن النص الدرامي قد حافظ على سلطنة و شكل علاقته مع المتلقي من منظور زماني و مكاني معين ، إلا أنه وفي الوقت نفسه يبقى ديناميًا يتيح للمشاركين تبدل متواصل مع مجربات الأحداث و تناميها .

1 وطفاء حمادي، الخطاب المسرحي في العالم العربي(1990-2006)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب،2007، ص24.

المبحث الأول: البعد الفني للشخصية في العمل الدرامي

تعد الشخصية في عرف الدراسات النقدية من بين العناصر المهمة في البناء الدرامي و تطور الأحداث كما تعد من الأنواع التي تقوم على المحاكاة و تتميز الشخصية المسرحية كونها تتحول من المجرد إلى الملموس على خشبة المسرح، وتعبر عن نفسها من خلال الحوار وتنامي الأحداث كما أنها تحظى بأهمية خاصة في الأبحاث والدراسات منذ آرسطو بوصفها عنصرا مركزيا في العمل المسرحي ومن أهم ما يضطلع عليه المؤلف المسرحي أثناء عملية صناعة النص الدرامي هو خلق الشخصية كونها من إحدى مقومات التي تشكل بنائية النص الفكرية حيث يعرف الدكتور حمادة إبراهيم في كتابة معجم المصطلحات الدرامية المسرحية الشخصية Personale Caractère / Drantris "**بأنها الواحدة من اللذين يؤدون الأحداث الدرامية في المسرحية المكتوبة أو على المسرح في صورة مثلية ، و كما قد تكون هناك شخصية معنوية تتحرك مع الأحداث ولا تظهر فوق خشبة التمثيل فقد يكون هناك أيضا رمز مجسد يلعب دورا في المسرحية كمنزل أو إنسان أو بلدة أو نحو ذلك، فالشخصية إذن هي مصدر الحبكة التي يمكن أن تتطور من خلال الأفعال والأقوال التي تصدرها الشخصية**"[1]. وعليه يمكن تعريف الشخصية بأنها كل عنصر فاعل سواء أ ظهر على الركح أم لم يظهر، فالفعل عندنا هو مساهمة الشخصية في تقديم أحداث النص المسرحي والحركة محدد مهم ومفيد للشخصية.

أما أرسطو فقد أهمل عنصر الشخصية ونظر إليها على أنها تابعة للفعل كما جاء في قوله "الحدث الدرامي يستخدم فعلا كي يصور به الشخصية، ولكن يتعرض

1 إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دارالمعارف، القاهرة، طبعة سنة1985، ص155.

للشخصية بسبب علاقتها بالفعل"[1] لقد منحها المرتبة الثانية بعد الحلبة في حديثه عن الفعل الدرامي، وهو ما أثار جدلًا بين النقاد دارسي المسرح" إلا أنّه لا بد لكل نص من شخصيات تحمل سمات العمل الدرامي الذي نسجه المؤلف في ذهنه وأن أكثر المسرحيات التي ظفرت بالشهرة الحقيقية في جميع العصور هي المسرحيات التي امتازت بميزة خلق شخصياتها الدرامية وفق تشخيص بارع، إذ أنّ حيوية عملية خلق هي السر في قوتها وعنفوانها وخلودها"[2].

فتعد الشخصية بمثابة الوسيط الذي يحمل المضمون الفكري الذي يعبر عن رؤية المؤلف في القضية التي يعالجها من النص الدرامي الذي يكتبه، " كما تعد الشخصية علامة مشحونة بوظيفة درامية، كما تعتبر سمة تحيلنا على بنى اجتماعية وتركيبات ذهنية أو نفسية لذلك وجب على المؤلف أن يكون على إحاطة واسعة بالشخصيات التي يتناولها، مما يتيح له التصرف معها، وبين ماذا تقول في كل موقف من المواقف التي تظهر خلال المسرحية، وهناك أمثلة عن مسرحيات صورت فيها الشخصيات تصويرا لا نظير له، فنجد مثلا " شكسبير" بوصفه خلاقا للشخصيات التي تبدو كأنها مخلوقات بشرية حقيقية تثير حولها المنافسات الحامية"[3].

وقد اكتست الشخصية المسرحية أهميتها وسماتها التي تبرزها عن غيرها بأنها" تتميز في المسرح وفي كل الفنون الدرامية عن الشخصية الروائية كونها تعبر عن نفسها مباشرة من خلال الحوار والمونولوغ والحركة (في مجال التمثيل) دون تدخل وسيط هو الكاتب أو الراوي"[4].

1 أرسطو، فن الشعر، قر إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية،1983، ص113.

2 علي عواد، غواية المتخيل المسرحي، المقابلات الشعرية النص والعرض والنقد، المركز الثقافي العرب، المغرب، ط1، 1997م، ص50

3 المرجع نفسه، ص50

4 ماري إلياس وحنان قصاب حسن، ص270

وعليه فإن الشخصية في النص الدرامي لا تحتاج إلى من ينقل ما ترغب في قوله؛ فهي مكتفية بذاتها أي أنها تعبر عن ذاتها بذاتها، بلغتها وكلماتها ويسعفها الكاتب في إظهار حركاتها بالوصف من طريق الكلمة، كما يشكل نص الشخصيات نقطة مهمة في النص الدرامي ويعد جد مضني بالنسبة للكاتب من حيث مدى براعته في إعطاءه بعده الشمولي ومن حيث نقل وتصوير مشاعر الشخصيات وأحاسيسها باختلاف مرجعياتها الثقافية وتقل كل ما يطرأ على كل منها بالإضافة إلى التقلبات التي قد تخضع لها مع تنامي الأحداث.

وقد تغيب العلامة اللغوية في حالة التشكيل المسرحي للنص الدرامي على الخشبة فتعوض الشخصية (الممثل) الخطاب اللغوي بوساطة الحركة أو الإشارة والإيماءة وتكون بذلك كفيلة بترجمة الخطاب للمتلقي فاللمحة تصدر عن الشخصية تحمل خطابًا دراميًا طويلًا في النص المكتوب.

وقد ينقل الكاتب ما حول الشخصية وما يصدر منها من نص بوساطة إشارة تختصر جملة من الكلمات والألفاظ، تستدعي هذه الإشارة إعمال ذهن المتلقي وحثه على التركيز في جل حركات الشخصية(الممثل) غير أن خطاب الكاتب الدرامي قد يذوب مع خطاب الشخصية أو قد يتماهى معها، فيصير خطاب الشخصية نفسه خطاب المؤلف وبالتالي لا يمكن الفصل بينهما فكثيرًا ما تكون الشخصية بمثابة القالب والوعاء الذي يصب فيه الكاتب مجمل أفكاره ورؤاه و قد يوزع المؤلف أفكاره على حسب الشخصيات فتحمل كل شخصية رؤية ما أو موقف وذلك لتكون مقنعة ولكي تبرع في نقل أفكار الكاتب كما تُسهم في تعميق تأثير الكاتب في المتلقي .

كما أن التواصل الذي يبنى عليه الخطاب الدرامي يتيح المجال أمام الشخصية لكي تتواصل من خلاله مع بقية الشخصيات من جهة ومع المتلقي من جهة أخرى من

خلال سلسلة من العلامات اللغوية وغير اللغوية فحتى صمتها يعد خطابًا كامل التواصل يتوقف فهمه على براعة المتلقي وحسه النقدي ونمط الشخصية ونوعها ومسارها بقدر ما يهم وظائفها التي خلقت من أجلها وأهم وظيفة للشخصية في الخطاب المسرحي هي وظيفة إنجاح عملية التواصل مع الآخر من باب؛ أي أن معظم التمثيليات تشتمل في شخصيات هامة كبيرة الشأن وشخصيات صغيرة قليلة الشأن"[1] كما تستعين كل شخصية من الشخصيات المسرحية باختلاف أدوارها رئيسية أو ثانوية بخطاب درامي معين يساعد على تنامي الأحداث إذ أن خطاب الشخصيات هو الذي يعكس مجريات ووقائع المسرحية فلا وجود لأحداث بمعزل عن الشخصيات فبوساطة الشخصية ينقل المؤلف بشكل مباشرة أو ضمني فكرته وخطابه والذي يحيك خيوطه داخل الحدث الدرامي للمسرحية بوساطة الحوار الذي يدور بين الشخصيات وللشخصية دور بارز حيث تقوم بتجسيد أنواع السلوكيات المختلفة، فكل شخصية تحمل في ثناياها جملة من العناصر والأبعاد المعينة فكل شيء في الوجود له أبعاد إضافية أخرى هي:

كيانها الفيزيولوجي، (المادة العضوية) وكيانها السيولوجي(الاجتماعي) وكيانها السيكولوجي(النفسي)، ونحن إذ لم نعرف هذه الأبعاد الثلاثة لا نستطيع تقدير مهمة الكائن البشري حق قدره"[2].

وعليه فإنّ الأبعاد الشخصية يمكن أن تتحدد انطلاقا من الحوار الذي يدور بينها وبين الشخصيات الأخرى أو من خلال خطاب الإرشادات الإخراجية أو بوساطة العلامات غير اللغوية أو من طريق المونولوج أو من طريق لباس الشخصية.

ومن هنا نجد أن المؤلف المسرحي يصوغ خطابه الدرامي بعد إلمامه بمجموع القيم المساهمة في إنشاء خطاب درامي مبيئًا أطراف الصراع، حيث الشخصيات

1 عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما،1987، ص51.

2 ايجري لايوس، فن كتابة المسرحية، تردريني خشبة، ص101.

الدرامية ناقلة لمجريات الخطاب الدرامي ويضفي عليها المؤلف جوا من التوتر لزيادة حدة الإقناع، فخطاب الشخصية هو الذي يحدد اتجاه وقائع الخطاب الدرامي وهو الذي يخلق جوا من التقبل أو الرفض لدى المتلقين من خلال التطور الدرامي للشخصية كونه محمل بالأفكار والانفعالات وعليه فكلما كان المؤلف صائبًا وذو براعة في تحديد خطاب الشخصيات الدرامية كلما كان العمل المسرحي خالدًا ومقنعا.

تعد الشخصية –وكما أشرنا سابقا_ من بين العناصر المهنية في البناء الدرامي وتطور الأحداث من خلال انقسامها إلى شخصيات رئيسية وثانوية فقد حرص كتاب المسرح على إبراز شخصياتهم في جميع أبعادها (الفيزيولوجي، النفسي، الاجتماعي) إضافة إلى مفهوم البطل الذي ظهر منذ المسرح الإغريقي وأبدع الكتاب في بناء الشخصية البطولية وجعلها مثالًا يتماشى معها الإنسان.

إنّه وبالنظر إلى (مسرحية السُّد) _التي نحن بصدد تحليلها_ نجد أن هذه المسرحية تنتمي إلى عالم الإبداع المسرحي، وتثير قضايا فكرية خصبة وقد اختار الكاتب أن يجعل هذه المسرحية عمادها الشخصية لا الحدث وبذلك صار للشخصيات انتشار واضح، وسيطرة على الحدث فصارت الشخصية بذلك – من الناحية الفنية– تصنع الحدث وتدفع عجلة الوقائع وفقا، وتولد الأفكار وتشع المعاني وتنتج الدلالات.

لقد جعل المسعدي للشخصية المحورية وظيفة موازية لوظيفتها الفنية سابقة الذكر فتجلت لنا الشخصية فاعلة، صانعة مصيرها حاملة قدرها منجزة إرادتها، تبعث لنفسها عن فضاءات أرحب وكيانات مستقبلية تسعى إلى تحقيق المستحيل وتبحث عن اللا ممكن، كما جعل المسعدي الشخصية النسائية القطب الموازي للشخصية الرجالية تحمل نقيض ما يحمل وتدعوه إلى التريث والتأني في البحث عن الكيان وتحقيق

الهدف وهي – من جانب آخر – صورة تكمل البطل وتكشف عن باطن أفكاره وعمق تصوراته.

كما أنها من الناحية الفنية والجمالية تمثل طرقًا في الحوار الفكري تدفعه دفعا قويًا حيث تُسهم في إبداء رأيها وقد تمثل في بعض المواضع القارئ فيكون لها دور المتلقي، حيث تكون الشخصية (البطل) في أوج بثه لأفكاره ومكنون تصوراته.

I-الشخصية في مسرحية السد

1.غيلان:

أ-الاشتقاق اللغوي:

مشتق من مادة (غ.ي.ل) والغيل هو الماء الجاري على وجه الأرض، أو هو كل واد فيه عيون تسيل، والغيل ما تراه العين قريبا وهو بعيد"[1] وعليه فقد أضاف الكاتب إلى (غيل) علامة (إن) من علامات النسبة فيكون اسم غيلان دالاً على: الرجل المنسوب إلى الماء، أي رجل الماء، أو الرجل يرى قريبًا ما هو بعيد، أي ممكن ما هو مستحيل عند الآخر.

مشتق من غول الذي يدل على معنى: حسب، فيقال: ما غالك عنا. أي ما حسبك عنا متسق من " المغاولة" وهي المبادرة في الشيء، وغاول: بادر بالغارة".[2]

مشتق بتحريف طفيف لـ: غيلان، وهو جمع لمفرد: غول قد كان للعرب من الغيلان الكثير، ولهم عنها حكايات"[3].

1 ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة غ ي ل.

2 ينظر: المصدر نفسه، مادة غ ي ل.

3 المسعودي الباجي، مروج الذهب ومعادن الجواهر، تح شارل بيلا، بيروت،1973، الباب 49.

ب–في التراث: أما في التراث فقد ذكرت كتب الأقدمين أعلاما يحملون هذا الاسم:

غيلان بن سلمة (ت 644/23) حكيم وشاعر مخضرم، أسلم غيلان بن عقبة (ت 117هـ/755م) مشهور بزي الرمة شاعر مخضرم من دخول الطبقة الثانية كان مقيما بالبادية، وكثير الحضور إلى اليمامة والبصرة"[1] وعليه فإن اسم غيلان – مشتقا أو تراثا–يحمل المعاني التالية:

اسم له صلة بالماء.

اسم يحمل معنى الحبس.

اسم يدل على رؤية البعيد قريبا، والصعب سهلًا، والمستحيل ممكنًا.

اسم يشمل على القدرة والتقدير والقدر.

اسم يحمل روح الإصرار.

هذه المعاني تجتمع كلها في شخصية غيلان السُّد؛ فهو يفصح عنها في قوله وفعله وسلوكه، في حضوره وغيابه.

تبدو شخصية غيلان مغلقة أشد الانغلاق، ركحا محدود الأفق، بل يمكن القول إنها مكان يمتزج فيه الحراقي بالواقع حيث تبرز لنا العناصر الطبيعية عذراء، أرض لم يطأها بشر، كهف موغل في القدم يحكي قصة الأرض العطشى، وخيمة توحي بأعرق أشكال الترحال بحثًا عن الحياة والخصب والوجود.

من هنا يكون الإطار مفتاحا لنا لمعرفة الشخصية المحورية التي عرفها صاحبها (المسعدي) بأنها كائن زائف.

1 الزركلي خير الدين، الإعلام، ط3، 1979م، ص319/5.

إن الناظر في الشخصية (غيلان) يجد أنها تضرب في عمق التاريخ بعراقتها فهي تعبر عن صورة الإنسان الأول" الأدلة من حديد وصواقر وفؤوس ومعاويل[1]"بيته"خيمة وأوتادًا[2]" نحن من آدم وحواء".[3]

إن الملاحظ لهذه الجمل يبني في ذهنيته صورة لرجل أسطوري وجو من القداسة والتعبد والإيمان بالآلهة.

ج-من حيث الخطاب الشفاهي:

إذ تتبعنا ما تلفظ به شخصية غيلان وما تضمنته حديثًا من الأقوال والشواهد لألفينا أنها شخصية تحمل بعدًا عريقًا في الماضي، فهي شخصية ملمة بقصص العرب وأحوالهم وآدابهم وسجع كهانهم" لمجنون ليلى وأهله وليلى وأهل ليلى، عاشوا وارتحلوا ونزلوا وأحبوا وكرهوا وقطعوا بين المجنون وليلى وفعلوا ما فعلوا وقالوا ما قالوا ليكونوا قصة من قصص الأدب"[4].

كما أنها شخصية عارفة بمعالم الدين والقرآن ومتشبعة وتستند إليه كشاهد كما أنها عارفة بكل الديانات من " توراة وقرآن وإنجيل"[5] ففي هذه الشخصية من سمات البداوة العربية فيما تعيش، وتحمل أصول الثقافة العربية الإسلامية ما لا يمكن جحده كما تحمل أصول الحضارة الإنسانية.

1 محمود المسعدي، السد، ص129.

2 المصدر نفسه، ص59.

3 المصدرنفسه، ص73.

– محمود المسعدي، السد، ص4129

5 المصدر نفسه، ص93.

كما تتكون الشخصية من سمات متشابكة متعاضدة يعسر عزلها من بعضها بعض كالإبداع والخلق والحلم وجميعها تنتسب إلى الخيال وترد فهو محرك غيلان الأول وحاملة على الإبداع والفعل، وغالبًا ما تظهر هذه السمات في خطاب غيلان عندما يحلم بعوالم جديدة هي من إنشاء خياله فحجت أقواله بصور الحياة والميلاد وروى الخلق "وإني لأرى المياه المتدفقة ...وسترينها يا ميمونة" يومئذ وسترينهم ...وسترين الجارية يومئذ نهداها شهوة تتبرج للماء"[1] وقد شحن كلامه بالأحلام وحمل ذلك بالوعود فتكاثرت فيه سين الاستقبال والتسويف دليلاً على حمل طاقة الخلق التي تحركه و تسكنه وهذا ما يظهر في قوله: نعم سننشئ ونخلق وسنعلم هذه الأرض الشجاعة والعقل سنرسل فيهم كلامنا .."[2]

2-صهباء

أ-**الإشفاق اللغوي:** صهباء اسم على وزن فاعلاء الاسم غامض غموض المسمى وإذا بحثنا عن الجذر المكون له: ألفينا أنه مشتق من مادة (ص.هـ.ب)"[3] ومن معانيها:

أ-صخرة صهيب: صلبة الصهيب الحجارة، الصهيب الموضع الشديد.

ب-يوم صهب: وأيضا صيهد شديد الحرارة، والصيهب شد الحر.

فنستنتج المعاني التالية:

الحجارة شديدة الصلابة.

الموضوع الشديد.

الحرارة الشديدة.

كما أضفى عليها الكاتب صفة من صفات ربات الجاهلية وهي على النحو التالي:

1 المصدر نفسه، ص78.

2 المصدر السابق، ص100.

3 ابن منظور، لسان العرب، مادة ص هـ ب.

إنها قرن طويل

قرن ثورة، قرن فيل

(...)

ربة اليبس

ربة القحط

تسكن الجبال

الصخرة ربة".[1]

وقد ورد في الأسطورة أن العرب عبدوا الشمس "أنا مرفوعة على قرني ثور وأنا على هيئة بعير له قرنان".[2]

حسب قراءة النص هي الربة، ربة الجبل بما فيه، ومن فيه بجميع عناصره من العقبة والهاوية، وعين الماء، والغبار، والصخر...

3 **ميارى:** اسم لم يرد في المصدر ولا في المعاجم والراجح أنه مشتق من:

أ-من مادة (م ور) مار الشيء مورا: تحرك، وجاء وذهب والمورد: السرعة وتمور السماء تموج موجا ومشيء مورد / مشي لين.[3]

أما المسرحية فإنها لم تظهر إلا في المنظر السادس على هيئة كائن حي مؤنث وهي امرأة تمثل جوهرا فريدًا لا يمكن إدراكها بالعين وسعاها إدراك العيان ذات بعد أسطوري هكذا صورها المسعدي بتصوير فائق حيث جعل منها عون لغيلان وميارته حين التعب والفتور وهي بمثابة خيال يبعث فيه الروح والحياة ويجدده بقوة، وكأنها طيف كما أنها نتقبلة أي تقابل مع غيلان.

1 محمود المسعدي، السد، ص28-29.

2 الجوزو مصطفى، من الأساطير العربية والخرفات، دار الطليعة، بيروت، ط2 ،1980، ص14.

3 ابن منظور، لسان العرب، مادة (م ور) .

من حيث الخطاب الشفاهي:

عند بدء انقطاع العلاقة بين غيلان وميمونة، ظهرت على الركح شخصية ميارى، وعند تطور الانقطاع بين الشخصيتين المذكورتين تحركت ميارى وأقبلت على غيلان وعند إمساك ميمونة عن الكلام وتجسيمها بذلك الانقطاع التام عن غيلان تكلّمت ميارى، فكأن ميارى من حيث وظيفتها المسرحية شخصية تقوم على تعويض ميمونة لتكون رفيقة أخرى لغيلان.

كما أن ميارى تبدو شخصية متفقة مع غيلان تشاركه الآراء المواقف وتدعمه ولها مبادئ الفعل نفسها التي يتصف به غيلان، لذلك نجد خطاب غيلان شامل لخطاب ميارى وخطاب ميارى شامل لخطاب غيلان، وهذا يتجسد في استعمال كليهما لضمير الجمع الذي يحيل عليهما معا فميارى تقول مثلا:

"**سنخلق الرياح والعواصف ونخلق الرعود والزلازل وغيلان يقرر:"نعم سننشئ ونخلق**"[1]

كما أن اضطلاع ميارى في المسرحية بوظيفة ميمونة، فأصبحت رفيقة لغيلان وحبيبة له، إلا أنها ليست شخصية بشرية خلافًا لغيلان وميمونة والمسعدي نفسه يصرح بأنها خيال.

يظهر من خلال الخطاب الشفاهي لميارى أنها شخصية ذات بعد إنساني يكمن في تقديم يد العون إلا أنها في مواقف أخرى يتبين أنها شخصية ترضى بالخسارة ولا تملك روح التحدي، ومن جهة أخرى صور المسعدي كل من شخصية ميارى وميمونة في صورة تقابل مبدئي في تحاورهما الوحيد إذ يتقابل موقفا هما من المراجع الزمنية

1 محمود المسعدي، السد، ص 133-134.

فميارى تقول: قد انتهى لنا نهار وابتدأ نهار غيره أما ميمونة فتقول قد انتهى النهار وابتدأ الليل"[1].

إذ لكل شخصية من الشخصيات السابقة موقف من إتمام السد، فالأولى قابلة بالوضع لا تسعى إلى تغييره ولا تنشد بناء السد، والثانية تريد ثورة وتهدف إلى الخلق فكل شخصية تنقد الأخرى، كما تعد شخصية ميارى صورة ذهنية لخيال شفاف كما أنها تعشق الماء وتكره الظمأ والقحط.

4-ميمونة:

أ-الاشتقاق اللغوي:

فهو من مادة "[2] (ي. ن. م)، تقول يمن الرجل يمنا، ويمن، وتيمن به، وائه لميمون عليهم: أي مبارك، جمعه ميامين.

ب-في التراث: فقد ذكر علمين يحملان اسم "ميمونة".

-ميمونة بنت الحارث الهلالية (ت51هـ. 761م) آخر امرأة تزوجها الرسول صلى الله عليه وسلم وكان اسمها "برة" فسماها ميمونة.

-ميمونة بنت مهران (ت 117هـ .736م) فقيه سني"[3]

أما الصفات التي يحملها هذا الاسم فهي:

الثقة والصلاح والإخلاص واليمن والبركة، والزيادة والذكاء.

في الخطاب الشفاهي:

تعد شخصية ميمونة، زوج غيلان وفية له، مخلصة صريحة، وصدوقة إلا أنها كانت تناوئ عناده في تحديه للرب، وسلوكها في ظاهر النص تعلوه الحشمة العريقة

1 المصدر نفسه، ص132.

2 ابن منظور، لسان العرب، مادة، ي م ن.

3 الرزكلي خير الدين، الإعلام،8 /301.

والحب المستتر لغيلان وتعلقها به، كما أنها رمز خصيب للكون والاكتفاء بالواقع والإيمان بالقدر تدعو إلى الزهد وتحث غيلان على الاستسلام لأمر الواقع وهو ما يظهر في قولها: فالتزهد ولتستسلم يا غيلان دع عنا السماوات والأعالي ولنكتف بالأرض".[1]

كما تعد بمثابة البصر والبصيرة في المسرحية كانت ترصد المتحرك والساكن في الجبل وكانت ترى الرؤيا كأنها فلق الصبح، كما كانت واعية بوظيفة العين وكانت تسعى الى تصحيح العلاقة بينها وبين غيلان:

" **غيلان: وأنت يا ميمونة؟ ألست الشك والحيرة؟ والصيحة في الصيحة؟**

ميمونة

غيلان: إن أنت عيني، فعيني من أغرب العيون: عيني لها أذنان ورأس ورجلان وصدر وثديان، عيني تأكل وتشرب، وتغضب، وتفرح...

ميمونة تأكل. وتشرب. وتغضب. وتفرح. وترى أيضا يا غيلان وقد رأت صباح اليوم"[2]

إذن هي العين التي تصل الفكر في الرأس بالفكر في الواقع، فلقد أدركت أن الوجود برمته متعلق بالعين، فلو كان الإنسان أعمى لما كان الوجود، ولما كان الإنسان، لقد كانت ميمونة عين غيلان، والعقل، والقلب فكانت تحمل وضعية الإنسان فيه بكفاءة عالية، وكانت تدافع عنه مذ وطئت معه الجبل إلى أن انحدرت دونه إلى الأرض وهي لم تفتأ تحميه من كل مكروه أو شيء يعترضه.

1 محمود المسعدي، السد، ص141

2 المصدر السابق، ص 124

وقد عبرنا عنها من خلال الجدول التالي:

سمات غيلان	سمات ميمونة
-الخيال-الحلم-الخلق-الإبداع -الإيمان بالفعل -العزم-القوة-الشجاعة -الرحيل	-العقل-الشك-الحيرة-الصدق -الاستسلام-الإذعان -الخشية-الضعف-الجبن -الاستقرار

ومن خلال هذه السمات فإن دور ميمونة كان قائما على ملازمتها لغيلان ومصاحبته دون أن يفضي ذلك إلى مشاركته الفعل أو الاقتناع بجدواه فهي تمثل دور القفا من الوجه، والباطن من الظاهر، يا ميمونتي ويا شكي وحيرتي ميمونة يا دودتي ويا دائي ويا صيحة الحيرة في روحي."[1]

البغل: حيوان له شأن في تاريخ الحضارات نشأة ونموا، فقط استعمله الإنسان في السفر والتنقل وحمل الأثقال، والركوب وجر العربات، وهو جيد في عبور المسالك الصعبة والعقبات، اعتمادًا على حوافره فضلاً عن تحمله الأتعاب.

وهو في النص المسرحي (السد) مشارك لغيلان وميمونة في صعود العقبة وهو من يحمل أثقال سفرهما، وسيكون له شأن في الأحداث، كما أنّه يتميز بصفات البشر إذ هو يسمع ما يقال، وأبرز ما يسم البغل في هذا النص المسرحي من سمات البشر هو الكلام، فنجد البغل هنا حيوان ناطق، وقد تكلّم في الكتاب ثلاث مرات الأولى في المنظر الثاني حيث قال: "عواء الذئاب يستجاب أم لا يستجاب؟ سأسأل غيلان ربّي

1 المصدر نفسه، ص124.

لكن أذئاب؟ أم أطياف خالي العصور في تيه العذاب؟ أم كلاب؟ أم صخور وأمواج واضطراب؟".[1]

والثانية في المنظر الرابع حيث قال: "أما أنا فقد سمعته وسأبيعه لغيلان ربّي".[2]

والثالثة في المنظر الرابع حيث إذ قرر: "إذا أصاب الحجارة جنون انقلبت جواري، إن جنون الجماد حياة".[3]

وإذا تتبعنا الأوقات التي تحدث فيها البغل في هذا النص المسرحي وجدناه يتحدث في المنظرين اللذين قامت فيهما شخصيات جماعية هي الرهبان والحجرات وفي هذين المنظرين، غاب غيلان وميمونة، فهما لم يعلما شيئا من دعاء الرهبان وطقوسهم ولم يسمعا شيئا من دعاء الرهبان وطقوسهم ولم يسمعا شيئا من كلام الحجرات ونقاشها، فكأن البغل يلعب دور غيلان وميمونة ويعوض غيابهما في هذين المنظرين وذلك بحضوره وكلامه، كما نجد شخصية البغل متصلة بغيلان فهو يحيل عليه في خطابه مرتين الأولى تفيد طلب المعرفة، فالبغل متصل جاهل، سيسأل غيلان ربه والثانية تفيد إعطاء المعرفة، فغيلان غافل عن كلام الحجرات، والبغل سيعلمه به وبهذا يبدو البغل مساندًا لغيلان لكنّها مساندة بالقوة لا بالفعل.

من هنا نتبين أن خطاب البغل لا يسهم في تطوير الأحداث المسرحية لأنه لم يحاول أحدًا ولم يحرك عجلة الأحداث كونه لم يشارك في الحوار، فكأن البغل شخصية فرجوية فقط، كما لا يمكن عدّه محايدًا تماما كونه كان وفيًا لغيلان ومساندًا له دون إمكان تجسيد هذه المساندة.

1 محمود المسعدي، السد، ص71.

2 المصدر نفسه، ص 94

3 المصدر نفسه، ص95.

كما أنّه يمكن تقسيم الشخصيات التي سبق التحدث عنها في مسرحية السد وفق الجدول التالي:

الشخصية	ظاهرة على الرّكح	غير ظاهرة على الرّكح
متكلّمة	غيلان–ميمونة–مياري–الحجرات–الهاتف–الرهبان–البغل	صهبّاء
غير متكلّمة	الذئب – الطائر	أهل الوادي – جارية – أصحاب غيلان

II–الشخصية في مسرحية ديوان الزنج لعز الدين المدني :

التقديم المادي للنص:

نص مسرحي نثري صدر عن الدار التونسية للنشر منذ سنة 1973 أي بعد سنة من تقديمها عرضًا مسرحيًا واحتوى النص على 114 صفحة من الحجم الصغير وتحتل تجربة عز الدين المدني في المسرح التونسي مكانة خاصة في الخطاب المسرحي العربي ذلك كون الكاتب لا تقتصر إبداعاته في توظيف المادة التراثية كفضاء جمالي فقط بل يتعامل مع المادة التراثية كمرجع لأجل ترسيخ معمار فني أصيل ومعاصر، ويرى عزالدين المدني في هذا السياق: "**أنه كان خليقا بالعرب المعاصرين، لما تبنوا الفن المسرحي الغربي وأعطوه الصدارة في أدبهم و فنونهم ألاّ يتبنوا منه إلا النوع فقط وأن يتركوا جانب الفنيات والأشكال، والاتجاهات التي رافقت النوع، والتصقت به، وكادت تمتزج بأصوله ... وأنّه كان ضروريًا بالنسبة إليهم أن ينظروا في جوهر المسرح، وأن يمعن النظر في أدواته وأن يتأملوا في اتجاهاته**[1]"

1 عز الدين المدني، ديوان الزنج، ص31.

و ذلك بغية تغيير ملامح المسرح في الوطن العربي و إعطائه خصوصيته بواسطة إدخال تقنية المدّاح و الحلقة و غيرها ، و لقد كان عز الدين المدني واعيا لتراثه مما جعلهم من أهم رواد المسرح الذين أثروا تأثيرا بالغا في مسيرة المسرح التونسي والعربي كما أنه وباعتبار الشخصية أداة يعبر من خلالها الكاتب المسرحي عن أفكار ورؤى مختلفة فلكل شخصية صفات متفاوتة تميّزها عن غيرها، حيث نجد الكاتب يبر كافة الجوانب المتعلقة بالشخصية مثل الجانب الداخلي(النفسي)، وهو المتعلق بالكيان النفسي والفكري والشعوري للشخصية، كما نجد الجانب الاجتماعي (السيسيولوجي) وهو المتعلق بالتركيب الاجتماعي المتصل بالأسرة والثقافة والعلاقات الاجتماعية بالإضافة إلى البيئة، أما الجانب الثالث للشخصية المسرحية هو الجانب الخارجي (الفيزيولوجي)، وهو متعلق بالتكوين المادي المتصل بتركيب الشخصية وسلوكها وهناك من الكتب من اهتم اهتماما كبيرا برسم الشخصيات وأعطى لها ملامحًا مميّزة مما يكسب العمل المسرحي نجاحًا، وهذا ما وجدناه في مسرحية ديوان الزنج حيث نجد أنفسنا أمام عيّنات مختلفة من الشخصيات، يقدمها عز الدين المدني بطريقة مستحدثة بغض النظر عن الإطار التاريخي الذي عاشت فيه، فقبل أن يبدأ المدني في سرد أحداث المسرحية عكف أولا على رسم ملامح الشخصيات على النحو التالي:

1-علي بن محمد:

إنه وباعتبار زعيم الثورة، وبالتالي يمتاز بصفات الزعماء منها حسن القيادة قيادة الناس بحيث يعطي أوامره للعمال والمهندسين في مسرحية ديوان الزنج يأمر دون أن يناقش عندما يشرع في بناء مدينته الفاضلة المختارة، وقد وصفه عز الدين المدني بالزعامة وأنه رجل في عمر النبوة أحمر الوجه أي أنه ليس زنجيا وذلك في قوله:

"علي بن محمد: زعيم ثورة الزنج، هو رجل في الأربعين

وجهه كفلق الفجر، شعره فاحم، منسرح على الأكتاف".[1]

تبين أنه أسود الشعر، لحيته سوداء تغطي الجزء الأكبر من وجهه، ثاقب النظرة واسع العينين، متزن الحركات وهذا ما زاده هيبة على شخصيته، حازم في قراراته، يتكلم بأريحية ناتجة عن فصاحة في اللسان وطلقة في التعبير، ويتصف بالمكر والدهاء وذلك في قول عز الدين المدني:

"حازم، ذو أريحية ودهاء"[2]

وهي صفات لا بد من أن نجدها عند أي قائد، كما أن الصفات التي وضعها عز الدين المدني لعلي بن محمد في أغلبها صفات جسدية نفسية وذلك بحكم أنه يكتب نصا مسرحيا ويصور شخصية درامية لا بد من تحديد أبعادها الثلاثة، البعد الجسدي (رجل في الأربعين، شعره فاحم منسرح على الأكتاف وجهه كفلق الفجر، لحيته سوداء)، والبعد الاجتماعي (زعيم الثورة)، والبعد النفسي الذين يمكن أن نقول إن التحديدات الواردة فيه والتي تصب في سياق البعد الجسدي (حركاته متزنة عازمة نظرته ثاقبة واسعة، ذو أريحية ودهاء).

لم يغص عز الدين المدني كثيرا في تحديد شخصية علي بن محمد إذ انه لم يذكر كان طويلا أم قصيرا، إن كان بدينا أم نحيفا، إن كان فارسا يحسن استعمال السيف مشاركًا في القتال ذلك أنه ما كان يستهوي المدني هو قدرة بطله علي بن محمد القيادة، قدرته على التفكير والتخطيط التنظير لأن مثل هذه الحركة الاحتجاجية في

1 ديوان الزنج، عزالدين المدني، ص31.

2 المصدر نفسه، ص31.

حاجة إلى من ينظّر ويقود وليس من يحارب ويقاتل، وهي إشارة إلى دور النخبة المثقفة في صناعة القرار، ودورها الطبيعي في قيادة حركات التحرر في العالم الثالث من خلال النصف الثاني من القرن العشرين نخبة حائرة متسائلة حول قضايا مصيرية تهم الثورات وشعاراتها ومبادئها حول العدل والمساواة والحرية .

علي بن محمد عند عز الدين المدني ديمقراطي حينا "وبعد يا أعضاء مجلس الثورة وبعد؟ ماذا نفعل؟ بعد هذا النشير، وبعد هذه الآمال، وبعد أن حررنا الناس من الإستعباد والاستغلال، وبعد أن انتصرنا في معركة أولى على بني العباس".[1]

بعد التساؤل ينصت علي بن محمد إلى رفاقه في المجلس ويقترح ويلح ويبدو أنه قادر على الإستماع والإنصات ولكنه في الوقت نفسه يقرر ويصر ويأمر ولا يسمح بالنقاش: قلت لكم: مذهبهم غير أصيل، مستورد، عريب، هجين كفى !! (مخاطبًا رفيق) فاعتراضك غير مقبول إلزم مكانك"[2] هذه إشارات من المدني تدل على أن علي بن محمد يطرح طرحا ديمقراطيًا بدون ديمقراطية.

كما نجد أن علي بن محمد يحمل عواطف حب اتجاه ريحانة إذ ليس هناك جوار، بل ريحانة هي الفتاة الوحيدة التي عشقها وظلّ وفيًا لها طوال المسرحية وهو ما يؤكده الحوار الذي دار بينهما.

علي بن محمد: ريحانة مالك صامتة؟ كنت أعرف منك التأييد

ريحانة: حبيبي علي، لو تكلّمت لزادت النار لهبا ...

علي بن محمد: كذا أنت دائمة يا زهر الزنج ...فظفرت

1 عز الدين المدني، ديوان الزنج، ص36.

2 المصدر نفسه، ص44.

بك على شطان الخليج العربي تجمعين عراجين المرجان".[1]

كما أن علي بن محمد واقعي في تصرفاته وقراراته وملما بأصول فن العمارة والهندسة والبناء:"

علي بن محمد: محمد أين البيركار مسطر الزوايا وميزان البناء والمطمار؟"[2]

ولقد وهب عز الدين المدني علي بن محمد صفة القداسة المتجذرة من خلال جعل ريحانة تقر أو تصرح بهذه القداسة قائلة:"وعلي هو مهدينا المنتظر".

صور المدني بطل المسرحية "علي بن محمد "شخصية مناضلة في سبيل قيم الإنسانية مؤمنة بقيم نبيلة، محب للخير وخاصة للأقلّيات المستضعفة والمستعبدة خليل بن باز" السودان والأحابيش، وزط الأجام أكراد العراة وأعراب البادية وصعاليك الجيل وبرابرة إفريقيا ومجوس الهنداوس"[3]

2. رفيق: يعد من الشخصيات المساعدة والمهمة في هذه المسرحية نظرا للخصوصية التي يتميز بها "فإن كان رفيق هو بالفعل اسم أحد غلامي يحيى بن عبد الرحمان ابن خاقان الذي كان ضمن أصحاب علي بن محمد الستة فإن الملامح التي أعطاها عز الدين المدني لهذه الشخصية في المسرحية تفسر احتفاظه بها من بين الشخصيات الفعلية في مجلس الثورة وتعويض الغلام الثاني المسمى مشرق بريحانة الشخصية الخيالية التي أدمجها في مجلس الثورة...[4]

وتعد شخصية رفيق في لسان العرب على النحو الآتي:

1 المصدر السابق، ص45

2 المصدر نفسه، ص36.

3 عز الدين المدني، ديوان الزنج، ص36.

4 محمد المديوني، مسرح عزالدين المدنيوني التراث، رسم للنسر، تونس،1983، ص56.

سئل أعرابي عن تسمية العرب أبناءهم بأسماء مثل ضرغام وغصنفر وقعقاع وأسد وثور وما إلى ذلك، بينما يسمون مواليهم وعبيدهم بأسماء مثل رباح وبلال ورفيق ومبروك، فأجاب: أسماء أبنائنا على أعدائنا وأسماء عبيدنا إلينا.

كان رفيق اسما شاعريًا وهو شائع في الموالي والعبيد لأنه يوحي بالرفقة لسيّده والرفق والرفقة: اللطافة والليّن، ويُقال: "أرفقه أي نفعته ... و يقال للمتطبب، متفرق ورفيق، كره أن يقال طبيب"[1] والرفيق أيضا في الدرب والصاحب في الرحلة وما تحمله من مخاطر ومغامرات اسم يوحي بالوفاء والإطمئنان، فهل عبرت مجريات أحداث المسرحية عند المدني هذه الصفات أم لا، عند تتبعنا لشخصية رفيق يتبين أنه مع بداية المسرحية كان رفيق رفيقا لعلي بن محمد و لكن مع تطور الأحداث وظهور الصراع بيت أعضاء مجلس الثورة بدأ الأمر يختلف، إذ بدأ مؤيدًا للزعيم بدون تحفظ ولكن مع تطور الأحداث برزت أوجه خلاف وتطورت هذه الخلافات إلى أن وصلت حدّ الصدام والقطية في أواخر المسرحية.

ولقد جعل المدني رفيق "عضوا فاعلاً في مجلس ثورة الزنج، رباه محمد بن مسلم وتبناه، يناقش كثيرًا يطالع كثيرًا، ينتقد كثيرًا، شعر رأسه ولحيته وشاربه هائج مائج شاعر في خلواته، ذو خجل مستمر لم يشارك في حرب التحرير إنما هو وليد التحرير وعيا".[2]

رفيق لا يريد الحديث كثيرًا عن الماضي إن ما يهمه هو المستقبل، الماضي مضى وانتهى أمره، والمستقبل هو الهدف، فكره ونظره وثقافته تدفعه إلى الأمام دفعا، هو لم

1 ابن منظور، لسان العرب، دار لسان العرب، بيروت، مجلد1، ص1200.

2 عز الدين المدني، ديوان الزنج، ص32

يسهم في الماضي لذا فهو بتحرق شوقا ليسهم في صنع بصمته في المستقبل "إنكم تذكرون تاريخ النضال كما لو كان ليلة من ألف ليلة وليلة!"[1]

كما يُعد رفيق في نظر المدني منظرا، ليس رجل حرب وميدان هو يتكلم في الفلسفة في التاريخ، في الأدب، حتى في التنظير لحرب العصابات لكنه يخشى أن يزج في ميدان المعركة، إذ نجده يرفض صراحة أوامر علي بن محمد الزعيم عندما يتعلق الأمر بالحرب وهو ما يعكسه الحوار التالي:

"**سليمان بن جامع: لبيك يا علي**

علي بن محمد: خذ معك عشرين ألف مقاتل وسر إلى البصرة وافتحها وليساعدك رفيق

رفيق: إنما أنا كاتب المجلس

علي بن محمد: نريد أن تغمس يديك في الدماء حتى تعرف فن النضال "[2]

رفيق مثقف من مثقفي العالم الثالث عند عز الدين المدني، تكاد مواقفه تلامس مفهوم المثقف العضوي الذي صاغه ونظر له غرامشي، رفيق لم يؤثر كثيرا على أحداث المسرحية، باعتباره أولا لم يمارس النضال المسلح الذي رفضه رفضًا قاطعا.

إنّه ورغم الاضطرابات والتذبذب اللذين ميّزا شخصية رفيق، فهو مناضل ولا يريد أن يلطخ يديه بالدماء، وهو مناصر للزنج ومترفع عليهم بحكم ثقافته، وهو مثقف لم يعرف أن يكون وسط الذين يدافع عنهم فلم يفهموه أو لم يستطع هو الوصول إليهم والتعايش معهم، ولكن مع تطور أحداث المسرحية بدأت أفكاره تتجذّر رؤيته و تتوضح فاختار موقعه بشكل نهائي وحاسم، حيث رفض التعاون مع العباسيين بعد أن هادنهم لفترة، وانقلب على علي بن محمد عندما علم خيانته للثورة وتحالفه مع العباسيين عندها توضحت صورته كرجل مثقف الذي يصرخ في وجه زعيم الثورة.

1 المصدر نفسه، ص37.

2 عز الدين المدني، ديوان الزنج، ص39.

" رفيق خلوني أكسر له رأسه، دعوني أقتله! أغتله! (المسكونة)

أبو المحامد: إنك تصرخ كثيرا ولا تفعل شيئا يا ابني رفيق (مخاطبا أهل المجلس) يا خونة، يا أشباه الرجال، يا ظلال بني العباس، يا عبيد أتتوقعون الاتفاق، إنه الاستعباد الجديد (يبعدون رفيق ويعزلونه، في ناحية من الركح).

أبو المحامد: هكذا يقابل وفاءنا الغدر ونكران الجميل

علي بن محمد: سوف نعزله، نعد بطرده من خضيرتنا

أبو المحامد: لا حول ولا قوة إلا بالله (يتصنع البكاء)

يحيى بن محمد: كفكف دموعك يا أبا المحامد سوف نحسبه، ولا عليك

خليل بن ابان: سوف نقطع دابره، نعدك برميه في السجن".[1]

إنه ومع تطور الأحداث المسرحية وتنامي يصبح "رفيق" أكثر راديكلية فيؤكد أنه أصبح يحمل الفكر الماركسي قناعات وممارسة لأنه أصبح يراهن على العمال والطبقة العاملة باعتبارها هي المستفيدة الأولى من البرنامج الثوري الداعي إلى تحطيم الاستغلال وتدمير "الامبريالية " العباسية والمناداة بالعدالة الاجتماعية والحرية وهو ما يعكسه قوله: "رفيق: العمال عندنا ثاروا لأنهم يحملون الصدق الثوري في قلوبهم، لأنهم يعرفون من هو الإنسان الحر، وهن هو الإنسان العبد، ومن يدرك ذلك فهو ليس بجاهل..."[2]

وعليك فرفيق شخصية درامية مسها وهج الصراع فتطهرت به ونضجت على ناره فأثبتت وجودًا مستقلاً وشخصية فاعلة في تطور الأحداث وإبراز الوعي الدرامي.

ترمز شخصية رفيق في الحقيقة إلى كل شخص يرفض بيع مبادئه مقابل ملذات الحياة، فقضية الوطن والشرف تشكل لديه جزء هام من حياته، كما أنه اختار أن يعيش بشرف وكرامة، حتى ولو كان تحت ظروف صعبة بدلا من ان يبيع مبادئه.

1 عز الدين المدني، ديوان الزنج، ص75.

2 المصدر نفسه، ص82.

3.ريحانـــة: هـي الشخصـية الثالثـة فـي المسـرحية (ديـوان الـزنج)، والتـي باعتبارهـا الشخصية الأنثوية الوحيدة أولا، وباعتبار أن المدني خلقها من خياله، أما من حيث التسمية فإما أن يكون المدني قد تأثر بكتاب السُّد وشخصيته النسائية ريحانة والمدني لا يخفي أبدا استاذية المسعدي له، وإما أنه يتحدث عن شخصية زنجية حقيقية كانت تسمى ريحان إذ ورد ذكرها عند الطبري في موضعين:

– **الموضـع الاول:** "وتنـادى الـزنج" السـلاح، فبـدر مفـرج النبـوبي المكنـى بـأبي صـالح وريحان بن صالح وفتح الحجام"[1]–

الموضـع الثـاني: وكـان مبتدأ الأمـر فـي ذلك فيمـا ذكـر عن قائد لصـاحب الـزنج من السـودان يقـال لـه ريحـان"[2]...أمـا الاحتمـال الثالـث فهـو أن اسـم ريحانـة يـوحي بـالراح والروح والريحان والعطور والطيب والنشوة وكلها أسماء فيها رائحة الأنثى.

لقد كـان اهتمـام المدني بهذه الشخصية(ريحانـة) منصـب أكثـر علـى مـا تـوحي إليـه بـدافع معنـوي لقائـد الـزنج أكثـر مـن أن تكـون شخصـية ثلاثيـة الأبعـاد النفسـية والاجتماعيـة والجسـدية، لأن المـدني لـم يحـدثنا عن كثيـر مـن قوامهـا وشـعرها وعينهـا ووجههـا وجسـمها والإشـارات التـي أوردهـا المؤلـف كانـت إشـارات عـابرة، وكأنـه أرادهـا أنثـى فـي المطلـق،أنثى الرجـل التـي يسـكن إليهـا يأمرهـا وينهيهـا فتطيـع، ولعـل المؤلـف يحمل من وراء هذا رسالة وهـي عدم التوجـه إلـى امرأة محـددة الأبعـاد لأننـا "مهمـا تكـن المسرحية غير واقعية فنحن نميل دائما إلـى البحث عن أشكال وعلاقات سببية ودوافع من النوع الذي نستطيع أن نفسره بـالرجوع إلـى معرفتنـا بالسلوك الإنسـاني، ونحـن كذلك

1 أبوجعفر، محمد بن جرير الطبري، تاريخ الأمم والملوك، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1985، مجلد5، ص209.

2 المصدر نفسه، ص213.

معرضون لإصدار أحكام أخلاقية"[1]، أي أنه وبتحديد المدني على سبيل المثال لصفات محدودة وأبعاد لشخصية ريحانة قد يمارس المتلقي بعض الإسقاطات على هذه الشخصية انطلاقا من الوصف الذي وضعه المؤلف وهو ما يفتح باب الجدال والوقوع في إصدار أخلاقية قد تعارض أفكار ورؤى لمتلقي.

صور المدني ريحانة حسب رؤيته وقدّمها إلينا مع هذه المجموعة المتمردة على الدولة بقيمها وسياستها وممارساتها الدينية والاجتماعية والأخلاقية، قدمها إلينا وسط مجتمع ذكوري، تباع فيه المرأة وتشري كأية بضاعة أخرى. ريحانة ساعدت علي بن محمد ودافعت عنه وتصدت لخصومه، الذين يهاجمونه كيف لا وهي رفيقة دربه، وظلت وفية إلى سيّدها ومعلّمها وعشيرها، واقفة أمام أي نقد يوجه إليه من طرف أيّ معارض ولكن في نهاية الرحلة بدأت تبتعد عنه لأنها اقتنعت بأفكار رفيق الذي يحاول إقناع أنصار علي بن محمد المقربين والبعيدين، واستطاع رغم فشله في البداية، أن يحقق نصرا بالنقاط على زعيمه الذي طالما آمن بأفكاره، و ذلك باستخدام أفكاره والتخطيط لاستقطاب المجموعة المقربة والموالية من علي بن محمد وكان آخرهم ريحانة التي ترفض التعامل مع رفيق والانصياع لأفكاره وأطاريحه، وكانت تصدق خليلها علي بن محمد، ولكنها وصلت إليه في النهاية إلى ضرورة التحلي والابتعاد عن معلّمها ومولاها وهي خطوة هامة وجد صعبة بالنسبة لريحانة.

تعد شخصية ريحانة أكثر شخصية تطورا وحيوية في النص المسرحي "ديوان الزنج "باعتبارها امرأة فهي شديدة الارتباط والتعلق بالواقع المعاش، ولذلك توصلت في النهاية إلى الاقتناع بأفكار رفيق والابتعاد عن علي وكانت وفيّة إلى أبعد الحدود مع وليّها علي بن محمد فقرار الابتعاد عنه قرار عاطفي فكري في نفس الوقت، و بالتالي

1 هيمن رونالد، قراءة المسرحية، تر: محي الدوري، دارالشؤون، الثقافة العامة، بغداد،1995، ص86.

كانت عن رفاقه الذين قاطعوه من الرجال بأن قرارها بالانفصال والابتعاد كان أصعب من قرار رفاقها كونها كانت مقربة كثيرا، كما أن أكثر الشخصيات حيوية هي التي تتطور متفاعلة مع الأحداث الدراميّة عندما يتعلق حسها وتفاعلها مع هذه الأحداث .

لا يهم بالنسبة إلى ريحانة أنها اتخذت قرارها بالابتعاد عن علي بن محمد بكل مرارة ولوعة وحسرة بعد يأسها من أطروحات هذا الرجل الذي عاشرته طويلاً وكان محط أحلامها وآمالها، فلم يرهنها على المستوى العاطفي الجنسي الغريزي إذا أنه لم يحقق لها ما تصبو إليه أية امرأة، وهي أن تكون أما، ولم يحقق لها أيضا ما كانت تصبو إليه على المستوى الفكري من خلال الثورة، فقررت الابتعاد "إني عائدة إلى بلادي فهي ملجئي ومخبئي... "

كانت بداية الرحلة الدراميّة لريحانة مع علي بن محمد من الفواعل المساعدة "خفض من صوتك أمام الزعيم"[1] وانتهت في آخر المسرحية معارضة وهذا ما وهبها استقلالها وقرارها وحيويتها.

لقد تبين أن جل الشخصيات التي اعتمدها عزالدين المدني في مسرحيته ديوان الزنج شخصيات تاريخية له في التاريخ العربي إذ اختار المؤلف شخصياته بدقة وذلك بعودته إلى المعين الثقافي المعرفي الذي لا ينصب لينتقي شخصياته المرجعيّة، تلك الشخصيات تتسم بالمرجعية لأنه "بإمكاننا تكوين فكرة عنها خارج النص إذ أن المؤلف قد استقاها من عوالم نصيّة أخرى محافظا على بعض ملامحها المرجعيّة أو شبه المرجعيّة وهما يضع القارئ مباشرة أمام (عواتم تاريخية) محددة الملامح"[2] .

1 عز الدين المدني، ديوان الزنج، ص80.

2 سعيد يقطين، قال الراوي (البنيات في السير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1997م، ص96.

شخصيات الوفد العباسي:

أما الشخصيات المعارضة لعلي بن محمد المتمثلة في أعضاء الوفد العباسي المفاوض للزنج، فقط جعلها المدني شخصيات رسمية شخصيات نمطية لا تتسم بكثير من الحيوية بالرغم من أن معظمهم من المثقفين القاضي والمؤرخ والشاعر ونقيب التجار والسياسي.

وكأن المدني أراد أن يصور المثقف التابع للسلطة، الخاضع للحاكم، البائع لضمير وكرامته والمتاجر بثقافته. باختصار، رصد حالة المثقفين في العالم الثالث ودورهم المهادن للسلطة وممارساتها القمعية، المادح للحاكم دون الالتفات للمحكوم أعضاء الوفد العباسي من المثقفين الزائفين من المثقفين الانتهازيين الذين أغرتهم مناصبهم وحب التقرب من السلطة فأعمتهم عن رؤية عيوبها، فلم توقظ ضمائرهم حريات تسلب، وعدالة تنتهك وأرواح تزهق بغير حق، وظلم في كل ممارسات الساسة كل ذلك والمثقفون يسيرون في رحاب الحكام.

كانت مواقف الشخصيات المعارضة لعلي بن محمد وجماعته نابعة عن اختيار وبالتالي كانت مواقف عقائدية جد متعصبة، ومن هنا كان الصراع عنيفًا، الصراع الذي يعتبر عصب الدراما منذ أرسطو وحتى الآن "لأن الصراع جوهر المسرحية. وإذا ما رأيت المسرحيّة ما أن تبلغ مستوى التمثيليات الرائعة الهامة فيجب أن تكون ذات صراع يستحق التقدير في كل الموضوع والحبكة..."[1]

كان الصراع متوازنًا بين القوتين المتعارضتين علي بن محمد وجماعته وأفكارهم وأهدافهم في تغيير العالم والمجتمع، وهي أهداف نبيلة وبين شخصيات الوفد العباسي وقناعاتهم بإبقاء الوضع القائم كما هو عليه وارتباط مصالحهم الشخصيّة والماديّة بهذا

1 ماركس ملتون، المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها، تر، فريدمدور، دار الكتاب العربي، بيروت–لبنان،1965، ص80.

الوضع وتقف وراءهم السلطة المركزية بمالها وجيشها وإيديولوجيتها مما جعل الصراع الدرامي مشوقا في المسرحيّة، لا يهتم المشاهدون بالوضع أو الحبكة فقط في أي مسرحيّة "بل تستهويهم أمور أخرى أيضا كبناء الشخصيات واستخدام الحوار بمهارة وكفاءة للترفيه والتطوير القصة وتكوين المواقف الدراماتيكية والتمهيد للحظات الحاسمة في التمثيلية، والبراعة التي يتم التي بها حبك المشكلات وثم حله، وكيفية إظهار القوى الشخصيات بمظهر المسيطر والمدافع و أخيرا إخفاء حلّة جديدة على المواقف وآراء جرى استخدامها آلاف المرات قبلاً، فتحليل الأثر الفني لا يقوم كما يعتقد البعض على دراسته لأجزاء دراسة مستوفية بل دراسة تساعد على تفهم الكل تفهما أوسع"2.

كما تحيل شخصيات هذا النص الدرامي القارئ أو المشاهد على الماضي لهذا كانت بنية الفعل الدرامي بنية تتميز بطابع سردي في أغلب المراحل، ويمكن اعتبار هذا الديوان المسرحي شكلاً من أشكال المسرح الاحتفالي الذي يعتمد على إقامة الحفل كما يقول عز الدين المدني بأن "هذا الديوان المسرحي يريده المؤلف والمخرج، والممثلون، والممثلات، والفنيون أن يكون حفلة فنية جماهيرية بما في كلمة حفلة من دلالات شتى في اللغة وهي التجمع والاحتشاد، وفي النفس وهي الإمتاع الذي يوقظ الحواس، وفي الاجتماع وهي المشاركة بالمشاعر حينا، وبالفكر حينا وربما بالجسم أحيانا"[1].

وعلى هذا الأساس استطاع عز الدين المدني أن يعكس تقنيات المسرح التراثي وذلك من طريق طبيعة انتقاء الشخصيات التراثية، والتي شكلت منطلقًا أساسيًا في تكوين نصوصه المسرحية، ويرى محمد نصار وقاسم الكوفحي أن "النص المسرحي يتألف من

1 عزالدين المدني، ديوان الزنج، ص21.

عناصر تجعله صالحا للقراءة ولكن في جوهره إمكانيات تجسيده، والتي تجعل منه كائنا حيا ينبض بالحياة فوق خشبة المسرح".[1]

وهو ما يحدث متعة المشاهدة ويضفي بعدًا فنيًا من جهة، كما يسهم في تأصيل المسرح العربي وفق رؤية قومية وإنسانية.

ولقد وظف المدني مجموعة من الشخصيات في الركح الأول وهي تستعد لبناء المدينة المختارة، في موقف يعكس مبدأ الوحدة وروح التعاون.

" **علي بن محمد: هاتوا الأخشاب**

خليل بن أبان: هذا يوم الفرح قد حل...

يحي بن محمد: هذا عهد البناء، قد جاء وطل.

رفيق: وغدا مدينتنا، نريدها فاضلة...

ريحانة: فيها من كل جنة زهرة خفاقة يانعة."[2]

وبهذا جعل المدني الشخصية تشارك المتلقي/الجمهور في تظاهرة شعبية من أجل إعادة النظر إلى الواقع بأعين جماعية وبإحساس جماعي، عكس المسرح الأرسطي حيث يستطيع الممثل أن ينقل فيه الأحاسيس إلى الجمهور، كما هو الشأن في المسرح الملحمي حيث ينقل الأفكار والأوامر.

1 محمد نصار، قاسم الكوفحي، تذوق الفنون الدارمية، عالم الكتب الحديث، للنشر والتوزيع، ط، 2005، ص217.

2 عز الدين المدني، ديوان الزنج، ص 85.

المبحث الثاني: البعد الفني للفضاء في المسرح التونسي

1 - تحديد مصطلح الفضاء:

1 -1 -لغة:

تحمل كلمة **فضاء Espace** من المعاني ما يجعلها تلتبس على الأذهان فهي تعني فيما تعنيه الحيز والفراغ والمدى والمساحة"[1] وتعني أيضا كل ما يوجد تحت السماء وفوق الغلاف الجوي للأرض أو تحت السماء بصفة عامة فهي كلمة تتصل دائما في الأذهان بالفراغ.

إن كلمة "فضاء" التي ترد كمرادف أو كمصطلح بديل للمكان المسرحي فهي في اللغةالعربية تعني الاتساع والانتهاء، كما يشرح لنا محمد مرتضى الزبيدي في كتابه "تاج العروس"ويفض كل شيء أي يصير فضاء وكذا في النهاية"[2].

والإفضاء في الحقيقة الانتهاء ومن فض المكان، يفضو، إذا اتسع"[3] وهكذا تأتي كلمة الفضاء بمعنى الاتساع والخلاء، كما يرد في النص التالي والمفضي المتسع وأفضى بهم، بلغ بهم مكانا واسعا وترك الأمر فضا أي غير محكم ويقولون لا يفض الله فاك... أي أنه يجعله فضاء واسعا خاليًا."[4]

1 جروان، الكنز –فرنسي –عربي، دار السابق للتأليف والنشر، باريس د.ت، ص 325.

2 محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، المجلد التاسع، منشورات دار المكتبة، الحياة، بيروت، ص 348-349.

3 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

4 محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، ص 348-349.

كما يرد المعنى ذاته في كتاب العين للفراهيدي (100-175) الفضاء، المكان الواسع ويؤيد ذلك ما جاء في معجم الرائد الفضاء) مصدر فضاء ما اتسع في الأرض الخالي من الأرض."[1]

وفي معجم لسان العرب وفي مادة فضاء أنه "الأرض البوار، الشاسعة والفارغ أو ما اتسع في الأرض"[2] والملاحظ أن هذا التعريف بيان لغوي شديد البساطة، لا يخيل إلى مرجعيات اجتماعية أو فلسفية قد تجعله أكثر ارتباطًا بالإنسان ونشاطه فيه بل يضع السائل مباشرة في الصورة الفضائية الطبيعية التي تحيل إليها الكلمة، دونما العودة إلى مختلف العلائق التي يمكن أن تربطه بمن فيه.

كما نجد أن بطرس البستاني في قاموسه "محيط المحيط" حين تعريفه للفضاء عن معجم لسان العرب، بل وكأننا به اقتبس منه على الرغم من أنه لا يحيل القارئ عليه إذ يقول: الفضاء الساحة وما اتسع من الأرض (...) ومكان فضاء أي واسع."[3]

2 -1 -المكان لغة:

يرد في كتاب (تاج العروس في جواهر القاموس) لمحمد مرتضى الزبيدي أن المكان هو الحاوي للشيء وعند بعض المتكلمين أنه عرض وأنه اجتماع جسمين حاوي ومحوي وذلك كون الجسم الحاوي محيط بالمحوي، فالمكان عندهم المناسبة بين هذين الجسمين"[4].

1 أبي عبد الرحمن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، الجزء 7، تحقيق مهدي المخزومي، ابراهيم السامرائي، دار الرشد للنشر، بغداد 1981، ص 63.

2 ابن منظور، لسان العرب، ج 15، دار صامد، د.ت، ص 157.

3 بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1998، ص 695.

4 محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، مج9، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ص348-349.

فيما يرى الكندي (توفي عام 252هـ) أنه تلاقي الاثنين معا وأنه نهايات الجسم ويقال هو التقاء أفقي المحيط والمحاط به"[1].

ويقول سيف الدين الأمدي (551-631هـ) في كتاب المبين في شرح ألفاظ الحكماء والمتكلمين، وأما المكان: فعبارة عن السطح الباطن في الجرم الحاوي المماس للسطح الظاهر في الحرم المحوي، كالسطح الباطن في الكون الماس للسطح الظاهر من الماء الموضوع فيه"[2].

غير أن المكان في المعنى الجمالي أوسع مما تحصره التعريفات اللغوية بوصفه التماس سطح الحاوي والمحوي.

ويقترح الجرجاني في كتاب التعريفات ثلاثة أصناف هي: المكان المبهم والمكان المعين والمكان المحصور.

أولا: المكان المبهم: فله اسم نسميه به، الأمر لا يتعلق بمسماه نحو الخلف والأمام فإن تسميته ذلك المكان بالخلف أو بالأمام، إنما جاءت لكونه خلف شيء أو معلم ما وهو غير داخل في مسماه، فالإبهام هنا يأتي لكون هذه التسمية لا تحمل معناها في ذاقها أو في وظيفتها وتبقى دوما متعدية لمعلم تستمد منه دقة معناها نحو قولك خلف الحائط، وأمام

الشجرة وهكذا... فالحائط والشجرة معلمان يعنيان المكان بدقة ووضوح."[3]

1 الكندي، الحدود والرسوم، تحقيق عبد الأمير الأعسم ضمن كتابه المصطلح الفلسفي عند العرب، منشورات مكتبة الفكر العربي، ص 192.

2 كريم رشيد، جماليات المكان في العرض المسرحي المعاصر، ط1، دار ومكتبة عدنان، بغداد،2013، ص 29.

3 عبد القاهر الجرجاني، كتاب التعريفات، ط1، دار الكتاب المقدس، بيروت، 1985، ص 203. (3) نفس المرجع، ص 204.

– **ثانيا: المكان المعين:** فهو مكان له اسم سمي به، بسبب أمر داخل في مسماه كالدار فإن تسميته بسبب الحائط والسقف وغيرهما وكلها تدخل في مسماه، فالتعين هنا إذن يأتي من الكلمة نفسها، مستقلة بمعناها ودون الحاجة إلى كلام آخر يفسرها"[1].

– **ثالثا: المكان المحصور:** الذي يعني السطح الباطن في الجسم الحاوي وهو كما تدل عليه تسميته المكان الواقع داخل حاجز أو جسم أو حيز حاو يحصره في داخله"[2].

2–أنواع المكان:

صنف "هلسا" المكان إلى أربعة أنواع:"[3]

• **المكان المجازي:** وهو المكان الذي نجده في رواية الأحداث المتتالية، حيث نجد المكان ساحة للأحداث ومكملاً لها، وليس عنصرا مهما في العمل الروائي، إنه مكان سلبي يخضع الأفعال الشخصيات.

• **المكان الهندسي:** وهو المكان الذي يعرض بدقة وحياد من خلال أبعاده الخارجية.

• المكان كتجربة معاشة داخل العمل الفني: هو القادر على إثارة ذكري المكان عند الملتقي

• **المكان المعادي:** ثم أضاف هلسا هذا النوع في المكان العادي كالسجن والمنفى والطبيعة الخالية من البشر ومكان الغربة.

3–مفهوم المكان والفضاء في الفن المسرحي:

يتميز العمل المسرحي بخاصية وهي ازدواجية الخطاب، إذ الأول يكتب مبنيا على لغة واحدة، هي اللغة واللسان ويسمى هذا النوع خطابًا دراميًا، نظرا لحاجته الملحة إلى الأداء وانطلاقا من المفهوم الأرسطي اليوناني للفعل الدرامي الذي يعني بالفعل

1 المرجع السابق، ص204.

2 القاهر الجرجاني، كتاب التعريفات، ص204.

3 محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص 66.

المؤدى وخاصية الأداء هذه، هي التي تضفي عليه صفة المسرحية، فيصير بذلك خطابا مسرحيا"[1].

ولقد تعامل النقد الأدبي طيلة عقود من الزمن مع النص الدرامي بوصفه نصًا أدبيا محضا لا يختلف عن القصيدة الشعرية أو القصة أو الرواية في شيء، وهو الأمر الذي حرم النقد المسرحي في كثير من التقدم والازدهار مقارنة بالنقد الفني، على غرار الفنون التشكيلية التي شقت لنفسها مخارج متنوعة وتأثرت وأثرت في عدة ميادين في الفن والأدب والهندسة المعمارية.

كما توجد بين فضاء النص وفضاء العرض في المسرح، مساحة جمالية، بدأت توفد الدراسات المسرحية وتسهم في إغنائها وتطويرها وتوحي للمخرج المسرحي المعاصر بعدد من الاقتراحات الممكنة، للكشف عن بنية الفضاء المكان الدرامي في عن دلالاته من خلال آليات تنظيم الفضاء المسرحي وعلاقتهما بمستويات البني الخطابية للنص الدرامي"[2].

ومن البديهي أن الفعل المسرحي لا يمكنه إلا أن يتأسس داخل مكان ما، فالمكان يعد علامة مسرحية يفهم من خلالها النص المسرحي لكننا نصادف في تعاملنا معه ثلاثة مقترحات مكانية.

- المكان والمؤلف:

وينطوي على اقتراح ثلاثة مستويات مكانية، فهو إما يكون موقعا جغرافيًا محددًا، أو طرازًا ما بعينه لارتباط هذا المكان بالشرط التاريخي وما يعكسه من قيم

1 كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، ترجمة رئيف كريم، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992، ص 7.

2 عزوز بنعمر، السينوغرافيا وإشكالية المكان في المسرح الجزائري، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه في السينوغرافيا تحت إشراف أحمد عزوز، 210-2011، ص 27.

معرفية وجمالية على النص، أو أن يكون المكان المقترح مجرد فعالية جمالية ترتبط بكنه الفكرة الدرامية وذلك بحسب مخيلة المؤلف ومعرفته بشروط اللعبة المسرحية، أما في الحالة التي يحاول فيها المؤلف أن يترك نصه مفتوحا على حركة الزمن فهو يعمد إلى إلغاء المكان، ليعنى بإنشاء عالم لغوي دون تحديد أي إطار"[1]

- المكان والمخرج:

وذلك من خلال أدوات الإخراج وتقنياته (عناصر السينوغرافيا والممثل والتشكيل الحركي والمؤثرات الصوتية) ويعكس هذا المكان ثلاثة مستويات أيضا، فهو إما أن يكون صورة محددة لمكان جغرافي، أو طرازي معين يخدم الهدف المعرفي الذي ينوه به المخرج أو أنه يجسد صورة المكان حسب طبيعة المحادثة ومعطياتها التاريخية وبحسب الإيديولوجيا التي ينطوي عليها النص أو فكر المخرج".[2]

- المكان والمتلقي:

وذلك بحسب وعيه وثقافته وميوله الفكرية والعقائدية والسياسية، ذلك أن المتلقي شريك في إنتاج العرض فهو إذا يواجه مختلف المقترحات التجريدية المفترضة أو الواقعية) التي يقترحها المخرج أو المؤلف، فإنه يعمل في النهاية على إحالتها ذهنيًا إلى مكان ما، مكان راسخ في ذاكرته الجمعية وهنا لا يمكننا حصر مستويات المكان نظرا لتعددها بتعدد المشاهدين"[3].

وهكذا يمكننا القول إنّ أهمية صياغة المكان في العرض المسرحي، تكتسب أهميتها من طبيعة التأويل الذي قد يوحي به لدى مختلف المشاهدين، بسبب حضوره

1 عزوز بنعمر، السينوغرافيا وإشكالية المكان في المسرح الجزائري، ص27-28-29

2 المرجع نفسه، ص نفسها.

3 المرجع نفسه، ص نفسها.

التصويري المفروض على المشاهد، قد يسهم تغيب المكان في تثبيت الرؤيا واستعصاء الفهم والإدراك لدى المتلقي وبالتالي تضيع الرسالة الجمالية والمعرفية.

- الفضاء الدرامي:

يعرف قاموس المسرح الفرنسي للباحث "باتريس بافيس" «Patricepavis» أن الفضاء الدرامي هو ذلك الذي يتحدث عنه النص، وهو فضاء مجرد شيده القارئ عبر الخيال، غير أن هذا النوع من الفضاء الخيالي لا يقتصر على النص المسرحي فقط بل يشترك في المسرح وباقي الأجناس الأدبية الأخرى (القصة -الرواية -القصيدة) ويصادف أن يسمى مكانًا أيضا، ذلك أن فنون الأدب تلك لا تعزو إلى خاصية التشخيص المادي، كما هو الحال في المسرح"[1].

ويقسم قاموس المسرح، الفضاء في الفن المسرحي (نصًا وعرضًا) إلى فضاءات متعددة ومتنوعة نلخص بحملها فيما يلي".[2]

• الفضاء الدرامي (L ' espacedramatique):

وهو الفضاء الذي يتحدث عنه النص، الفضاء المحسوس الذي يضعه القارئ أو المتلقي من طريق الخيال.

• الفضاء الركحي أو فضاء الخشبة (L ' espacesinique):

وهو الفضاء الحقيقي للخشبة أي أين يدور الممثلون حول أنفسهم محددين بحصر المعنى في فضاء اللعب المسرحي وما يحدث أو يدور وسط الجمهور.

1- Patrice Pavis، dictionnaire du théâtre، édition revue etcorrigée، Paris, 1996, p 118-119.

2- (2) Ibid, p 118-119.

• الفضاء السينوغرافي (L ' espacescenographique):

وهو الفضاء الذي يتواجد فيه كل من الممثل والجمهور خلال العرض، وتقول آنابرسفيلد إلى أنه ينبني من خلال معمار أو منظر فوتوغرافي أو من خلال فضاء متكون أساسا من أجساد الممثلين.

• الفضاء اللعبي (متعلق باللعب والحركة أو الإشارة L ' gestuel espaceludique et):

وهو الفضاء الذي يخلقه الممثل من طريق حضوره وتموضعه فوق الخشبة من خلال علاقته بباقي الممثلين وترتيبه بينهم.

• الفضاء النص (L'espacetextuel):

ويعتبر هذا الفضاء في مادته المكتوبة اللفظية أو البلاغية، الفضاء الذي تستودع الحوارات والتوجيهات الإرشادية التي يذكرها المؤلف في نصه، لكي يتقيد بها المخرج وممثلوه.

. الفضاء الداخلي (L ' espaceintérieur):

أنه الفضاء المسرحي بما هو كمحاولة لتقديم استلهام (تصور تخيلي خارق من حلم وهلوسة رؤية كاتب مسرحي أو شخصية أخرى).

ويعرف المعجم المسرحي للباحثين (ماري الياس وحنان قصاب حسن) بأن الفضاء المسرحي هو تعبير يستخدم للدلالة على أي موضع يقدم فيه عرض مسرحي (صالة المسرح أو الساحة، الشارع أو مقهى... الخ) أي المكان المسرحي Lieu Theatral بعلاقته بمكان أوسع هو المدينة أو القرية أو الكنسية، أما الفضاء الدرامي **Espacedramatique** هو العالم الذي يرسمه نص المسرحية من خلال الحكاية

التي يرويها وهذا الفضاء هو فضاء الصراع بين القوى الفاعلة الذي يشكل البنية العميقة للنص ويتجلى بشكل ما في البنية الظاهرية، عبر العلاقات المكانية المتولدة عن الصراع حسب رأي يوري لوتمان وآن ابرسفيلد وهو ليس مكونًا مسرحيًا بحتًا ووجوده لا يقتصر على النص المسرحي، وإنما نجده في الشعر والرواية، لكن في حين يتشكل الفضاء في الأدب المقروء، ويأخذ بعده المكاني من خلال عملية التخيل، أما الفضاء الدرامي في العرض المسرحي يأخذ بعدًا ملموسًا من خلال عناصر مرئية (ديكور، مناظر مثلا ومسموعة (الموسيقى والأصوات))"[1]

- **المكان الدرامي:**

إن مفهوم المكان في الدراسات الفنية أقل تعقيدًا من ما ورد في الفلسفة، لكنه هنا أيضا كثير التنوع والتباين لأنه محكوم بالتجربة الإبداعية ولأن فن المسرح فن مزدوج (التأليف والإخراج) كما أن هناك عناصر من عناصر المكان الفني تحتكم إلى اعتبارات هندسية أو فيزيائية وهذا ما يعبر عنه المفكر الروسي يوري لوتمان الذي يصفه بأنه "مساحة ذات أبعاد هندسية أو طبوغرافية تحكمها المقاييس والحجوم ويتكون من موارد ولا تتحدد المادة بخصائصها الفيزيائية فحسب، فمادة العمارة مثلا ليست بهذا المعنى وحده، وإنما هي إضافة إلى ذلك نظام العلاقات هندسية مجردة"[2].

ويضم المكان المسرحي العناصر الآتية:"[3]

- **الحيز العام:** المساحة والارتفاع.

- **الكتلة:** بما في ذلك جسد الممثل ككتلة متحركة وكتل الديكور.

1 ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1997، ص 439.

2 إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، ص439.

3 عزوز بن عمر، السينوغرافيا وإشكالية المكان في المسرح الجزائري، ص31.

- **الضوء واللون:** بما يسهمان فيه في تشكيل بصري وحركة الضوء والمؤثرات البصرية.

- **الفراغ:** وبما يوحي به من علاقات بين الكتل ويسهم في التشكيل المكاني.

- **الحركة بجميع أشكالها ومفرداتها:** كحركة الممثل والديكور والضوء.

- **الفعل الدرامي:** فكل هذه العناصر تؤثر وتتأثر بالفعل الدرامي الذي يسهم في صياغة الدلالات المكانية في التشكيل البصري العام ويؤثر ويتأثر بحركتها.

إن المكان سواء أكان شكله الملموس واحد أم كان أكثر، فإن باقي جهاته تشكل امتدادًا له وقد جرى تطوير لظاهرة المكان على مر الحقب التاريخية المتعاقبة وإذابة لمفاهيم فلسفية وجمالية في كيفية اشتغال المكان في النص، التي تحدد موقف المؤلف ورؤيته الجمالية والفلسفية والإيديولوجية والزاوية التي يرى من خلالها الكون والعالم والحياة.

وفي الأخير تبقى مسألة المكان والفضاء مفتوحة على السؤال الذي يحيل إلى معرفة حقيقية الميدانية، ذلك أن تسمية الفضاء أو المكان مسرحيًا كان أو دراميًا أو غير ذلك من النعوت والصفات التي يمكننا إلحاقها به، تبقى عالقة وذلك بسبب انصراف النقاد والباحثين في الاهتمام والتركيز على عناصر أخرى.

3-وظيفة المكان في النص الدرامي:

يعد المكان الدرامي عنصرا مهما من عناصر البناء الدرامي للنص، توظيفه في الإبداع المسرحي هو من الوسائل الفنية ذات الأعماق البعيدة، لما يحمله من ملامح ذاتية وسمات جمالية وعواطف إنسانية، وتحار اجتماعية، تجعل من توظيفه في النص عملاً متكاملًا فنيًا وجماليًا، فمنذ القدم إلى يومنا هذا عبر المكان عن مختلف الثقافات

والأفكار والفنون والعادات والمعتقدات وكل ما يتصل بالإنسان وما وصل إليه، بحيث لا يكتسب المكان قيمته الفنية أو الدرامية والجمالية، إلا بوصفه وعاء للزمن، حيث يسعى الشخص من خلالهما إلى تحقيق تواجده وكيانه الفردي والاجتماعي وفق جملة من العوامل التي تشكل محيطه النفسي والاجتماعي، فالإنسان ينعكس في الأشياء والأشياء تنعكس في الإنسان على حد تعبير مارسيل بروست"[1].

ففي الدراما تحسب الزمن من خلال نسق الأحداث وصيرورتها، مثلا ندرك امتداد الشخصية زمانيًا خلال نموها. وتطورها أو انتقالها الفعلي داخل المكان والأمكنة وذلك بكون المكان حاويًا للزمان.

الزمان في مسرحية السد:

إنه من الصعب تحديد مفهوم الزمن لأنه يخضع لتجربة الإنسان الفرد. فلا يوجد تعريف متفق عليه عند الفلاسفة والعلماء. بل يجب الاعتراف أنّ كلمة «زمن» تحتمل مفهومات متعددة تبلغ التسعة.

والزمن المتعلق بمسرحية «السُّد» له مظاهر اجتماعية وخارجية وداخلية.

1-الزمن الاجتماعي:

هو زمن متواضع عليه بين الناس لأنه قيمة يتعاملون بها في حياتهم اليومية. فينظمون معاملاتهم على أساسه. وقد استنبطوه من الفلك، ودورة الأرض حول الشمس مرة كل سنة. ثم حولوه إلى قيمة معرفية إذ استعملوه التأريخ الحوادث الكبرى. فنشأ علم التاريخ.

1- M. praust، le coté de Guermantes، «la recherche du tempsperdu»، Folio Gallimard, 1954, p 158.

ولكن الإنسان ما كان ليهتم بتسجيل أحداث حياته القريبة أو البعيدة في الماضي إلا لأنه مشدود –بطبيعته الوجودية –إلى رغبات يحب تحقيقها، ومدفوع بطموحات يسعى إلى بلوغها. فهو كائن مستقبلي، يتوق إلى السيطرة على الزمن الآتي لتجويد معاشه، وتحسين حياته، وتنمية ذاته. فالإنسان يحيل في داخله روح الارتقاء إلى الأفضل، ويرنو إلى الإشباع الحسي في شهواته، والمعنوي في معرفته.

هذا الانسياب إلى المستقبل، والاندفاع نحوه، تعترضه عوائق لا مفر منها. أهمها –واقع الظروف الطبيعية. وهي ظروف بيئية لا تسمح له ببلوغ.

ما يحب بأقل الجهد. فهو مخلوق مشدود إلى الأرض. وكم أبت عليه هذه الأرض أن يحقق آرابه! فأعجزه تكييفها حسب حاجاته. وكم أجبرته على الخضوع إليها! وواقع الظروف الاجتماعية. وهي ترسب الماضي المألوف وتراكم العادات والتقاليد والخرافات والأساطير؛ وهيمنة الأنظمة السياسية الغاشمة والاستبداد والقهر؛ وانتشار الفقر والمرض والجهل.

1 –1–والفرد مشدود إلى هذا الزمن لا ينفصل عنه. فالماضي عبء لا يخف لأنه مذي وقع فيه. فلا مفر له منه لأنه قد ارتسمت صورته في ذاكرته، وانطبعت أحداثه فيها. فهو التجربة المكتسبة. والمستقبل لا ينقطع عنه لأنه مدى متوقع. فلا مفر له منه أيضا، وإن هو مجرد خيال. ولكنه خيال محرك، لا يتوقف لأنه فرصة لتحقيق المآرب. وهذان الزمانان لا قيمة لهما في ذاتيهما. إنما قيمتهما تكمن في فعلهما في الفرد، وما ينشأ عنهما من رد فعل.

والجماعة تخضع هي الأخرى لقوة هذه الظرفية. فهي تحت حركة منع ودفع أساسها الصراع بين القديم والجديد أو المعركة بين الأصالة والحداثة. أما أنصار الأصالة فهم يرون أن الحياة يجب تأسيسها على قيم الآباء التي قد تم تجريبها

وتمحيصها. فثبتت جدواها. وتحددت نتائج العمل بها. فلا فائدة إذا في المغامرة لإيجاد قيم جديدة. وأما أنصار الحداثة فهم يعتقدون أن الحياة الحق هي التي تتولد من التجربة الفردية. فلا مكان فيها للآباء. وهي التي تأبي الشبل المسطورة. فلا قيمة عندهم للماضي وما يتعلق به من تاريخ، بل ومن عادات وتقاليد. فماذا كان موقف المسعدي من هذا الصراع؟

2 -1-إن المسعدي كان واعيًا بأهمية هذا الصراع. فلم يكتف بمعالجته في نصوصه ولم يترك المعاناة ترشح بما فيها. وإنما أسعفها بالرأي الصريح. فقد مهد لكتاب قصته «حدث أبو هريرة قال ...» بقوله: «إذا كان لا بد من جدة وطرافة لتقبل عليه، فاعلم أنه ليس -في نظري -أطرف من جدة القديم: كنفسك، وأحلامك، وأسا، وحيرتك. ولعل أجد ما فيه -بعد قصتك الباطنة -روح أبي هريرة، لأنها تنتسب إلى أقدم الأقدمين، وتود أن تنتسب إليك». ولم يقف عند رأيه. فدعمه بمقالة نقلها عن هولدرلاين ([1]) جاء فيها: «أتعلم على من حزنك؟ إنه ليس على شيء مفقود فقدته من زمن معين يمكنك أن تقول متى كان عندك ومتى ذهب. وإنما هو على شيء لا يزال مما فيك: هو عهد أسمى من عهد الحاضر تطلبه، هو عالم أجمل من عالمك هذا ...» ([2])

فالأديب -عند المسعدي -يجب أن يهتم بأحوال الكيان البشري المتغيرة على مر العصور؛ لا أن ينظر في الإنسان نظرة مجردة من كل قيمة زمانية. وهو يعيب على الغرب إهمال هذه القيمة المهمة، بل هذا الأساس في كينونته. وقد عبّر عن ذلك في قوله: «إننا حتى عهدنا هذا لم نستطع أن ندمج البعد الزماني في تصورنا للحياة بصفة

1: 1843 -1770) (Friedrich) Holderlin. شاعر ألماني رفض الانتماء إلى أي مدرسة، تميز شعره بالتناقضات: بساطة مع حيرة وتمزق. ينظر: (PBertaux) 31- 429 / IX :E. U..

2 حدث أبو هريرة قال ...، ص 13

عامة، وبالأخص في تصورنا للكيان الإنساني، سواء في مستوى الفرد أو مستوى الجماعات. لم نستطع إلى حد الآن أن نتخلص من تصور ورثناه عن القرون الوسطى: هو تصورنا للكيان الإنساني وللحياة البشرية مجردين من كل تطوّر زمني، وعن كل تدرج تاريخي؛ أي أننا لم نهت إلى أن الكينونة لا تتحقق، بل لا يمكن أن تتحقق بدون ديمومة وصيرورة (...). لذلك أردت في عامة الروايات التي كتبها أن تكون الأشخاص التي وصفتها وروي قصصها ومغامراتها شواهد تشهد بصفة واضحة أن الصيرورة (أي تجدد الحياة ملازمة للزمان؛ وأنه لا يمكن أن يكون هناك كيان، ولا تصور للكيان بدون صيرورة، أي بدون انتقال من

حالة إلى حالة على امتداد من الزمان. الخلق –حينئذ–مستحيل في غير الزمان».

هذا المفهوم الذي ساقه المسعدي يُقرُّ أن الإنسان غاطس في وعاء الزمن، لا يمكنه الخروج منه ما دام فيه نبض الحياة. وهذا يلغي –بالنتيجة–المفهوم الآخر للزمن. وهو الزمن المطلق. ذلك أن الزمن المطلق يعني الوجود المطلق. وهذا الوجود عنده «إنما نتصوره بالنسبة إلى الله الذي يسمَّى: واجب الوجود، أو هو عين الوجود المطلق الذي هو نقيض معنى الزمان». وهذا الموقف يؤدي بالمسعدي إلى رفض كل تصور مثالي للزمن والحياة. ذلك التصور الذي نجده في بعض المعتقدات، أو المذاهب الفلسفية القائلة بأن هناك صورة قارة باقية خالدة سرمدية إما هو الوجود الانساني، أو لما هو المجتمع الإنساني، وما هي الحضارة البشرية».

فالزمن المطلق مجرد «وهم وتيه في متاهات الخيال المتنكر للواقع الحسّي»[1].

1 المحاضرة، ص 6 –7.

هذا هو الموقف النظري الذي عبّر عنه المسعدي في أطروحته الفكرية. فهل طابق المعالجة الفكرية في مسرحية «السُّد»؟

1-3-إن هذا الموقف النظري لم يكن حاضرًا في أعماله الأدبية. ذلك أنها تعالج قضية الإنسان الجوهر. وهي تردده بين الألوهية والحيوانية[1]. وهي قضية لا تعير الزمن الاجتماعي قيمة لتعاليها على الزمن. و«إنما هي آلام الإنسان يترامى صداها من قرن إلى قرن، ومن جيل إلى جيل كما يتردد صدى الرعد بين الجبال. فلا يكون للرعد حياة، أو ترن الصخور. وليس لكل رعد صخور ترددده. فقد ينفلق بقاع صفصف. فلا يصيب من الدوام إلا طرفة العين» [(2)].

والنظر في «السُّد» يؤكد هذه الحقيقة: فأفعال غيلان وأقواله لا تخرج عن الزمن الوجودي الخالص. على أن فهم هذه المسألة بجلاء يقتضي التعرف إلى زمنين آخرين: الزمن الخارجي والزمن الداخلي.

2-الزمن الخارجي:

هو الزمن الذي ألف فيه الكاتب هذه المسرحية. ولهذا الزمن قيمة لأنه يساعد على معرفة تاريخية الأحداث: فيعطيها أبعادها الواقعية، والاجتماعية، والرمزية. ونظرًا لأهمية هذا الزمن عمد الكاتب إلى تحديد زمن كتابة «السُّد» تحديدًا دقيقًا. فقد ورد في آخر النص: «تأليفا من سبتمبر 1939 إلى يونيو 1940» ([3]). وهذا التاريخ يعلن

1 عرف المسعدي الأدب في قوله: «الأدب مأساة أو لا يكون». والمأساة عنده ليس لهاالمعنى اليوناني (تراجيديا). وإنما هي: تردد الإنسان بين الألوهية والحيوانية. راجع: المسعدي: حول مفهوم «الأدب مأساة أو لا يكون»؛ مجلة الفكر، أكتور 1980، ص121-124. ونلحظ أن قولة المسعدي شبيهة بقولة نيتشة: «الإنسان حبل ممدود بين الحيوان والإنسان الأعلى».

2 حدث أبو هريرة قال ...، ص 11.

3 محمود المسعدي، مسرحية السد، ص 149.

انتماء النص إلى مرحلة مفصلية في حياة الكاتب: فقد بدأ تجربة العمل في تونس، دون الانقطاع عن السفر إلى باريس لمواصلة الدراسة.

إلا أن الكاتب لم ينشر نه بعد تأليفه مباشرة. فقد أخفاه عن الناس مدة 15 سنة. ثم طلع به عليهم في ديسمبر 1955 (4). وقد اعترف بأن كتابه مر بطورين اثنين عندما قال: «كتبته في عهد انفراد وتأمل. وامتحنته بعد العشرة والعمل مع الناس سنوات. فلم ألفه في جوهره تنكر لي. ولا أنكرت منه. فأخرجته على علاته» ([1]):

أما الطور الأول فهو طور التأليف.وهو يمتد من تاريخ الإنسان منذ «آلاف السنين» ([2]) إلى جوان (يونيو)1940.

وأما الطور الثاني فهو طور النوم. وهو يمتد من بعد جوان 1940 إلى ديسمبر 1955.

وإذا كان طور التأليف هو الذي تحدث فيه أحداث المسرحية؛ فإن الطور الثاني –طور النوم –له قيمة أيضا. ذلك أن الكاتب له إمكانية العودة إلى النص بالحذف والزيادة والتهذيب والتشذيب، وغير ذلك من الأعمال التي يقوم بها كل كاتب قبل نشر الكتاب ... بل له إمكانية وأد النص. لكن المسعدي –حسب اعترافه –لم يفعل شيئا من ذلك لأنه لم يتنكر له؛ ولا أنكر هو منه شيئا!

ولئن حافظ النط على نفسه. فلا يعني ذلك أن الطور الثاني –طور نوم الكتاب –لم تحدث فيه أحداث كان الكاتب مشاركا فيها مشاركة فقالة أو شاهدًا عليها. أكتفي بإيراد بعضها:

1 طبع شركة النشر لشمال إفريقيا، ط 1/ 1375/ 1955 (202ص: النص، وما كتب حوله).

2 محمود المسعدي، مسرحية السد، ص 9.

أ_ دخول الكاتب في تجربة «العشرة والعمل مع الناس». وهذه إشارة إلى نزوله إلى التجربة الميدانية، بعد أن كان يرى ويرصد:

أ1–في حقل التدريس: مواصلته لتدريس اللغة العربية وآدابها بالمدارس الثانوية وب «معهد الدراسات العليا» بتونس.

أ2–في حقل الحافة: توليه رئاسة تحرير مجلة «المباحث» الثقافية، ونشره لعدة مقالات أدبية فيها.

أ3–في الحقل النقابي: انتخابه أمينا عاما مساعدا للمنظمة النقابية الاتحاد التونسي للشغل»؛ ورئيسا لنقابة «الجامعة القومية للتعليم». وإبعاده إلى الجنوب التونسي.

ويعتبر الطور الثاني مرحلة مهمة في حياة «السد». فالكاتب ينشط. ويشارك الناس همومهم ومشاغلهم، والن نائم، لا يشارك الكاتب حياته. ولم يتأثر بهذه الحياة رغم ثرائها. عدا ما لامس النص من خارجه عندما أهداه صاحبه إلى روح الشهيد فرحات حشاد، أخوة، وفاء لإنسان»

ب –انتهاء الحرب العالمية الثانية بانتصار الحلف، وانقسام العالم إلى قوتين متعاديتين: الأولى لبرالية وترأستها الولايات المتحدة، والثانية اشتراكية وتزعمتها روسيا. وانضمام بعض الدول إلى أحد القطبين. وبقاء الأخرى غير منحازة.

ج –إعلان المقاومة للاستعمار الفرنسي التي انتهت بالاستقلال

هذه الأحداث على تنوعها وخطورتها لم تستطع اختراق حصانة «السد». وبقي على حاله، كأنه خارج الزمان! فالمسعدي يختلف عنده الموقف النظري من الزمن عن الموقف الإنشائي.

3-الزمن الداخلي:

هو زمن الأحداث في المسرحية. ويجب أن نميز بين زمنين. أحدهما زمن الحركة المسرحية، والآخر زمن الفعل:

3_1_ زمن الحركة المسرحية: بدأ -في «السد» -قبل غروب الشمس، حينما وصل غيلان وميمونة إلى الكهف في الجبل، ووقفا عنده «آخرالعشي»، وحطّا عن البغل خيمة وأوتادًا، وأشياء أخرى. وقد أكدت ميمونة وعيها بزمن الوصول: «ولكنا وصلنا ـيا غيلان -آخر العشي. انظر الشمس تغرب» ([1]). وكأنها تعني أن هذا الزمن لا يصلح للفعل. فالغروب وقت إنهاء الأعمال، لا وقت بدئها. ولئن حاول غيلان تجاهل هذه المسألة الهامة -وهي تأخير تنفيذ الفعل[2]، مع شيء من التوتر -فإنها واجهته بالحقيقة، حقيقة الزمن: دع سدك المستقبل وحديثه. فإنه لا يلحقك رجال وبناؤوك إلا غدا[3].

وتنقضي ليلة كاملة في انتظار الفجر، زمن الفعل. لكنها ليلة فيها أحداث. وينقضي منظران حتى يأتي الفجر.

3-2-زمن الفعل: يبدأ بانفتاح المنظر الثالث عندما تنتشر «أشعة ندية في سماء رطيبة كالعجين»[4]. ولا ينقضي وقت طويل حتى ينفلق الأفق على قرص الشمس ومعه تتراءى شخوص البنائين والعملة)[5]، أدوات إنجاز الفعل.

وتنتهي المسرحية. ولا ينتهي زمن الفعل:

1 محمود المسعدي، مسرحية السد، ص 16.

2 المصدر نفسه، ص 17.

3 المصدر نفسه، ص 89.

4 المصدر نفسه 31.

5 المصدر نفسه، ص 52.

ينتهي زمن الحركة المسرحية بنهاية المنظر الثامن، وقد أعلنت ميمونة: قد انتهى النهار. وابتدأ الليل»[1]. وركحيا يجب أن تنطفئ الأضواء. وتتوقف الحركة.

ولا ينتهي زمن الفعل لأنه يتكون من مرحلتين:

– مرحلة الزمن الموضوعي: وهو الزمن الأرضي. وقد استغرق منه الفعل مدة عشرة أشهر. بنى فيها غيلان السُّد؛ ولم يتمه.

– مرحلة الزمن المطلق: ويبدأ بنهاية المسرحية، أي خارج الركح. ويستمر فيه فعل بناء السد، خارج الأرض. إلا أننا لا نعرف مدى هذا الزمن لأن آثاره يتآبّى علينا إدراكها إذ ليس له وجود محسوس، ولا أطوار معلومة، ولا مقاييس محدودة.

وقد كان غيلان واعيًا بزمن الفعل –موضوعيًا ومطلقًا. وعيًا كاملًا، إذ يوجد – في نهاية المنظر الثامن –ما يؤكد ذلك. فقد قالت ميارى مخاطبة إياه: «قد انتهى لنا نهار. وابتدأ نهار غيره» [(2)]. فانهار» الأولى تعني الزمن الموضوعي (في الأرض) و«نهار» الثانية تعني الزمن المطلق (خارج الأرض).

فيكون زمن الفعل قد استمر بعد انتهاء المسرحية، وإسدال الستار على الركح.

يتبين مما تقدم أن الزمن –في المسرحية –يحمل قيمة موضوعية وقيمة رمزية. فإذا كان الليل والفجر والنهار والشروق والغروب والشهر ... أوقات تحمل كلها القيمة المتداولة للزمن الاجتماعي، زمن بناء السد[3]، فإنها عند غيلان رموز للوعي بالوجود.

إن الزمن مسألة جوهرية في قراءة المسرحية لأن بناء السد خاضع له حضاريًا ووجوديًا. وعلاقة غيلان به تستدعي الملحوظات التالية: –الزمن الاجتماعي لا حضور

1 المصدر نفسه، ص 61.

2 محمود المسعدي، مسرحية السد، ص 141.

3 المصدر نفسه، ص نفسها.

لـه فـي وعيـه، ولا علاقـة لـه بـه لأن النـاس يتعاملون بـه سلعة تبـاع وتشترى. فهو قيمـة مادية.

المكان في مسرحية السد

المكـان –فـي السـد –هـو الوعـاء الثـاني. فالأحـداث تتشـكل بتضاريسـه، وتتلـون بألوانه، بل تستمد منه صفاتها. وكذلك الأشخاص. فهم يتفاعلون معه تفاعلًا بيناء أو هاما، ويتأثرون به ويؤثرون فيه. إن علاقة الأحداث بالمكان علاقة حية، بل إن المكان هو الحيز الأساس لها: نشأة، وتطورا، ونهاية. فهو مصدر الصراع بين التربـة صاهباء وغيلان الإنسان لأنه المجال الإنجاز الفعل، أو نفيه.

والمكان حيز لـه وجودان:

أما الوجود الأول فهو الجغرافيا. وأقصد به الموقع الخاص الذي يتحدد بـه ضمن المكـان العـام. وهذا الوجـود لـه حـدود معلومـة هـي خطـوط الطـول والعـرض، والارتفـاع علـى البحـر. ولـه اسم يحملـه، ويعرف بـه. هذا الوجـود الجغرافـي معـدوم فـي مسـرحية السـد". فـلا نعلـم للمكـان أي ملمـح مـن ملامـح الجغرافيـا. فهـو مكـان مطلـق. مجهـول الموقع.

وأمـا الوجـود الثـاني فهـو الظرفيـة. ونعنـي بـه الملامـح التـي يتشـكل بهـا المكـان. فتكـون مساعدًا على إقامة الإنسان به، أو مانعا لتلك الإقامة. هذا الوجود الظرفي للمكان في المسرحية –واضح المعالم، دقيق الملامح، بارز الصفات. فهو مكان يتكون من حيزات متعددة لها مركز تخضع له، ولا تنفصل عنه. وهذه ملامحه:

1-**الجبل:** تطلق هذه اللفظة على كل وتد من أوتاد الأرض إذا عظم، وطال من الأعلام[1]، والأطواد[2]، والشناخيب[3].

وهو أهم العناصر المكونة للأرض؛ بل إنّ القرآن يؤكد أن الجبال أوتاد حافظة لها من الوقوع في الحركة العشوائية التي تؤدي إلى فساد الحياة)[4]!

والجبل له مغزى في الأديان. فالله كلّم موسى في جبل طور سيناء[5]. وفي ذلك إشارة إلى صلة الأرض بالسماء.

والجبل رمز للتعالي، والعزة، والمنعة، والمكابدة. وهو رمز للإرادة التي لا تقهرها النوائب، ولا تفل حدها المصائب.

والجبل -في المسرحية _ مركز الأحداث. والعناصر الأخرى علق به. وهي: العقبة، والكهف، والوه، والوادي، والهاوية، وعين الماء.

وإذا أرسلنا نظرة عامة، بانورامية على الجبل تبين أنه يملأ الفضاء. فهو أعظم الكائنات. وهو أعلاها. وهو أوسعها. فتته ذاهبة في الماء. أسفله ينحدر إلى الوهد. فكأن لا قرار له.

وهذا المظهر العام يوحي أنه مكان لا يصلح للحياة. والمقصود أنه لا يصلح لحياة الإنسان، إذ المعلوم المتواتر أن عمل الحضارة -من استقرار وتعمير وبناء -لا يتم في أماكن وعرة يصعب فيها التنقل؛ ولا يتوفر المعاش بيسر. والحضارات قد نشأت -في الأغلب الأعم -في السهول والأراضي الخصيبة، وعلى سواحل البحار والأنهار.

1 الأعلام، مفرد العلم. وهو الجبل الطويل. انظر ابن منظور: اللسان، مادة: علم.

2 الأطواد، مفرد الطود. وهو الجبل العظيم. انظر ابن منظور: اللسان، مادة: طود.

3 الشناخيب، مفرد الشن خوب. وهو أعلى الجبل. ينظر ابن منظور: اللسان، مادة: ش ن خ ب.

4 ألم نجعل الأرض مهادا والجبال أوتادا. النبأ 7/78.

5 القرآن الكريم: سورة مريم 19/ 52.

ولنظر في الجبل نظرة الفاحص الدقيق:

هو جبل قائم بذاته. لا تحيط به تضاريس أخرى من مرتفع أو منخفض أو منبسط. فلا هضبة، ولا ربوة، ولا صحراء، ولا بحر ... لا شيء إلا هو.

هو جبل عظيم. قائم في شموخ، وأنفة، وبذاخة، وشهاقة. فهو الطود، والطور، والأقود[1]. لا شيء إلا هو. لا قرين، لا صنو، لا ي، لا نظير، لا مقابل.

فهو واحد أحد يجثم على الدنيا. بل هو الدنيا. ولا دنيا سواه.

ولم يكن هذا الجبل عاريا من الأوصاف. فهو كاملها: «جبل أخشب، غليظ، حزير، نباه كالإبر. وأره ظمآى. وغباره كثيف. وسماؤه صفراء»[2].

هو جبل «أخشب» أي غليظ، خ. فالجبل الأخشب أو الخشب هو اللب القوي. فهو –تضاريسيا–قد نمت صخوره نموا أقصى. وقد يكون هذا الجبل كثير الحجارة، والحصى، والصخور المتصدعة عنه. وهذا يوفر المادة اللازمة لبناء السد.

هو جبل «غليظ». والغلظة ضد الرقة. ويقال أرض غليظة، وغلظة، أي أرض صلب من غير حجارة. وهذا يعني أنه متماسك، لا تصدع فيه.

هو جبل «حزيز». والحزبي هو الغليظ المنقاد[3]. والحزيز[4] من الأرض هو الموضع كثرت حجارته، وغلظت كأنها السكاكين. والحزي والكزاز من الرجال: السديد على الشوق والقتال والعمل.

1 محمود المسعدي، مسرحية السد، ص 16.

2 هذه بعض صفات الجبال التي تناسب جبل مسرحية السد. ينظر: أبو عبيد: الغريب، باب نعوت الجبال، 2/ 375– 6.

3 محمود المسعدي، مسرحية السد، ص 16.

4 أبو عبيد: الغريب 1/ 378.

وأرض الجبل ظمأى. وهذا لسببين: أولهما لشدة انحداره. فلا يرويها الماء إذ سرعان ما يسيل، ويضيع في الوهد. وثانيهما أنها لا تسقى. فلم يعمد أهل الجبل إلى حبس الماء وتصريفه في مسالكها وكنفاتها ... وقد تميزت هذه الأرض الظمأى بأمرين اثنين ناتجين نتيجة طبيعة عن ظمئها. الأمر الأول أنها أر غبارها كثير. والأمر الثاني أن نباتها كالإبر. وهذان الأمران يكشفان عن خاصية أخرى لهذا الجبل. وهي أنه جبل قديم النشأة والتكوين. فعمره يقدر بآلاف السنين[1].

وسماء هذا الجبل صفراء. والشفرة –هنا–ليست لونًا خاصًا بالماء. وإنما هي ناشئة عن شمس «آخر العشي»[2]. هي صفرة الأشعة المنهكة، تنتشر في الفضاء. ويتصدى لها الجبل بقوة وعنف. فيزيدها إنهاكا، ويورثها إرهاقًا.

فالجبل –إذن–عالم قائم بذاته. له أرضه ونباته وسماؤه. وهذه العناصر مقومات الحياة فيه. لكنها حياة متميزة عن الحياة المألوفة التي يعرفها الناس. لها خصوصيات نوعية من أهمها: السدة والغلظة والحزازة. وهي حياة فيها من أدوات الوخز الإبر، ومن أدوات القطع السكاكين بل وفيها روح القتل!

إن الجبل عالم غير مأنوس.

إن الجبل كون وحشي

ولكنه مسكون!

2–**العقبة:** العقبة طريق في الجبل وعر[3]. هذا العنصر من مكونات الجبل له حضور في الثقافة العربية، وخصوصًا في وصف مسالك الرحلة. فقد كانت.

1 ينظر ابن منظور: اللسان، مادة: حزز.

2 محمود المسعدي، مسرحية السد، ص 120.

3 محمود المسعدي، مسرحية السد، ص 20.

عقبة أيلة في طريق الحجاز مضرب الأمثال في الحدة إذ كانت تستقبل العابرين بالموت الزؤام)[1].

والعقبة في المسرحية تعكس ما يحف بعملية البناء من صعوبة لانحدار الجبل وحزازته.

3-**الكهف:** هو كالمغارة في الجبل. إلا أنه أوسع منها. فإذا صغر فهو غار. والكهف هو البيت المنقور في الجبل وأما الكهف في المسرحية[2] فهو عنصر تابع للجبل. وهو مثقل بالرموز. ويكفي أن نذكر أربعة منها. وهي الأهم: أ-بدء الخليقة. وهذا يشير إلى بداية تعمير الأرض عندما حل بها آدم.

ب-بكارة الفعل. وهذا يشير إلى أن مباشرة آدم للفعل في هذه الأرض لم يكن على منوال. وإنما هو من ابتكاره. فبناء السد لم يكن له تخطيط مسبق موروث عن جيل سابق. وإنما هو تخطيط غير مسطوره[3].

ج-السيطرة على الطبيعة: اللي في الكهف -هيأه الإنسان أوهاته الطبيعة -يدل على أنه سيد الأرض. وما كان لأي مخلوق أن يفعل ذلك إلا هو.

د-الحياة المتجددة: وهذا المعنى قرآني. فالكهف آوى إليه الفتية عند السدة. ثم صار مقر حياتهم الجديدة المتجددة.

4 -الوهد: ويقال أيضا الوهدة. المكان المنخفض كأنه حفرة[4].

والوهد في المسرحية[5] موقعه أسفل الجبل، أي مقابل للقنة. وهو رمز للموت.

---

1 من معاني العقبة: الجبل الطويل يعرض للطريق.

2 ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة: كهف.

3 محمود المسعدي، مسرحية السد، ص 20.

4 ينظر سورة الكهف.

5 ينظر ابن منظور: لسان العرب، مادة: و هـ د.

– **الوادي:** وهو مشتق من وِدي، وذا. وهو مسيل الماء. ومن معاني أودي: هلك. ولهذا قيل: «سال بهم الوادي»، أي هلكوا[1]

وهو في المسرحية[2] المفرج الذي أحدثه انحدار الماء في الجبل بقوة. فصار الجبل محدودًا نصفين بينهما الوادي. والتنورة توحي برج المرأة رمز الولادة. والوادي –مسيل **الماء** –رمز لسيلان الماء، بل لانحداره في الجبل آلاف السنين.

إلا أن هذا الوادي –على عكس المألوف –لا يصنع الخصب، ولا يمنح الحياة، لأن ماءه يسقط في الهاوية. ويبقى الجبل على قحطه!

– **الهاوية:** هي الموضع في الهواء مشرف ما دونه من جبل وغيره. والمهواة أيضا ما بين الجبلين[3].

والهاوية في المسرحية هواء ينحدر إليه الوادي حاملاً ماء العين، وماء المطر. ولا يدرك له قعر، ولا تعرف له نهاية. وهذا الهواء فراغ سحيق، منعدم القرار. فالماء ينصب فيه إلى حيث لا يعلم أحد. فهو ماء ضائع، لا نفع له لأنه لا يروي إنا ولا دابة ولا طيرا ولا شجرة.

والمهواة في المسرحية نقيض الوادي. ذلك أن الوادي حيّز يمكن أن يصنع الخصب ويعطي الحياة. أما هي فهي القحل، والبوار. ولا غرو فالهاوية اسم من أسماء جهنم[4]. فسقوط الماء في الهاوية ينشأ عنه القحط الذي هو المحرك المباشر للأحداث. ذلك أن

1 محمود المسعدي، مسرحية السد، ص 25.

2 ينظر ابن منظور، لسان العرب، مادة: و د ي.

3 محمود المسعدي، مسرحية السد، ص 26.

4 ينظر: ابن منظور لسان العرب، مادة: ه و ي.

الغاية من بناء السد حبس ماء الوادي واجراؤه في أرض الجبل لإحياء مواته، وتحويله إلى جنة تطيب فيها الحياة.

– عين الماء: هي عين تنفجر عن جنب الجبل (...)، تغور مياهها (...) في الهاوية بمنقطع الوادي»[1].

والعين في المسرحية [2] آخر العناصر التابعة للجبل. ولكنها أهمها. فهي التي أكسبت الجبل معنى وقيمة. وهي التي شكلته تشكيلا. فالماء ينبع من جنبه بقوة الافق والانفجار. وينحدر معه حتى أحدث ذلك الشكل العجيب في الأخدود الذي شق نصفه الأسفل فرجا. ويسقط ذلك الماء في الهاوية. وينغمر في الوهد من آلاف السنين.

إن العين رمز لنبع الحياة في دنيا الجبل. فهي رحمه التي تدفع «ماء الحياة»[3] من غورها رزقًا وخيرًا عميقًا، ورا لينا. ولكن الجبل لا حياة فيه: غباؤه كثير، شجره إبر. والماء إلى الهاوية.

فالمشهد متناقض: سيل دفق، وما حياة، يقابله قحط شديد، ويب حديداهي دنيا الجبل. عالم موش. ليس فيه من الأنس إلا الذئب يعوي. كل ما فيه بدائي، أو هو على طبيعته الأولى. ولا أكثر. لم يتدخل الإنسان فيه، في شيء. وحتى العقبة والكهف لا يدلان على مرور الإنسان به. إنما هما مكانان من عمل الطبيعة، تسببت فيهما التضاريس.

وهو مكان أراده المسعدي أن يكون موقعا لحضارة بكر، تجم إرادة الإنسان الأول. فكأنه يريدها حضارة على غير نموذج. فهل يمكن لها أن تكون؟ وهل هذا هو

1 محمود المسعدي، مسرحية السد، ص 30.

2 القران الكريم، سورة القارعة، الآية: .

3 محمود المسعدي، مسرحية السد، ص36.

مطلب الإنسان في عصر قد بلغ فيه ما بلغ من التقدم؟ وهل هذا مطلب العرب في زمن يطالب بالنهضة والتقدم؟

الفضاء في مسرحية ديوان الزنج:

استطاع المدني أن يخرج من المادة التراثية فضاءات مسرحية لا تحترم رقابة الزمان والمكان فنجده ينشئ فضاءات على أنقاض الزمان والمكان التاريخي الذي يقبع في مخيلته وهي أزمنة متحركة وأمكنة تتبدل وتتغير ولا تحترم الدقة التاريخية، وعليه نجد المسرحية تبدأ في فضاء مفتوح حيث يقع التجمع في الموقع الذي خصص لبناء المدينة المختارة على النحو الآتي:

" علي بن محمد: فليقبل الصناع والعملة والفعلة ...

رفيق وغدا مدينتنا يزيدها فاضلة

علي بن محمد: في هذا المكان

ريحانة: فيها من كل جثة زهرة حقاقة يانعة.[1]

يوحي الفضاء السابق وهو فضاء المكان المخصص لبناء المدينة المختارة إلى أهمية هذه المدينة فقد عبّر عنها بالجثة وهي أرقى الأماكن، كما أن هذا الفضاء المفتوح الذي تبدأ فيه المسرحية قد سبقه ضمنيّا فضاء مغلق وهو السجون والعبودية وذلك على حد قول محمد بن سلم: "والسجن أثر السجن والنفي والتشريد".[2]

1 عز الدين المدني، ديوان الزنج، ص24

2 المصدر نفسه، ص26

الزماني أمرًا ضروريًّا، بل أكثر من ذلك بدت هذه الفنية في شكل نظام ثابت يعمل على تجاوز المنطق الزماني في مختلف مسرحياته[1]...

تصرّف عز الدين المدني في الزمن كما تصرفّ في المادة التراثية فأباح لنفسه محظورات المؤرخ كتغير السلم الزمني، واستطاع بهذه الفنية أو الرؤية للزمن أن يمنح لشخصياته أبعادًا إنسانية أكبر على مستوى الامتداد الزمني كما جعل الأحداث أكثر قدرة على مواكبة واختراق الحواجز الزمنية، وكسر الرتابة الزمنية، المقيّدة للإنسانية بشكل عام: تصرّف في الفضاء الزماني بكل حريّة عندما رأى أن شخصياته في كل مسرحياته تعيش بنفس الهموم، هموم الإنسانية الخالدة، فامتدت هذه الشخصيات في الفضاء الزماني إلى درجة الإنغماس في بعض الأحيان مع الخلود.

كما نجد أن الفضاءات الزمانية اختلفت وتنوعت من الماضي إلى الحاضر، من الماضي القريب إلى الماضي البعيد، من الماضي في أحقاب وأزمنة متباعدة فضاءات زمانية متعدّدة تحركت فيها الشخصيات وعاشت خصوصية كل زمن سيطر عليها عز الدين المدني ليحرك فيها شخصياته إيمانًا منه أن ليس مؤرخًا لكي يتصف بالأمانة التاريخية، إنّه فنان يبحث عن شخصيات حيّة حاملة لهموم وأفكار وأطروحات معبّرة عن قيّم ومبادئ إنسانية خالدة لا تعترف بماضٍ وحاضر أو ماضٍ قديم وآخر أقدم أو بين أحقاب متفاوتة وأزمنة مختلفة.

لقد عمد فعلًا إلى التعامل مع المادة التاريخية تعاملاً يختلف عن تعامل المؤرخ فلقد اعتمد فنية التزامن التي لا تعتبر احترام التتابع الزمني أمرًا ضروريًا، بل أكثر من ذلك بدت هذه الفنيّة في شكل نظام ثابت يعمل على تجاوز هذا المنطلق الزمني في مختلف مسرحياته، ولعلّ ذلك لا يخلو من طرح إشكاليات، فلقد اعتمدت هذه الفنيّة

1 المديوني محمد، مسرح عز الدين المدني والتراث، دار سحر، تونس،1992، ص53

أساسا المعايشة بين زمنين أو أكثر في وقت واحد الشيء الذي يعفي للحدث الوارد دلالات متعددة ويعطي للشخصية أكثر من وجه ويجعل العلاقة بالمتفرج أو القارئ بعيدة عن البساطة[1].

من خلال قول المديوني السابق نستشف أمر مفاده أنّ المدني قد أباح لنفسه كسر الرتابة الزمنية، والجمع بين الماضي والحاضر في قالب مسرحي يعكس مجريات الأحداث آنذاك كما يلخص المسافات الزمنية ويمنح جمالية فنية للمسرحية، ويجعل المتلقي دوما يقض من خلال القفز بمخيلته بين ماضٍ وحاضر.

وهو ما يؤكد قدرته على التحكم في مجريات الأحداث وتصوير الفضاء الزماني بدقة، وهو عمل الفنان كما أن الفنان ليس مؤرخًا، أي أنّه مبدع يحركه الخيال الإبداعي "لا يمكن لأحد أن يحيط بالخيال، إنّه دائما يرفرف بجناحيه ويهرب من محاولات الإحاطة والتحديد"[2].

لقد جعل المدني شخصياته تتحرك في فضاءات زمانية متعددة، فساعدها على أن تكسر قيود الزمن وأغلاله، وحررها من قيود الماضي فجعلها تقفز إلى الحاضر حررها من قيود الزمن المفروض على الإنسان الطبيعي الواقعي، حيث تحركت الشخصيّات صباحا ومساء، ليلاً ونهارًا صيفًا وشتاء، وفي كل الفصول، ليال مظلمة وأخرى مقمرة، وعليه تنوعت الفضاءات الزمانية واختلفت وتناقضت ولكنها لم تؤثر على فعل الشخصيات في تحقيق مشروع الثورة الذي ناضلت من أجله.

كما تستشف زمن النص المسرحي من خلال الحوار ففي العرض يتم تجسيد فترة زمنية معينة، تستنتج من خلال الديكور والطراز والأغراض وقطع الأزياء والإضاءة أو

1 المديوني محمد، مسرح عز الدين المدني والمتراث، ص53

2 عبد الحميد شاكر، الخيال من الكهف إلى الواقع الإفتراضي، عالم المعرفة، الكويت،2009، ص10.

ما يصطلح عليه بالنصوص غير الكلامية، إذ أن الكاتب لم يشر إلى الفترة التي وقعت فيها الأحداث، بطريقة مباشرة، إلا أن هناك إشارات تدل على زمن وقوعها، فأحداث المسرحية في عهد بني العباس حيث ثارت فئة من الشعب على حكم العباسيين وانفصلوا عنهم وسميت هذه الثورة، ثورة الزنج ويمكن استنتاج ذلك من خلال القول التالي:

"علي بن محمد: يا أعضاء مجلس الثورة ماذا بعد؟ أن حررنا الناس من الاستعباد والاستغلال، وبعد أن انتصرنا في معركة أولى على بني العباس"[1].

من المكونات الدالة أيضا على زمن في المسرحية ديوان الزنج قول رفيق "كقطاع الطرق: كنا نهاجم حوافل التجار منذ عشر سنوات"[2]

يعبر هذا المسرحي التاريخي بطريقة رمزية وإيحائية عن الحاضر والغد رغم أن أحداث المسرحية تجري في زمن مضى وانقضى إلا أنها تحمل في طيّاتها رسائل مشفرة معبّرة عن الواقع التونسي المعاش وما آل إليه حكم البلاد.

إن المكان هو عنصر جوهري تتميّز به المسرحية عن بقية الفنون، وقد ذهب بعض الدارسين إلى اعتبار المكان واحدًا من أبطال المسرح الحقيقيين والفعليين، أما الحيّز المكاني الذي ورد في نص مسرحية ديوان الزنج تجري أحداثه في المدينة المختارة، أما الفضاء الثاني فهو مجلس الثورة، كما وردت على ألسنه ممثلي المسرحية بعض الأماكن التي كانت نقطة انطلاق لثورتهم مثل: المسجد والسجن وأماكن أخرى لم تقع الأحداث فيها بعد، وإنما هم في صدد التحضير لخوض الحروب لتحريرها مثل: البصرة، العراق، الكوفة، بغداد...

1عز الدين المدني، ديوان الزنج، ص54.

2 المصدر نفسه، ص53.

وقد ورد فضاء المدينة في المسرحية بشكل مكثف ومن أمثله ذلك قول رفيق: " وغدا، مدينتنا، نريدها فاضلة"[1]، وكذلك في قوله أيضا:" هل تستطيع بالمساواة أن تطعم الجائعين"، أن تبني مدينة المختارة؟ ... إذا لنقل أنّ لك مفتاح سحري تفتح به كل المعضلات "[2] وهي مدينة متخيلة من نسيج خيال الكاتب المسرحي وهي تشبه إلى حدّ كبير المدينة الفاضلة التي رسمها أفلاطون في مخيلته ولعل الشبه بينهما أن أعضاء مجلس الزنج يريدونها فاضلة يعم فيها السلام والرقي ويظهر ذلك في قول رفيق "وغدا مدينتنا، نريدها فاضلة"[3] فعز الدين المدني اختار مدينة متخيلة لتتسع لكل فرد ثار منذ الفساد والظلم والطغيان لكل فرد بغض النظر عن ميولاته وتصوراته، مدينة ليست مقيدة بحدود جغرافية.

كما ورد فضاء المدينة في قول محمد بن سلم: "بمن ستشيد أسوار مدينة المختارة؟"[4] وفي قوله أيضا:"كيف سنبني هذه المدينة؟ عباسية أ أندلسية؟ فاطميّة أو روميّة؟ صينية أو فرعونية؟"[5]

رفيق: أم نأخذ من كل شيء طرف؟ فنوفق ونرقع، ونتفق، ونرتقي، ونلفق؟ ... ستكون مدينتنا مجنونة![6] فأعضاء المجلس يريدون أن يأخذوا من الهندسة المعمارية الأندلسية والعباسية وشيئا من الفرعونية والصينية ليبنو مدينة استثنائية لا مثيل لها.

ويدل بناء المدينة على الاستقرار، فالمدينة مكان إجتماعي له دلالة عميقة فبناءها يدل على التقدم والازدهار فالثوار لم يكتفوا بمجرد الانتفاض وخوض الحروب، بل ذهبوا إلى

1 عز الدين المدني، ديوان الزنج، ص53.
2 المصدر نفسه، ص61.
3 المصدر نفسه، ص53.
4 المصدر السابق، ص64.
5 المصدر نفسه، ص نفسها.
6 عز الدين المدني، ديوان الزنج، ص63.

أبعد من ذلك فقد تجهوا إلى التفكير في البناء والتشييد، أي فيما بعد الثورة، فأي عمل ثوري يبدأ بالحروب، لا بد له أن يفكر أيضا في معركة البناء.

أما الفضاء الثاني الذي أوردته المسرحية فهو: مجلس الثوار، وهذا المكان المغلق الذي تنعقد فيه جلسات التشاور والتفاهة حول كيفية تشييد مدينة المختارة، وكيف سيحررون البقاع المتبقية من سيطرة العباسيين، وقد ذكر هذا الفضاء عدة مرات: "يجلس السابع في صدر المجلس الذي يكون في شكل هلال"[1]. كما ترد على لسان الثاني (صاحب الكتاب): "يشير بحركة من رأسه: ثم يقرأ الكتاب كأن به قائمة أسماء أعضاء المجلس"[2]، كما يقول السابع:"(سلامساي) يشير بحركة إلى انعقاد المجلس".

فاتباع أعضاء مجلس الزنج وجلوسهم في طاولة مستديرة للحوار دليل على التفاهم وحسن التنظيم، فالمجتمع الراقي هو الذي نجده يحتكم إلى الحوار والتشاور والتفاهم فقد هدف عز الدين المدني من خلال إيراده لفضاء المجلس وفضائه العام إلى التأكد أن ثورة الزنج لم تكن ثورة فاسدة قام بها شباب متهور أو عبيد، ولم تكن فردية بل هي جماعية، قام بها رجال لا تعوزهم الحكمة والفطنة والعلم، والعلم أحد أهم أركان الثورة فالجهلة لا يقومون بالثورة وإن قاموا بها فمآلها الفشل الذريع، لهذا كان: "تحت إبط ثانيهم كتاب الحكمة والحكماء".

كما تحتاج الثورة إلى تدين، فلا وجود لحضارة أو ثورة بدون عقيدة و دين يهدي به لهذا كان في يد: "ثالثهم مسبحة عنبر حباتها التسع والتسعون سوداء "فحمل الثالث المسبحة دليل على تشبث أعضاء مجلس الزنج بالدين، أما الغالبية كانت لذوي السيوف ويظهر ذلك: "من أحزمة رابعهم، وخامسهم، وسادسهم تتذلي سيف معقوفة من

1 المصدر نفسه، ص 63.

2 المصدر نفسه، ص نفسها.

نجران وصنعاء" فالسيوف دليل على المقاومة والنضال، فأساس أي ثورة هو العمل المسلح فهو في الطليعة قبل السياسة والبناء، لهذا أعطى المدني الأكثرية لذوي السيوف، فهو الثوار الحقيقيون الذين يجسدون الثورات في الميدان بعدما يخطط لها الحكماء وهم حماتها الحقيقيون من الثورات المضادة.

أما الأول فيحمل "في يمينه ...قنديل السناء[1]" فالقنديل يحمل دلالات عميقة، فهو قنديل ليس كبقية القناديل، فهو يدل على النور الذي سينير ويطفئ بذلك ظلام الفاطميين وعادة الزعيم الملهم للثورة هو الذي يحمل القنديل ليتبعه البقية ويسيرون على هديه.

كما ورد فضاء السجن مرة واحدة في النص على لسان محمد بن سلم: "والسجن إثر السجن والنفي والتشديد"[2] فالسجن مكان يعبر فيه الثوار وتجهض الثورات، وهو دليل على تجبر الحكام ورفضهم أي معارضة، كمال يدل على أن أعضاء المجلس لم يحققوا إنتصاراتهم العظيمة، إلا بالصبر والشقاء والمقاومة وتمسكهم بخيط الحرية.

لهذا لا يسعنا في الأخير سوى القول: إنّ الزمان والمكان وتران حساسان يلعب بهما المؤلف المسرحي ليعطي شكلاً جماليًا للمسرحية ودورًا رمزيًا واستعاريًا يحيل إلى أن أي تجبر في أي مكان وزمان، يستدعي بالضرورة ثورة.

1 عز الدين المدني، ديوان الزنج، ص63.

2 المصدر السابق، ص55.

المبحث الثالث: البعد الفني للحوار واللغة في المسرح التونسي

الحوار من أهم وسائل التفاهم والتفاوض والتجانس بين الناس وهو من أهم وسائل المعرفة والإقناع مهما كانت الثقافات والتوجهات، وكذلك شكل من أشكال التواصل، يتم فيه تبادل الكلام بيم طرفين أوأكثر، فقد قدمت بعض الدراسات فرضية أساسية هي أن الحوار ليس فقط قولا يعطي معلومات بل هو أيضا فعل له تأثيره على الآخرين.

فالحوار هو تبادل أطراف الحديث بطرق تناسب الحدث بالطاقات الإخبارية والتحليلية وهو جزء مهم في الأسلوب التعبيري للكاتب إذ نجده في القصة والرواية ويعد من أهم الوسائل التي يعتمد عليها الكاتب في رسم الشخصيات وتصوير عواطفها وأحاسيسها المختلفة كما له دور في تطوير الأحداث، واستحضار الحلقات المفقودة منها ويشترط في الحوار أن يرد معبرًا عن الواقع الشخصي والاجتماعي للشخصيات التي يدور بينها.

والحوار المعبر الرشيق من أسباب حيوية السرد وتدفقه، والسرد هو أحداث الرواية نفسها وقد اتخذ صورة الكلمات، ويقوم بتقديم الشخصيات، وإلقاء الضوء عليها والتطرق إلى هواجسها النفسية ويجب أن يكون أسلوب السرد سهلاً واضحًا نابعا من الحياة، فيأتي هادئًا متزنًا أو صاخبًا عنيفًا حسب الموقف والأحداث.

كما يعرف أنه تبادل الطرفان أطراف الكلام في موضوع قصد المعرفة أو تطرق أطراف مختلفة لقضية واحدة، ومن هنا يكون الحوار هادفة إلى المعرفة الحقيقية والعمل

بها، ويعبر عن تواصل فعلي بين الشخصيات، وهو الذي يضمن إمكانية الجدل "إن الحوار هو الشكل الطبيعي للخطاب البشري"[1].

مفهوم الحوار الدرامي:

مهما اختلف النقاد في تحديد أركان المسرحية وعناصرها، فإنهم مجمعون على أن الشخصيات المسرحية في جميع العصور ومختلف المذاهب كانت فصيحة اللسان فالحوار في كتابات النقاد يوصف بأنه "أسلوب التعبير الدرامي المتميز "[2]؛ فهو الأداة المسرحية والذي يعرض الأحداث ويخلق الشخصيات ويرافق المسرحية من بدايتها إلى نهايتها". فالحوار أداة تقديم حدث درامي إلى الجمهور دون وسيط، هو الوعاء الذي يختاره أو يرغم عليه الكاتب المسرحي لتقديم حدث درامي يصور صراعا إراديًا بين إرادتين، تحاول كل منهما كسر الأخرى وهزيمتها"[3].

فإذا كان البناء المسرحي ينمو والمواقف تتشكل من خلال تفاعل الأحداث والشخصيات "فإن الحوار وسيلة هذا التفاعل وهو الأداة التي تتواصل من طريقها شخصيات المسرحية وتقوم مقام المؤلف في سرد الأحداث وتحليل المواقف والكشف عن نوازع الشخصيات[4]"... والحوار حقيقة" من أهم الفوارق الأساسية بين الأدب القصصي والأدب المسرحي[5]"، ومن ثمة فالحوار يتميز في الفن المسرحي عن أي فن آخر بالخصوص وخاصة عن الأدب القصصي الذي يعتمد أسلوب السرد بكثرة، فالفن المسرحي يعتمد على الحوار بشكل أساسي ومن ثمة "فليس أمام فنان المسرح، سوى

1 عمر بلخير، تحليل خطاب مسرحي في ضوء النظرية التداولية، م، س، ص 58.

2 فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل – منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، طبعة سنة 2003، ص101.

3 عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ت، ص 139.

4 عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، طبعة سنة 1972، ص 33.

5 عبد العزيز حمودة: البناء الدرامى، ص 134.

الحوار تقريبا[1]"، كوسيلة أرقم تؤدي ذلك الدور أي يجب أن يكون الحوار دراميًا وليس أي حوار ليخرج بعمل درامي مكتمل العناصر "فليس كل حوار يصلح بأن يكون حوارا دراميًا"[2].

فالحوار يجعل من حكاية المسرحية واقعة حية تشاهد مباشرة في الحاضر، فمنه تعرف الحادثة وما انطوت عليه من وقائع ومواقف فهو العملية الوحيدة في البناء المسرحي حيث يرتكز عليه الكاتب في أغلب الأحيان في انشغالاته الواقعة شكلاً ومضمونًا. كما أنه "يكشف للمشاهد عن الشخصيات ويعرفه بها، وكل كلمة تنطقها الشخصية لابد أن تكون ثمرة للأبعاد الثلاثة للشخصية البعد المادي والاجتماعي والنفسي –فنعرف منه من هو ويوحي إلينا بما عسى أن يصير إليه الشخص في المستقبل"[3].

أي أن الحوار المسرحي يكشف عن الشخصيات وعن مراحل تطورها، فهو يهتم بالكشف عن الشخصية ومراحلها التي ستمر بها والتي باكتمالها تكتمل المسرحية نفسها، لأن الحوار "يعتبر حركة بالشخصية نحو الاكتمال من خلال مراحل التجربة التي تمر بما الشخصية طوال المسرحية[4]".

الحوار هو "الوسيلة الأدبية للتفاهم والتخاطب بين الممثلين وبالتالي نقل الأفكار وسرد الحوادث للجمهور[5]"، فكلماته تُسهم في تمييز الشخصيات ونقل المعلومات والكشف عن الحقائق لأن "الحوار من أشكال الخطاب في المسرح يشبه المحادثة في

1 المرجع السابق ، ص 129.

2 المرجع نفسه ، ص ن.

3 عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، ط1 سنة 1987، ص 34.

4 المرجع نفسه، ص ن.

5 عدنان بن ذريل، فن كتابة المسرحية، ص 59.

الحياة العادية لكنه يختلف عنها جوهريا، فهو دلالي دائما لا مجال فيه للاعتباطية ووظيفته الحقيقية هب وظيفة إبلاغية تقوم على توصيل المعلومات إلى المتفرج عبر الشخصيات[1]".

فالحوار في هذا المعنى يأخذ منحى آخر في التعريف إذ هو وسيلة التخاطب والتفاهم بين الممثلين على خشبة المسرح سواء وجه الحوار إلى المتفرج أي المسرحية تعرض وتمثل، أو وجه إلى القارئ فهو الذي يطور موضوع المسرحية ويكشف شخصياتها ويجذب الانتباه إلى فنيتها.

إن الحوار عبارة عن لغة مسكوبة في قالب تخاطب بين الممثلين والجمهور أو بين شخصيات المسرحية فيما بينها ولا يمكن لهذا التخاطب إلا أن يكون كلاما لأن الحوار يتموضع في لغة مكتوبة تكون من كلمات تحمل داخلها مواقف وأفكارا تأتي على لسان شخوص المسرحية لتحقيق التواصل فيما بينها.

يقول"إيريكبانتلي":"المسرحية يكتبها إنسان لا يريد إلا الكلام لجمهور، لجمهور لا يريد سوءا الإصغاء إلى الكلام[2]."

ومما تقدم يمكن أن نقول باختصار بأن "الحوار هو الحديث الذي تبادله الشخصيات فيكشف جوهرها ويدفع الفعل إلى الأمام"[3].

كما نجد أن هناك فرق جوهري بين الحوار في المسرح والحوار في الحياة فالمؤلف لا بد أن يدرك أن هناك فروقا واضحة بين الحوار في العمل الدرامي والحوار

1 محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دارة العودة، بيروت، طبعة سنة 1987، ص 613.

2 إيريك بانتلي، الحياة في الدراما، تر: جبر إبراهيم جبرا، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، طبعة سنة 1968، ص 83.

3 فرحان بلبل، النص المسرحي–كلمة وفعل –م س، ص 107.

في الحياة، فكل منهما حوار، لكن من الأفضل أن نسميه محادثة حيث إنّ كلمة حوار أكثر اختصارا وإفصاحا عن كلمة محادثة".[1]

فالحوار الدرامي هو تمكن الفرد من التعبير عن رغبته ونواياه، وما يمتلك من خبرة ومعرفة، وما يختلج في داخله من أحاسيس، ولهذا فإنه يتخذ أشكالاً عديدة فنجد حوار بين شخصين، أو شخص ومجموعة، "الحوار المسرحي فعل من الأفعال به يزداد المدى النفسي عمقا والحدث المسرحي تقدما إلى الأمام"[2].

والحوار المسرحي –كغيره من عناصره المسرحية – حوار نموذجي برغم ما يبدو في الظاهر من أنه (طبيعي) يمثل طبيعة الحوار في واقع الحياة، فلو درسنا حوارا في موقف من المواقف المسرحية لاكتشفنا أنّ المتحدث يعبر عن عواطفه وأفكاره بلا تلعثم أو تردد أو خروج عن الموضوع – إلا اذا تلعثم لغرض معين وهذا إذا تعرض له المؤلف عن قصد– وبأسلوب كأنما قد أعد لمواجهة الموقف من قبل في أحكامه وطلاقته وتتابعه – كما يحدث عادة في الحياة – على حين يستغرق المتكلم في الحياة العامة وقتًا قد يطول أو يقصر قبل أن يتحدث في موضوع ما، وقد يتشعب به الحديث فينسى بعض ما كان يريد أن يقول أو يتجاوز ما كان قد بدأ فيه، فيتحدث عن شيء آخر، وغير ذلك من مظاهر الحوار العادي بين الناس في واقع الحياة"[3]. فبالحوار يلتقي المخاطب مع المتلقي حيث إنّه يدافع في جميع الأحوال عن موقف معين ويكون مسبقا للأجوبة والاعترافات المحتملة وله القدرة على إضفاء الطابع الشخصي على مرسل الحوار. إذن دعائم الخطاب المسرحي تقوم على الحوار الذي يوظف فيه المتخاطبان كل طاقتهما الفكرية والجسدية فيكثير من الأحيان "والخطاب المسرحي ليس

1 عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، م س، ص 29.

2 * ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، م. س، ص 175.

3 ينظر: عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، م. س، ص 33.

خروجًا أو إنكارًا للواقع التاريخي، ولكنه وسيلة لتواصل العمل الإبداعي مع إنسانية المبدع ضمن هذا الواقع"[1]. ويعرف "عواد علي" الحوار المسرحي بأنه "مجموعة الوسائل التي تجعل إدراك العرض المسرحي ممكنًا يقوم على المعنى المنتج من مجموعة العلاقات والعناصر المتجانسة والموحدة في العرض المسرحي، فهو خطاب ذو بنية حوارية تقوم على تعدد صوتي ودلالي وفني ومرجعي يحمل آثار خطابات سابقة أو متزامنة معها أو متولدة منها[2]، أما عمر بلخير فيعرفه بأنه "عبارة عن مجموعة من الأقوال ذات أبعاد تلميحية تظهر في شكل إفتراضات مسبقة وأقوال مضمرة".[3]

وبناء على ذلك يستوجب على المسرحي سواء أ كان كاتبًا أو ممثلًا أو مخرجًا أن يخطط ذهنيًا للوصول إلى الهدف الذي يسعى إليه، آخذًا بعين الاعتبار كل العناصر السياقية التي تحيط بالأداء المسرحي، لأن الحوار المسرحي يخطط له بشكل جيد وبصفة مستمرة، مما يحتم على المرسل أن يختار الطريقة المناسبة التي بها يستطيع أن يعبر عن قصده وهذا بالاستناد إلى المقومات التالية[4]:

1. **أفق التوقع:** التوقع مفهوم جمالي له دور مؤثر في عملية بناء العمل الفني، وفي نوعية الاستقبال التي يتلقاها العمل انطلاقًا من فكرة أن المتلقي يقبل على العمل وهو يتوقع شيء ما[5]، وينتج عن تلقي المتفرج لعمل ما إما الاستجابة لأفق توقعه؛ بمعنى

1 وطاء حمادي، الخطاب المسرحي في العالم العربي (1990-2006) -إشكاليات وقضايا المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1 سنة 2007، ص 07.

2 عواد علي، تعدد الأصوات في الخطاب المسرحي، محلة الدراما، العدد 1، عمان، الأردن، 1996، ص 35.

3 عمر بلخير، تحليل خطاب مسرحي في ضوء النظرية التداولية، م. س، ص 134.

4 ينظر: رابح ذياب، الخطاب المسرحي في مسرحية الملك هو الملك لسعد الله وسوس-دراسة بنيوية -رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، باتنة، 2011، ص ص 39-40.

5 ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، م. س، ص 56.

أن العمل الذي تلقاه هو عمل عادي، وإما تخييب أفق توقعه إذا كان العمل دون المستوى، أو تغيير أفق توقعه في حالة ما إذا كان العمل جديدًا وتحريبيًا يتجاوز المتداول ويقدم اجتهادات وإضافات نوعية ومختلفة. واستنادًا إلى "هانز روبرت ياوس[1]" حاول تحديد أفق التوقع في علاقته بالمسرح قائلا: إن إدراك المشاهد المعرفي للإطار المسرحي ومعرفته بالنصوص والقوانين النصية والاتفاقات يشكلان بالإضافة إلى إعداده الثقافي العام وتأثير النقاد والأصدقاء وغير ذلك ما يعرف في علم جمال التلقي بأفق التوقعات الذي بوساطته يتم قياس المسافة الجمالية التي يولدها العرض في ابتكاراتها وتعديلها للتوقعات المستقبلية. هذه العلاقة الحوارية تفرض على المؤلف " أن يتحول أولا وباستمرار إلى قارئ قبل أن يتمكن من فهم عمل وتحديده"[2].

2. **الوقوف على البنية الكبرى:** إن الوقوف على البنية الكبرى يحتم عدم النظر إلى الحوار على أنه وحدات لغوية معزولة، إذ هو كل متكامل لا يقبل التجزئة، لأجل الوقوف على طاقات الحوار اللامتناهية، والتي لها ارتباط وثيق بالأبعاد السيميائية والتداولية لوسيلة الإتصال، مع الأخذ بعين الإعتبار أهداف المخاطب وموضوع التواصل ومقوماته، والعناصر غير اللغوية المعتمدة في عملية التواصل.

3. **شمولية المعالجة:** يجب على المتعامل مع الحوار أن يدرك أن النص بناء محكم حيث لكل لبنة فيه مبرر ووجود، فكل جزئية مهما صغرت لها دور ينبغي التفكير به قصد ربطها بالمقومات الأخرى.

1 الناقد والمؤرخ الأدبي الألماني هانز روبرت ياوس (1921 –1997). يعد من أبرز أعلام مدرسة كونستانس التي عني أفرادها، بصورة عامة، بعلاقة دلالة النص الأدبي بالقارئ.

2هانز روبرت ياوس، جمالية التلقي، تر: رشيد بنجدو، الناشر المجلس الاعلى للثقافة، المركز القومي للترجمة، ط1 سنة 2004، ص 42.

4. **الذوق:** يشكل الذوق في الحوار المسرحي أهم الضمانات التي تحرك بقية المقومات وله جانب موضوعي يتمثل في قابليته للتطور، فهو يتجلى في أحوال داخلية تحري على مستوى العقل ونشاطاته له دور كبير في تقييم كل الأعمال الفنية.

5. **الوقوف على علامات الحوار المصاحبة:** يلجأ المخاطب إلى استثمار أكثر من علامة من خلال المزج بينها في الحوار كتوظيف بعض الإشارات الجسدية والعلامات الأخرى كالأصوات، الإنارة، فهي جميعا قنوات تواصل. وقد يتجه صاحب الحوار في المسرح إلى هذه الأشكال الحوارية لعدة أسباب أهمها:

– التركيز على المقاطع المهمة في الحوار اللغوي من طريق توظيف بعض الصفات الصوتية أهمها النبر والتنغيم.

– الاستجابة للدواعي السياقية، وهذا ما يجعل المرسل يعمد إلى توظيف الصمت.

– تعويض الكلام بتجسيد علامات أو حركات معينة كإيماءات الوجه مثلا. إذن الحوار المسرحي يتألف من الملفوظ وغير الملفوظ في آن واحد، أو من أحدها والهدف المنشود للوصول إلى المتلقي يجذب انتباهه إلى الأوضاع المختلفة المراد معالجتها سواء اجتماعية أو أخلاقية أو سياسية... وهنا تظهر جليًا عبقرية العمل المسرحي "إذ يساهم في تثقيف الشعب وتربيته وتعذيب ذوقه، وتوديع إدراكه وفهمه للحياة ومشاكلها[1]"، لأن القدرة على التجاوب مع روح العصر ومتغيراته تعد من أبرز سمات الحوار المسرحي من خلال تشبثه بالحياة، هذه الخاصية أكسبته سمة الديمومة والتأثير الإيجابي في المتلقي، غير أن للحوار الموجه للقارئ أو الجمهور أبعادًا مختلفة يسعى الكاتب من خلالها إلى جذب انتباه القارئ أو المتفرج، وهذا ما يجعل بنية الحوار تخضع للتنظيم والتفنن في جماليات اللغة، ودمجها في المعنى الكلي له، وإخضاع الفضاء المسرحي

1 محمد مندور، المسرح، دار نهضة مصر للطباعة والنشر –الفجالة –القاهرة، مصر، ط1سنة 1989، ص 96.

للأنساق البصرية والسمعية والإيحائية، فهو السمة التي تشيع في المسرحية الحياة والجاذبية، إله الأداة التي يجب أن ينتقل عن طريقها كل شيء أو هو كما تقول "راشيلكرو ترس"[1]: "هذا الشيء السحري الذي يعد الزهرة المتفتحة لكل ما في المسرحية من عناصر".[2]

فالمخرج يقدم المادة للممثلين، فيقومون بإيصال أثرهم إلى الجمهور الذي يراقب كل ما يجري على الخشبة، فيكون تفاعله معهم بالقبول أو الرفض، الدهشة أو الفرحة أو التألم، لأن "تأثير العرض ككل هو من القوة، بحيث يجعلنا لا نستطيع التفكير في المسرحية أو في التمثيل أو بعمل المخرج وفنان الديكور كل على إنفراد"[3].

والجدير بالذكر أن النصوص المسرحية "تختلف عن مشاهدتها على خشبة المسرح، وحتى الانطباع يختلف عند مشاهدة نفس العرض عدة مرات لأن النص المسرحي باق إلى الأبد بعد تأليفه وعرضه، ولكن العرض يختلف من فترة لأخرى[4] كما نجد في بعض الأحيان أن النص هو أيضا خاضع للتغيير وهدا من خلال الأعداد الدراماتورجي الذي يقوم به المخرج هذا آن اراد هو ذلك، ويكون للجمهور الأثر البالغ في تقييم العرض، فالمتلقي هو بمثابة مرآة عاكسة لمجموع العلامات الصادرة عن الممثلين على الخشبة إذ "لهم دور لا يستهان به في إنجاح العرض عن طريق الملاحظات والمواقف الصادرة عنه في كل مرة تحرك أو تكلم فيها الممثل، وهذه

1 كاتب مسرحي أمريكي (1878-1958).

2 درينى خشبة، فن الكتاب المسرحي، مطبعة نهضة مصر، الفجالة، القاهرة، د.ت، ص 217.

3 أليكسي بوبوف، التكامل الفني في العرض المسرحي، تر: شريف شاكر، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، ط1سنة 1976، ص 11.

4 عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، م. س، ص 05.

الملاحظات قد تبدو ضعيفة، ولكن تأثيرها على الممثل هو ذو فعالية لا يستهان بما[1]"، مما يشكل تفاعلًا بين المخرج والممثل والمتلقي.

ويمكن تقسيم فعل الحوار المسرحي إلى قسمين هما[2]:

1. **خلق البعد الفني:** أي تحقيق ممارسة حية وعادية للعناصر المسرحية.

2. **خلق العملية العقلية:** وتتمثل بالوعي والتفكير الجماليين فالمتعة التي هي أعلى درجات التفكير، تتحقق مرة من خلال البعد الفني، وثانية من طريق فعل التفكير الجمالي.

ومن هذا فإن النص المسرحي أو الحوار المسرحي مادة مدركة من الناحية الجمالية تقدم رؤية وليس معرفة فقط، وهذا ما يفرض على المؤلف استعمال أنساق لغوية بشكل خاص تهدف إلى التواصل والتأثير دون أن ينسى الصلة مع الواقع "فالولاء الأولي للغة في الدراما ولا سيما ولاء توابعها المرجعية، يكون بالضبط لمسار الأحداث وهذا السياق التداولي الديناميكي الذي ينشأ منه"[3].

ولكي يكون الحوار دراميًا يجب أن تتوفر فيه قواعد بغض النظر على ماهيته الدرامية بأنه "يصور صراعا إراديا بين إرادتين تحاول كل منهما كسر الأخرى وهزيمتها"[4]، فيمكن في أي حوار أن نلحظ هذا الصراع ولكن لا يكون حوارًا دراميًا وذلك لخلوه من قواعد تضبطه وتدله في الإطار الدرامي، لأن الدراما هي ليست إنتاجًا حقيقيًا بحتًا بل توفر على جانب من التداخل والتضاد والتنافر في الوقت نفسه.

---

1 عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، م. س، ص 43.

2 ينظر: رابح ذياب، الخطاب المسرحي في مسرحية الملك هو الملك، م. س، ص ص 41-42.

3 غسان محمود، الخطاب في المسرح، محلة الأثر، العدد الخاص بأشغال المتلقي الدولي الرابع في تحليل الخطاب، سوريا، ص 297.

4 عبد العزيز حمودة، البناء الدرامى، م س، ص ص 139-140.

فالحوار الفني هو ذلك الحوار الذي يعلو عن الواقع في صراعه الدرامي الذي يكون في التنافر من أجل الالتقاء أو في الالتقاء من أجل التنافر ويكون فيه وحدة في العاطفة، والالتقاء في الوقت ذاته، ويكون فيه التوتر عمود يرتكز عليه الحوار في كل لحظة، بل في كل لفظة منه التي تؤدي الدور الدرامي.

ومن ثمة فإنه من اللازم كما رأي "عبد العزيز حمودة" في معنى قوله إن تكون المسرحية كلاً متكاملاً من الجمل التي تؤدي كل لفظة منها دورا دراميا يؤدي إلى اختزال الحوار.

هذا الاختزال الذي يحطم أو يتجاوز الزمن والمكان ويقدم عملاً تكون فيه كل جملة حية تؤدي دورًا دراميًا من خلال الحوار لأن "الجملة التي لا تضيف شيئا سواء لإظهار وأبعاد الشخصية أو تطوير الحدث تعتبر جملة ميتة على المسرح[1]"، والجمل لا يأخذنا النظر في طولها أو قصرها العبثي، بل في تمكنها من صنع الحدث الدرامي في حوار درامي يصنع الإيحاء والتلميح والالتقاء والنفور وخلق المنطق من اللامنطق.

وبناء على ما سبق فإن الحوار المسرحي يهدف إلى جعل الأشياء غير واقعية وبعيدة عن سياق الحياة اليومية ومنفردة بخصائص تتميز عن مشابهة الواقع، فالمتلقي لا يتكيف في اللحظة الأولى مع الرسائل التي يتلقاها ولا يأتلف معها وبذلك يكون موقف التلقي معقدًا، الأمر الذي يخلق نوعا من التعارض الثنائي بين المألوف واللامألوف، وهذا ما يدفع بالمتلقي إلى تفجير فعل التفكير والوعي، ومن هنا يعمل الحوار على تهيئة المتلقي لاستقبال العرض بكل عناصره.

1 عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، م س، ص 150.

بهذا يكون الحوار هو العلامة البارزة التي تميز المسرحية عن بقية الفنون الأدبية كونه فن درامي يعتمد الانتقاء والدراسة وله هدف محدد يعمل على وحدة النغم[1]، يكشف به الكاتب عن الأحداث الماضية والحاضرة والمستقبلية فيطورها ويدفع بها إلى النمو.

كما أن المسرح حوار إبداعي يقول ما لا تقوله الحوارات الأخرى كالقصة والرواية وغيرها من الأشكال الأدبية الأخرى وقناة هذا الحوار هو اللفظ، ففن المسرحية يعرف بالحوار، والحوار معناه تبادل الكلام بين شخصين أو أكثر، وقد يكون في صورة حوار داخلي يتخذ على المسرح شكل الحديث المنفرد[2]"، ومن هنا فإن الحوار المسرحي هو "النص الذي تم تثبيته بواسطة الكتابة"، ويتضمن هذا النص رؤية ومنهجا، فالرؤية هي خلاصة الفهم الشامل للفاعلية الإبداعية في نواحي البنية والوظيفة والدلالة، أما المنهج فهو سلسلة العمليات المنظمة التي يهتدي بها الناقد الاقتراب من الأهداف التي تنطوي عليها الفعالية الإبداعية .

إن التلفظ في الحوار المسرحي لا يعود فقط إلى الوضعية المشهدية للشخصية المكتملة، بل هو موجود أيضا كسمة للوعي المتلفظ داخل الحوار نفسه، ويميل في بعض الحالات إلى أن يحل محل الملفوظات التمثيلية لكيلا يكون لها كملفوظ محسوس سوى ذلك المتجسد في الكلام الذي يفتتح وينهي الحوار، فخصوصية هذا النوع من الخطاب تعود إلى الطبيعة الخاصة لتلفظه، كما تعود إلى اللعب المصوغ الذي يمكن للمشهد أن يتسم به هذا التلفظ.

1 يقصد بوحدة النغم، ذلك الجو المسرحي القائم على الإيقاع سواء كان مأساة أم ملهاة.

2 ينظر: سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1 سنة 1985، ص 45.

وحوار المسرح يتميز بالتعددية خلافا للنص المكتوب، وخلال عملية التمسرح يتشكل النص وفق آلية ضبط جديدة لشفراته وكيفية انتظامها وتوزيعها في بِنية الخطاب، فالنص المكتوب يجب أن يكون معدًا أساسًا للإنجاز المشهدي، فهو خاضع للتبديل والإضافة، ولعل ما ينفرد به حوار المسرح عن بقية الفنون الدرامية هو ذلك الحضور الآني والمباشر بين الممثل وجمهوره، ومن هنا تأتي خصوصيته في تحقيق زمان ومكان مشترك للتلقي فتبدو المسرحية كما لو كانت دمجا للخيال في عرض داخل فضاء مغاير ينظر الناظر والمنظور كلاً في مواجهة الآخر"[1].

كما تتوقف عملية الاتصال على قدرة الممثلين الذين يقومون ببث هذا الكم من العلامات التي ترد على شبكة متنوعة من المصادر الثابتة والمتحركة في العرض ويتطلب هذا تواجد متلقٍ له القدرة على استيعابها وتفكيكها، لأن المسرح فن جمالي فالكاتب ليس بإمكانه التحكم التام في عمله الفني، بل تحده مضطرًا إلى مراعاة اعتبارات خارجية كثيرة، كالممثلين والإمكانات المادية للإخراج، وحتى المخرج الذي غالبًا ما تكون له رؤية خاصة في تفسير النص: إضافة إلى الجمهور الذي من الصعب إرضاءه لتفاوت أفراده واختلاف أذواقهم، ناهيك عن اللغة التي يشترط أن تكون واقعية مناسبة لشخصيات المسرحية[2]. ففي اللغة طاقة، ولكن يجب على الكاتب أن يعرف كيف يصرفها، وإلا هدرها، فاللغة إما أن تكون مشحونة بالطاقة، أو رخوة مهدورة الطاقة، ثمة لغة تستطيع حمل التأزم والتوتر، ولغة لا تستطيع ذلك، اللغة الفصيحة عادة أخذت على حمل التأزم والتوتر ولاسيما في حالات الوصف والسرد والتحليل المنطقي، أما العامية فتستطيع الرقي إلى حالات التأزم والتوتر من طريق

1 جوزيت فيرال، المسرحانية وخصوصية اللغة المسرحية، تر: صالح راشد، محلة فضول، العدد الأول، القاهرة، مصر، 1995، ص 68.

2 ينظر: محمد الدالي، الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1 سنة 1999، ص 15.

الحوار كتكديس الآراء المتصاعدة تصاعديا والتعبير عن العواطف على غرار فردي شخصي، في الحوار العامي لون ونغمة، كلاهما من المعبرات عن الشخصية المنفردة وتربطان الشخصية المتفردة، وبالتالي بالحدث والواقع، الفصحى في الحوار قادرة على الأداء مليئة بالصور الشعرية والكنايات .[1]

فالمسرح يقتضي "لغة ذات طابع مركز ومعبر تعبيرا مباشرا بلا تعقيد أو لف أو دوران ... بلا استطراد أو تطويل، لغة تتأني عن التراكيب المتداخلة المعقدة، فالمتفرج لا يملك الفرصة ليلاحق المعاني في مثل هذا اللونمن التعبير[2]...

إلا أن اللغة العربية الفصيحة تحمل ما تعجز عنه العامية من حيث التنويع في الدلالات وتعميقها ومساهمتها في تغذية الفكر والذوق ومنه فإن المسرحية لا يجب أن تحرم من الفصحى حتى يتاح لها جمهور أكبر فيتسع مجالها الفني ويعمر، ولكي تؤدي رسالتها في شتى بقاع الأرض شأنها شأن المسرحيات في الآداب العالمية. "فالفرق بين لغتنا العامية والفصحى له ما يناظره أو يقرب منه في الأمم الأخرى ذات الآداب العريقة، ولم يدر في خلد واحد من نقادهم أو كتابهم أن يفرض هذه اللهجات فرضًا بدلا من الفصيحة، أو يجعل إحداهما في صراع مع الأخرى لتستبدل بها، بل تركوا الأدب الشعبي الفلكلوري يسير مع الأدب الفصيح، دون صراع كل منهما على البقاء، كما يخطر للكثير من كتابنا[3].

1 ينظر: جبرا إبراهيم جبرا، الرحلة الثامنة (دراسة نقدية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2 سنة 1979، ص 89.

2 عبد الله أبو هيف، المسرح العربي المعاصر –قضايا ورؤى وتحارب –منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، طبعة سنة 2002، ص 115.

3 ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، م س، ص 324.

الحوار في مسرحنا يعاني مشكلة إزدواجية اللغة فهي مشكلة دقيقة ومستعصية في المسرح الحديث، فقد تباينت النظرة إلى الحوار، ففي مسرح العبث فقد وظيفة كتواصل وإبلاغ لأنه لا يعقد الصلة بين المتحاورين، ولا يبلغ المتلقي بأية معلومة، بل يكون في أغلب الأحيان كلاما مجردًا، وفي أشكال أخرى من المسرح لم يعد يعبر عن التواصل بين الشخصيات، بل عن صعوبة هذا التواصل كصورة الأزمة وجودية يعيشها الإنسان، وقلل المسرح القسوة من أهمية الحوار بحيث يقتصر دور الكلمة في أن تكون رمزا أو فكرة مما يجعل النص مجرد نقطة إنطلاق فيتحول إلى نوع من الصراخ والكلمات، وإلى ما يشبه التمتمة في الأحلام، وفي مسرح الصورة تراجع دور الحوار إلى مرتبة ثانوية جدا، وأحيانًا اختفى تماما لتحل محله الإشارة والإيماءة والحركة في بنية مشهدية تدعمها الموسيقى والمؤثرات الصوتية.

كما نجد المسرح الصامت الإيمائي الذي يعتمد بالدرجة الأولى على التعبير الجسدي من دون حوار، ويعرف بالحوار الرمزي "فالحركة الحدسية هي في حد ذاتها مجموعة أحداث فيزيولوجية ذات علاقة بتغير تحركات الأجهزة الداخلية للجسم (كالتنفس، وتغيير سرعة الدورة الدموية وتقلص عضلات الجهاز الهضمي إلى جانب تغيير نبضات القلب)، ويلاحظ ذلك حين تلم الإنسان فاجعة أو فرحة مثلا حيث تسهم أعضاء الجسم في التعبير عن الوضع السيكولوجي الذي يكون عليه الإنسان، وفي تلك الأثناء أي لحظة تأثره بالأثر[1]".

فهناك كثير من الإشارات والحركات التي تتفق فيها الإنسانية إلى جانب التعبير الفيزيولوجي الذي يكاد يكون موحد المعالم (ملامح الوجه على الرغم من أنها تعد ضلًعا عن التعبير الجسدي باعتبارها وسيطًا فيما بين المعنى والحركة والحدث وبين اللفظ

1 ينظر: عبد الكريم جذري، الفن المسرحي، ج1، دار الفنك للنشر، طبعة سنة 1993، ص 27.

والإحساس، فهو ما يطلق عليه فيزيولوجية الانفعال الناتج عن التأثر بالعوامل الخارجية والداخلية.

كما أنّ لهذه اللغة عدة وظائف وهي كالتالي:[1]

1. **الوظيفة التعبيرية:** وتتعلق بالمرسل، ويفرضها الممثل على الخشبة بكل ما يمتلك من وسائل مادية، أماالمخرج فطريقته التعبيرية في هذه الوظيفة فتكون غير مباشرة باعتماده على أدوات أخرى كالديكوروالإضاءة والموسيقى.

2. **الوظيفة التبليغية:** وهي التي تجعل القارئ أو المتفرج يعيش السياق التاريخي الاجتماعي النفسي للعملية التواصلية فيتصوره نفسيًا واقعا محسوسا.

3. **الوظيفة التوصيلية:** ويقصد بها توصيل الحوار بين المخاطب والمخاطب، وبين الشخصيات أثناءحوارهما فيما بينهما. وللكاتب مجموعة من المهام الصعبة والتي تعد اللغة من بينها فلسفة المسرح التي توفي بلغة الحياة اليومية إذ تحققت النصوص المسرحية استطاعت أن تحتل مكانتها على المسرح[2].

إضافة إلى ما سبق هناك خصائص أخرى للحوار المسرحي يمكن أن ندرجها كما يلي:

– **قانون الوحدات الثلاث:** ويقصد به وحدة الموضوع حتى لا يشوب الحوار المسرحي التفكك والاصطناع، كما يجب في المسرحية أن تدور أحداثها في زمان ومكان معقولين.

– يشترط في المتلقي أن يكون ذا نضج وثقافة وتفكير، وقدرة فنية حتى يستطيع استيعاب الرسالة المراد تشخيصها من طريق الحوار قصد تحقيق المتعة والمنفعة[3].

1 ينظر: عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، م س، ص 42.

2 ينظر: فرحان بلبل، النص المسرحي –الكلمة والفعل–م س، ص111.

3 ينظر: عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، م س، ص17.

– إن أهم المميزات التي تميز الحوار المسرحي عن باقي سائر الفنون الأخرى وجود الصراع الدرامي، حيث تسهم العديد من الإشارات في تحسيد الملامح النفسية لهذا الصراع الذي يتميز بكثافته وتركيزه، مولدًا ديناميكية محركة لطبيعة الحوار.

– أما الخاصية الأخرى المميزة للخطاب المسرحي، فتتمثل في هيمنة الحوار الذي هو عملية تواصل قائمة بين شخصيات المسرحية ومع أن صاحب الخطاب في الحوار هو الشخصية المكتملة، إلا أن الشخصية تظل وسيطًا أن صاحب الحوار الفعلي هو الكاتب أو من يقوم على العمل"[1].

– شكل الحوار: يتخذ الحوار الدرامي أشكالًا عدة، فهناك الحوار بين شخص أو ثلاثة أو بين شخص ومجموعة، أو أن شخص يحدث ذاته الحاضرة، أو يتحدث إلى ما حوله من أشياء "الحوار المسرحي يوضع أصلا ليقال لا ليقرأ، ولذلك كان للجملة المسرحية خصائصها المحددة بهذه الصفة ولذلك على كبار كتاب المسرحيات في العالم بان يكون لحملهم المسرحية طابعها الصوتي و موسيقاها الخاصة،وحدودها في الطول والقصر حتى في المسرحيات النثرية، فالكاتب المسرحي ليس حرا في صياغة جملة في الحوار كحرية الناثر القصصي مثلا لأت الجمل في الحوار لها خصائصها التي تتلاءم مع مهمتها المحدودة"[2]. فيجب أن يكون الحوار الدرامي على جانب كبير من الإنجاز منطلقًا من الشخصيات التي رسمها الكاتب، وهذا ما نجده في العديد من الأعمال الدرامية الرائعة التي تحمل جمل طويلة مبسطة، لكنها درامية بكل تفاصيلها وتؤدي وظيفتها الإتصالية، كما قد نحد حوارات قصيرة لكن لها دلالات واسعة وخاضعة

1 ماري إلياس، فنان قصاب، المعجم المسرحي، م س، ص 187.

2 محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، م س، ص 50.

لتأويلات مختلفة "فليس هناك معيار ثابت لطول الحوار أو قصره إلا إحساسنا بمقدار ملائمته لطبيعة الشخصية والموقف ودوره في تطور الموقف ونمو الحدث"[1].

- **السياق:** من خصوصيات الحوار المسرحي أن كلام الشخصيات فيما بينها لا قيمة له إذا لم يربط بالمكان والزمان وعوالم الشخصيات المختلفة لأن "ما يحدد معنى الحوار للمتلقي هو السياق من جهة والأعراف المسرحية[2] السائدة من جهة أخرى[3]، وتعتبر الإرشادات الإخراجية من أهم العناصر التي تحدد السياق وتخيل ظروف الكلام.

- **التركيز والإيجاز:** يحدد العمل المسرحي بمكان وزمان معين يكن فهو عمل مقيد تحكمه الضرورة الفنية لإرتباطه المباشر بالمتلقي، ولإرتباطه بالأداء والإشارات التي تفصح عن الطبائع، وبذلك كان الحوار في المسرح موجزًا مركزًا، لأن الكاتب المسرحي مطالب بملئ ذلك الحيز الزماني الضيق بغية التأثير في جمهوره، فعمله سريع، يقوم على اللمحة الدالة والإشارة الخفية والكلمة ذات القدرة اللفظية المشحونة.[4]

"وليس معنى ذلك أن يكون الحوار قصيرا دائما، فقد يطول الحوار فيبلغ على لسان إحدى الشخصيات صحيفة بأكملها.

حيوية الحوار: لابد للحوار أن يتسم بالحيوية، وذلك من خلال قدرته على إيضاح ما يدور في نفس الشخصية وفكرها، وأن يتنوع بما يناسب مع طبيعة الموقف والشخصية ومما يخلق تحريكا لجو المسرحية، والحيوية في الحوار تتحقق بما يصاحب الأداء من حركة عضوية أو القراءة من حركة ذهنية، وكذلك حين يرتبط الحوار بالشخصيات فيدل

1 عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، م س، ص 34-35.

2 الأعراف المسرحية هي اتفاق ضمني حول جوانب فنية أدبية وايديولوجية بين القائم على العمل الفني ومتلقيه، وشرط تحققه كعرف مشتركا بينهما، وهذا الإتفاق يسمح لمتلقي العمل بأن يُقبل ما يوحي به العمل الفني، وبذلك يتم التلقي بشكل كامل.

3 ماري الياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، م. س، ص 187.

4 ينظر: شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط 4سنة 1976، ص 239.

عليها من حيث وضعها الاجتماعي، ومستواها الفكري والخلقي، ومثلها في الحياة فالحوار قبل كل شيء لغة الأشخاص أنفسهم، أو هو لغة المؤلف التي كان من الممكن أن تتحدث بها شخصيات بذاتهما"[1].

فالحركة على خشبة المسرح حركة عضوية وذهنية في الوقت ذاته بينما نجدها في المسرحية المقروءة حركة ذهنية فقط، ما يجعل القارئ يفتقد حيوية الحركة العضوية التي يقوم بها الممثلون، ويعوضها بحركة ذهنية تتجسد له من خلال الحوار المكتوب وهذا يتطلب حيوية ذلك الحوار.

الواقعية: لغة المسرح ليست لغة الحياة العادية[2] فهي تعتمد على الحوار المكثف المختصر، للتعبير عما يجري في الحياة، "والواقعية في المسرح لا تعني الواقعية اللفظية، أي أن يدور الحوار بين الشخصيات باللهجة الدارجة، وانما تعني نقل الأصوات التي تجري بالواقع بشكل مكثف ومركز، يعبر عنه بلغة تستوعب هذا الواقع ضمن لغةحواره خاصة تختلف عن لغة الحياة العادية"، حيث يكون الكاتب المسرحي مجبرا على الاقتصاد في استخدام الكلام، والابتعاد عن الحشو من الألفاظ المستخدمة في حياة الناس لأ عمله مقيد بزمن محدد ... "فالمحادثة الغير نفعية لا تتعدى وظيفتها الثرثرة لأن الحوار بدوره له وظائف نفعية كتطوير الحبكة والكشف عن أفكار الشخصيات وعواطفها وطبائعها الأساسية"[3].

1 عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه –دراسة ونقا –دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، 75 سنة 1978، ص 248.

2 حورية محمد حمو، تأصيل المسرح العربي –بين التنظير والتطبيق في سوريا ومصر من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، طبعة سنة 1999، ص 283.

3 ينظر: فردب. ميليت، جيرالد ايكس بنتلي، فن المسرحية، تر: صديقي خطاب، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، بيروت، طبعة سنة 1986، ص 481.

والحوار المسرحي لا يكون فعالاً ومؤثرًا ومعبرًا عن الوجود، إلا إذا استطاع أن يرتقي بالعرض المسرحي كي يقدم دورًا مهما في خلق المثل العليا للحياة والتي يطمح المتلقي إلى معايشتها، فهو يعمل على تكوين الإنسان وتنشئته حتى يحقق المسرح قيمته وجودته وأهميته المرجوة ثقافيًا ومعرفيًا وسلوكيًا، لأنه حوار إبداعي لا يمكن دراسته على أنّه أسلوب لعصر من العصور ولغة لزمن من الأزمنة، بل يتجاوز هذه الحدود إلى ما لا نهاية.

الحوار واللغة في مسرحية ديوان الزنج:

يمتاز الحوار عند المدني بالقوة والتماسك على الرغم من لجوءه إلى شخصيات هي في معظمها شخصيات تراثية تبدو في مخيلة الناس أنها تعبر عن عصر آخر والحوار هو الكلام الذي يتم بين شخصيتين أو أكثر، وحسب محمد عزام " يتميز الحوار المسرحي بتكثيفه، وتطويره للحدث الدرامي، وتوليده الإحساس بالمشاجة بالواقع في نفس المشاهد. وغالبا ما يكون الحوار نثريا في المسرح الحديث بخلاف المسرح القديم الذي كان يؤثر الشعر[1]".

يحيلنا هذا الكلام على إبراز الفوارق الجوهرية بين المسرح الأرسطي الذي تبنى شكل الشعر، وبين المسرح الملحمي الذي اعتمد بدرجة كبيرة على النثر وأسلوب السرد هذا بخلاف المسرح الاحتفالي الذي يجمع ما بين النثر والشعر ويعطي أهمية للمثل (الإنسان والحفل، ومن جهة أخرى تتميز المسرحية بامتزاج عناصر المسرح العرض) بعناصر الشعر امتزاجا تلقائيًا صادرًا من طبيعة المسرحية التجريدية وشخصياتها.

وإذا كانت المواقف تتجسد من خلال تفاعل الأحداث والشخصيات، والبناء المسرحي ينمو ويتطور فإن الحوار "هو وسيلة هذا التفاعل وهو الأداة التي تتواصل

1 محمد عزام، مسرح سعد الله ونوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي، م س، ص 247.

عن طريقها شخصيات المسرحية وتقوم مقام المؤلف في الرواية، وفي سرد الأحداث وتحليل المواقف والكشف عن نوازع الشخصيات[1]."

ومن هذا المنطلق، ينبغي أن يتسم الحوار بالحيوية ليحقق التواصل الذي يعتبر أهم أهداف المسرح بين شخصيات المسرحية، وهذه الشخصيات تتطور من خلال نمو الحدث المسرحي كما في ديوان الزنج من حوار ريحانة في نهاية الفصل الأول من الركح الأول:

"**ريحانة: لقد ذهب دور الستر، وجاء دور الجهر...**

وكان حجنا حقا، وانكشف الإيمان، وقامت الدعوة...

يدخل سبعة من الأشخاص ملتفين في جلابيب حمراء...

في يمين أوهم قنديل راقص السناء تحت إبط ثانيهم كاتب "الحكمة والحكماء".

حول ذراع ثالثهم مسبحة عنبر حباتهما التسع والتعسون سوداء

من أحزمة رابعهم، وخامسهم، وسادسهم تتدلى سيوف معقوقة من نجران وصنعاء في عيني سابعهم يتألق بريق الرجاء، في صدره يختلج النداء في فؤاده تكمن الدعوة، ويفور الدعاء[2]".

يمثل هذا الحوار من قبل المؤلف تقنية الاستطراد بحيث تستحضر شخصية ريحانة بذاكرتها الترتيبات التي تسبق مرحلة الدعوة لإقامة ثورة الزنج واحتلال البصرة وكيفية تحولها إلى مرحلة الجهر، ونشير هنا إلى قدرة المؤلف في توظيف لغة شاعرية جمعت بين الأشعار والروايات التي ترتبط تاريخيًا بثورة الزنج.

1 عبد القادر القط، فن المسرحية، الشركة المصرية العالمية للتشر، لو بجمان، دار تو بار للطباعة القاهرة، ط1، 1998، ص 27.

2عز الدين المدني، الزنج وثورة صاحب الحمار، م س، ص 46-47.

ويؤكد بوشيبة عبد القادر أن هذه المادة الغزيرة "استطاع الكاتب ترويضها فنيًا وأعاد صياغتها جماليًا بحس في مرهف ورؤية فكرية ثاقبة ومعطيات جمالية تتلاءم وتصور الكاتب للعملية الإبداعية[1]".

وعلى ذكر مجموعة المعطيات الجمالية يؤكد الباحث على أن هناك كثير من المؤلفين يستعينون في المسرح المعاصر بشخصية الراوي الذي يقوم مقام المؤلف في الرواية وعلى لسانه ينقل المؤلف بعض الحقائق عن طبيعة الشخصيات والمواقف والأحداث قبل أن ينتقل المؤلف إلى تصوير المشهد تصويرا دراميا خالصا، وهذا ما نجح فيه المدني حيث استطاع أن يقسم ديوان الزنج إلى ثلاثة أركاح، وكل ركح إلى طور وفصل بدقة عالية. وتؤكد فرقان جازية " أن المدني لا يوظف التاريخ (التراث) بأداة قديمة، وإنما يستعير من المؤلف الألماني وسائل التغريب، ليحدث هزة وارتجاجا في فكر المتلقي[2]"، وهذا الاعتماد على بريخت من قبل المدني يساعد على إعادة امتلاك التراث وتصحيح ما تم تشويهه ومن ثم تعريف الناس به، لذا يعد الحوار في ديوان الزنج وسيلة لجعل الممثل والمتلقي يشاركان في اللعبة المسرحية من خلال تطوير الأحداث وتفسير أسباب قيام الثورة إلى جانب إعطاء تصور للمشاهد على كل العوامل المحيطة بثورة الزنج، ولقد وضح عز الدين المدني سبل غياب التخطيط الاستراتيجي لقيام الثورة، والتناقضات التي عرفتها حركة الزنج حتى يوصل للناس من منظور اعتبار هذه المحطات إلى النهاية والتي أقرت بفشل هذه الثورة، كما يمتاز الحوار في نص" ديوان الزنج "لعز الدين المدني بلاقتصاد والوضوح، فهو يميل إلى الإحاطة بالمعنى بعبارة واحدة فقط فكلماته مشحونة تتوغل إلى ذهن المتلقي ويلجأ

1بوشيبة عبد القادر، الظواهر اللاأرسطية في المسرح العربي المعاصر، مس، ص 290.

2 فرقان جازية، تحليات التغريب في المسرح العربي، م س، ص 262.

الحوار أحيانًا إلى استدعاء الماضي مثل استحضار الأيام الجميلة كاستحضار أعضاء مجلس الزنج لأيام الحرب:

ريحانة :كانت زرقاء اليمامة تشاهد كل ما يسير ويدب ويزحف(...) وما إني أبصر تجار البصرة الذين ألهبو أجسامنا بالسياط السماسرة، عذبونا في السباخ، جوعونا السويق، يلوذون بالفارار تحت وقع سيوفنا

-علي بن محمد :أتذكر يا محمد كيف بدأنا النضال؟

-محمد بن سلم :بدأناه بالسر والجهر.

-ريحانة :بالدعوة عقب الدعوة.

-يحي بن محمد :طرح القاع في المساجد.

-محمد بن سلم :والسجن إثر السجن والنفي والتشريد.

-خليل بن أبان :كقطاع الطريق: كنا نهاجم قوافل التجار منذ عشر سنوات

-علي بن محمد :بثلاثة سيوف مغلولة وكثير من العصى وشيئ من السهم"[1]

كما لجأ عز الدين المدني أيضا لذكر المستقبل في حواراته ومن ذلك:

-علي بن محمد :قلت لكم الحرب ليست بمشكلة سوف ننتصر، سوف نأخذ البصرة وبعدها نستولي على الكوفة ومن ثم نهدد بغداد وسامراء.

-علي بن محمد: البصرة سوف تكون تحت يد سليمان بن جامع.

-خليل بن أبان :أعتقد أن أموال التجار بالبصرة ستساعدنا على شراء الآلات والإسمنت والحديد والزجاج[2]**".**

لقد استطاع الكاتب المسرحي عز الدين المدني أن يصور شخصياته تصويرا كاملًا وبوضوح تام، كما جعل شخصيات المسرحية تحرك الحوار بنفسها ويكون بذلك

1 عزالدين المدني، ديوان الزنج، ص 54-55.

2 المصدر نفسه، ص58.

ملائما للشخصيات، فلا وجود للحوار الميت الذي يجعل الصراع يتلاشى مما جعل الأحداث تتتابع منطقيًا، وهو حوار يكشف عن صراع درامي بين المواقف والرؤى أو تبادل ومشاركة للأفكار بين الشخصيات.

الحوار واللغة في مسرحية السُّد

يمتاز الحوار عند المسعدي بالقوة والمتانة كما أن شخصياته معظمها تراثية تبدو في مخيلة الناس ذات أبعاد دلالية وفنية، والحوار في مسرحية السد ساهم في تنامي الأحداث وجعل وتيرة الأحداث تسير في خط أفقي وكان الحوار متنوعا مرة بالضمير مثل ما جاء في الحوارية التالية:

هي

أنظر الحبل

هو

(يمسح عرقه عن جبينه ثم يرفع البصر ثم يقول)

قد نظرت الحبل

هي

المنظورات لا تسمع المنظورات تُرى أولا ترى

هي

(ترفع بصرها وتنظر طويلا ثم تقول)

فماذا رأيت؟

هو

إنّي أرى جبلا فيما السؤال؟

إنه جبل ...وليس بحبل[1].

يمتاز الحوار في نص السابق بالاقتصاد والوضوح فهو يميل إلى الإحاطة بالمعنى بعبارة واحدة فقط فكلماته مشحونة تتوغل إلى ذهن المتلقي ويلجأ الحوار أحيانًا إلى لفت الانتباه مصحوبًا بإرشادات إخراجية تسهم في وضع القارئ ضمن النص المسرحي.

لقد جاءت لغة الحوار في المنظر الأول من المسرحية محشوة بالألفاظ هو التعابير المستوحاة منا لتراث وهو ما يظهر في النص الموالي:

ميمونة

نعم خير وأروع وأهول، للقبيلة نبي غيلان

نحن هناك كآدم وحواء وقد تخلصت من وشاة الجنة وفضولي الملائكة وعيون الآلهة، ولسنا في حاجة إلى الأنبياء، إنما تُرسل الأنبياء إلى ولدنا من بعدنا ميمونة

ليس إكراه إلى من تشبهينها بآدم وحواء، وليست ولادة البشرية من شأنها ألا تنسى البدأ والخلق؟ إسمع حديث القوم ونبيهم فهو أهم عليك

غيلان

إذن أسمع ...ولست بآدم ولست بحواء هاتي حديثك.

يظهر في هذا النص المسرحي من خلال الحوار الذي دار بين ميمونة وغيلان وهما على منحدر الجبل، إذ يكشف لنا عن البناء العام للمسرحية ومحاولة بناء السد وهو ما يظهر في الحوار التالي:

في صباح يوم من الأيام وقد مضى على أول القصة ستة أشهر وكاد يتكامل السد يرى غيلان واقفا أمام الخيمة ينظر نحو السد ثم يلتفت نحو الخيمة ويدعو ميمونة

1 محمود المسعدي، مسرحية السُّد، ص45.

غيلان

لـو أسرعت يـا ميمونـة، إنـي أرى أصـحابنا مقبلـين إلـى السـد وأحـب أن تنظريـه فـي سكونه وعظمته قبل أن يشرعوا في عملهم ويقوم الغبار، وتعلو جلبـة الرجـال، وتـدوي زلزلة الصخور، ويتنفس السد أنفاسه الشديدة

ميمونة

(من داخل الخيمة)

أو تخاف ألاّ أقدر عليه في زلزلته وأنفاسه؟

غيلان

نعم يا ميمونة، لأنك لم تتعوديه

ميمونة

وهي بارزة من الخيمة)

من لم تخفه الجبال لا يخاف السدود، أنا إليك، هذه العقبة

تأخذه من يده تسلك به العقبة، فيذهبان كالمنحدرين إلى السد

غيلان

ما رأيتك من يوم نزلنا هنا أنشط من هذا الصباح

غيلان

لا صدق يا ميمونة ولا عزاء ولا غطاء، السدّ سدّ

ميمونة

وغلان غيلان!

(في عزم) جلست وهات الحساب

ألم تسرق جميع آلاتك في الشهر الأول؟

غيلان

بلى، ولكني جعلت من الأيدي والعزائم والسواعد والقلوب صواقى وفؤوسا ومعاويل وغلبت الصخر بالصخر، واستغنيت عن الحديد والصواقي والفؤوس والمعاويل

ميمونة

ثم ألم تذهب الخيمات بنصف رجالك في الشهر الثاني؟

غيلان

بلى ولكني قلت للنصف الباقين: خذوا بثأر أصحابكم فأغلبوماغلبهم، وأقيموا سدا أرادوه فصاتو فيه، فعمل الرجل منهم عمل ثلاثة

فكأنما ورثوا عزم أصحابهم وسرت إليهم قواهم

ميمونة

ثم ألم ينفجر عليك ماء دفق في الشهر الثالث جرف أعلى سدك وحطم شهرين كاملين من عملك وجهدك؟

غيلان

بلى ولكن تغألبنا على المياه، فرفعنا ما حطت وعمرنا ما أخلت ورددنا السيل وتقينا الجرف[1].

وقد كان الحوار مسرحية السُّد بلغة عربية فصيحة اتسمت بالبساطة والسهولة في جزء منها بينما جلت معنى الغموض في موضوعات أخرى كما لاحظناه في الحوارية السابقة، فلقد ابتعد الكاتب عن استعمال الكلمات الغريبة التي قد يصعب على المتلقي فهمها، فكان الحوار في مستوى الإدراك اللغوي من القاموس اللغوي الذي يدركه المتلقي

1 محمود السعدي، مسرحية السُّد، ص 105-106.

في حياته اليومية مثل (العراء، الغطاء، السُّد، العزم، الأيدي، الحديد، الفؤوس ...) ونحو ذلك.

وبهذا استخدم الكاتب اللغة الفصيحة سعيًا إلى الإرتقاء بذوق المتلقي مراعيًا كافة الطبقات الاجتماعية، وكما اهتم الكاتب بلغة الحوار اهتم كذلك منه الفنية التي يجب أن يتحلى بها إذ لا بد للحوار الجيّد من سمات خاصة يجب أن تتوافر فيه حتى يتمكن من إقناع المتلقي بالفكرة، والوصول به إلى الغاية المرجوة، وإذا ما نظرنا إلى المسرحية بموضع الدراسة نجد الحوار اتسم بسمات تساعد الوصول إلى عقول المتلقين ووجدانهم وتيسر له تحقيق هدفه الذي يسعى إليه من وراء عمله المسرحي مثل الوضوح والموضوعية، والدقة والإيجاز.

أما فيما يخص اللغة التي وظفها كل من المسعدي وعز الدين المدني كانت خاضعة لمنطق السرد، ناهيك على أنها لغة تراثية تحتوي على إيحاءات ورموز تساعد على تصوير المعاني والأفكار أكثر مما تفيد الشرح وعملية التفسير، وهذه اللغة أكثر حرية وغنية من جانب المحتوى أو المعاني، ومن أهم سمات اللغة في النص المسرحي الذي تعرضنا إليهما، أنها لغة ملحونة مؤشرة، لها وقع خاص في نفوس الجمهور وتمتع المتلقي وتجعله يفكر في معانيها وإيحاءاتها ومثال ذلك في مسرحية ديوان الزنج:

يدخل سبعة من الأشخاص ملتيقن جلابيب حمراء، على رؤوسهم عمائم خضراء على وجوههم عصائب سوداء الليل دائر الآفاق، منقلب على هاماتهم بلا نحم، ولا ضياء يمشون مشية خشوع، وثبات ومضاء، حركاتهم منحوتة شماء، استاراتهم عريضة خيلاء، أعينهم واسعة حواراء وحدتهم صماء، شعارهم عنقاء، طقوسهم من خفايا الغيب وأسرار السماء حتى يخيل للناظر أنهم إخوان الصفاء وخلان الوفاء[1].

1 عز الدين المدني، ديوان الزنج، ص 46-47

لقد جاء النص السابق بلغة تحمل إيقاعا وجوا موسيقيًا تأنس له النفس وتطرب له الأذن موحيًا في مدلولاته يحذب القارئ فلو تتبعناه لوجدنا جل كلماته تنتهي بالهمزة وكأنه حرف روي، فالهمزة معروفة بأنها توحي بالهمز والتستر وكأن الكاتب بهذه اللفة يرمي إلى قضية عرفت التستر على الرأي العام في وصفة لهؤلاء الأشخاص السبعة الذين أبى أن يصرح بأسمائهم كما أنه أشار إلى أنهم ملتفين في جلابيب وهو ما يبرر موقفه الذي عكسه حرف الهمزة.

أما في مسرحية السُّد فنجد مثلا هذا الخطاب الذي تحدث به غيلان، قائلاً:

وخضم فؤاد

فلا تعرض للربة

ولا تقرب الواد

فهي صهيود

ورعد رعدود

وفلق جلمود

ذات الرواعد الربة

فدع ذات الرواعد

وسبح لصهباء

في النص السابق نلمس لغة قوية بألفاظها جلّ كلماتها بحرف دال ساكن من ألفاظ الطبيعة (الرعد، صهيود، الواد، الجلمود) إلا أنّ هذه الألفاظ موحشة تحمل القساوة والعذاب وتحمل أسلوب الترهيب فالمعروف أنّ الرعد يصدر صوتًا مرعبًا يوقظ النفس من غفلتها كذلك أراد الشاعر من هذا الخطاب أن يوقظ النفس البشرية من وراء المتلقي.

بما أن هذه اللغة التي كتب بها الكاتبان الكلمة حيزًا زمنيًا على وجه الخصوص في شكل جميل، بأسلوب ملحمي، وراعى المرجعية اللغوية التي يكتسيها المجتمع العربي عامة (والتونسي خاصة) ليتبين كل منهما موقفه وهدفه من وراء هذه المسرحيات.

الفصل الثالث

الفصل الثالث:

تجليات البعد الفني للتراث والانزياح الدرامي في النص المسرحي التونسي

المبحث الأول: تجليات التراث في المسرح التونسي

تعريف التراث

التراث الشعبي

التراث في مسرحية ديوان الزنج

التراث في مسرحية السد

المبحث الثاني: تجليات الإنزياح في المسرح التونسي

أصول مصطلح الانزياح النظرية وحقوله المعرفية

طبيعة مصطلح الانزياح في النقد العربي الحديث

الاستعارة في النص المسرحي

التشبيه في النص المسرحي

الكناية في النص المسرحي

الفصل الثالث: تجليات البعد الفني للتراث والانزياح الدرامي في النص المسرحي التونسي

إن كل متكلم محكوم عليه بأن يدور في فلك عناصر لغوية معلومة ومعانٍ نحوية مضبوطة وأشكال تركيبية محدودة. صحيح أن تركيبها ينشئ توليفات لغوية لا نهائية، ولكنها مع ذلك تظل متقاطعة بين البشر بحكم تقاطع المادة المنطلق منها. بيد أن التقاطع بين النصوص قد تجاوز أحيانًا التقاطع المفترض بالقوة ليغدو تقاطعا بالفعل ناتجًا عن استعارة كاتب نص ما لبعض عناصر نصوص السابقة. ولا شك في أن كل كاتب لا يمكن أن ينشئ نصه من عدم إذ تتجمع عند حد قلمه كتابات قرأها وآراء سمعها ومواقف استبطنها. ونحن نعتبر أن هذه الكتابات والآراء والمواقف كلها تكون تراثا يستقي منه بعض الكتاب بما يجعل كتاباتهم محلية على كتابات أخرى.

المبحث الأول: تجليات التراث في المسرح التونسي

1-تعريف التراث:

لغة: كلمة (التراث) في اللغة مشتقة من فعل ورث، ومرتبطة دلاليًا بالإرث والميراث والتركة والحسب، وما يتركه الرجل الميت ويخلفه لأولاده. وفي هذا الإطار يقول ابن منظور في كتابه "لسان العرب في مادة ورث فقد أتت هذه الكلمة في صيغة صرفية وقع فيها تحوير أصولي في مستوى بنيتها.

"التراث أصل التاء فيه الواو وهو ما يخلفه الرجل لورثته، وقيل الورث في الحال والإرث في الحسب"[1]

1 ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، دط، دت، ص 200-201.

اصطلاحا: فإن مفهوم التراث يعني: " كل ما هو متوارث، بما يحوي من الموروث القولي، أو الممارس أو المكتوب، إضافة إلى العادات والتقاليد والطقوس، والممارسات المختلفة التي أبدعها الضمير العربي، أو العطاء الجمعي للإنسان العربي قبل الإسلام وبعده"[1]

وهو أيضًا: " المخزون النفسي المتراكم من الموروثات بأنواعها في تفاعله مع الواقع الحاضر، أو هوالحصيلة الثقافية التي تتبلور فيها ثقافة وخبرات وحكمة شعب. والتراث ليس كياناً معنوياً منعزلاً عن الواقع، بل هو جزء من مكونات الواقع، يوجه سلوك الإنسان في حياته اليومية" [2]

2-التراث الشعبي:

"هو كل ما خلفه الأجداد في الماضي من نتاجات زاخرة في مجالات الأدب والدين والفن والتاريخ والفكر والعمارة، فيقال: " التراث الإنساني"، " التراث الأدبي"، " التراث الشعبي"، ويشمل الفنون والمأثورات الشعبية من شعر وغناء وموسيقى ومعتقدات شعبية وقصص وحكايات وأمثال تجري على ألسنة العامة من الناس، وعادات اجتماعية مختلفة وما تتضمنه من طرق موروثة في الأداء التقليدي ومن ألوان الرقص والألعاب والمهارات"[3]

والتراث هو نص جمع لا يحده زمان ولا مكان وهو يشمل جميع ما أنتجته الثقافة البشرية خلال حقب التاريخ المختلفة. فالثراث إذن استغله الكاتب الإنتاج نصوص أخرى ولكنه ليس نصًا فردًا بل هو نص جمع متعدد الروافد، نص يتنامى ويتسع ويتغذى بكل إبداع بشري جديد.

1 خورشيد، فاروق، الموروث الشعبي، دار الشروق، القاهر، دط،1992، ص22-23.

2 حنفي حسن، التراث والتجديد، مكتبة الأنجلو المصرية، لقاهرة، دط،1987، ص12.

3 زيادنه، صالح، من الأمثال البدوية، المطبعة العربية الحديثة، القدس، ط1، 1997م، ص14.

عندما ألف أرسطو كتابه الشهير (فن الشعر) فإنه في الواقع لم يأت بجديد ولم يخترع قواعد أو نظرية غير معروفة لفن الدراما، لكنه نظر إلى ما حوله من تراث مسرحي، على قلته، ودرس روائع المسرح الإغريقي، وحللها ثم قدم كتاب، بذلك كانت انطلاقة أرسطو من إبداعات غيره من التراث النقدي الإغريقي، وهو ما يتحتم على أي كاتب مسرحي أن نهل من التراث القومي والعالمي بأن يعود إلى المنابع الأصلية لأن التراث يعيش في ضمير الشعوب مهما بعد الزمن، فلا تكفي الأسماء والديكور والحوار... بل لابد من الارتباط بالروح، وبمجموعة من القيم والتراث يمثل حصيلة تلك القيم.

ويشتمل التراث في أبسط تعريف له على كل القيم الدينية والحضارية والتاريخية سواء منها المكتوبة أو المتوارثة منذ أقدم الأزمنة، وهو بمعنى آخر كل ماخلفه الأجداد من الماضي من أدب وفكر وكذلك من عادات وتقاليد وقيم سواء منها المكتوب أو المنقول، والتراث الثقافي بصفة عامة هو ذلك الإرث الثقافي والحضاري الذي يتكون الأمة من الأمم عبر العصور وليد تفاعل الأجيال، وهو صورة لما بلغته هذه الأمة من المعرفة[1]، وفضلا عن ذلك فإن التراث عبارة عن تنظيمات ومؤسسات كان لها حضور في الماضي لا محالة لكنها لا تزال إلى اليوم تكيف صورة مؤسساتها الراهنة ... وتشمل اللغة أهم عنصر من مكونات التراث لأنها تحمل في صلبها كامل التاريخ بمختلف تجلياته المادية والفكرية والوجدانية[2].

وترتكز عملية البحث في التراث "على مستويين: مستوى فني وآخر سيسيولوجي، ولابد من الوقوف وقفة جادة عندما نتساءل عن كيفية التعامل مع المادة التراثية بعد التغييرات التي طرأت على المجتمع +ص‌ص"كيف نتعامل مع ما كان يشكل في

1 سمير سرحان، الكتاب وأثره على الجمهور المسرحي، مجلة البيان الكويتية، ع268-269، آب، 1988م، ص217.
2 المسرح والتراث العربي، ص 28.

الماضي جزءا من الخيال الجماعي ونجعل منه مادة حية مؤثرة[1]، وعليه فإن العودة إلى التراث وبقدر ما يجب أن ننطلق من رغبة عفوية عليها أن تكون في الوقت نفسه عملية واعية تبحث (فعالية) مسرحية أكثر من أي شيء آخر[2].

وقد دأب عزالدين المدني، ومحمود المسعدي على تحقيق هذا النمط في الكتابة في إطار ما يعرف بالمسرح التراثي، وهو مصطلح أطلق على النصوص الدرامية التي اعتمدت التراث حقلاً لتجاربها، وهو مسرح "هادف يعكس رؤية شمولية كونية تعالج قضايا المجتمع وقضايا الإنسان الخالدة، على الرغم من الفرق الزماني والمكاني مثل قضايا الحرية والاستغلال والتبعية السياسية والاقتصادية، وانحلال مظاهر السيادة الوطنية والصراع الطبقي، ويقوم المسرح التراثي على إشكالية التجريب والتأصيل أي الانخراط في اللحظة والمستقبل، اللحظة هي الحداثة، والحداثة هي التجريب، إذن لا تأصيل دون تجريب[3]، وفي هذا الإطار يدخل عدد من كتاب المسرح العرب الذين توسلوا بالتراث أسلوبًا تجريبيًا يوازي أسلوب (التغريب) وربما يبدو بديلًا أساسيًا له من مثل إميل حبيبي والفريد فرج ويوسف إدريس ويوسف العاني وسعدا لله ونوس وعبد الكريم برشيد وعز الدين المدني وغيرهم[4]، فقد انتبه هؤلاء إلى التراث وما يختزنه من

1 ماري إلياس اتجاهات التجريب لاستكشاف التراث، مجلة الحياة المسرحية، وزارة الثقافة، دمشق، ع 41، 1994م، ص39

2 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3 نقلًا عن: عبد المجيد شكير المسرح العربي بين التجريب والتأسيس حول المفهوم والإشكالية، مجلة البحرين الثقافي، السنة 5 ع20، ابريل 1999ص61.

4 إبراهيم السعافين من محاولات التجريب في المسرح العربي: مسرحية الغفران لعز الدين المدني، مجلة الأقلام، ع5، أيار، 1990م، ص101.

قيم جمالية وتقنية تساعد في الإجابة عن تساؤلاتهم في مجال البحث عن خطاب مسرحي عربي أصيل[1].

لقد جاءت كل أعمال المدني ومحمود المسعدي مستوحاة من التراث وضمن هذا الاستحياء، تحكم في تركيز الضوء على ما يمكن عده صالحا للصياغة الدرامية، قادرا على تحمل الهموم المعاصرة، ويمكن عده ذاهبا في طيات الماضي لا يمتلك مشروعية الحياة من جديد بل يذهب إلى أبعد من ذلك فيصل إلى جوهر مسألة الأخذ من التراث ليحوله أو يحول الشريحة التي يسقط عليها مشاغله وهمومه إلى وعاء يشبه الخدعة النفسية، بحيث يقنع قارئه أن ما يكتبه شيء من التراث في حين هو في الحقيقة يكتب التراث نفسه بروحه هو[2].

ولم يتوقف المدني ومحمود المسعدي عن الدعوة إلى مسرح مفتوح، انتقادي ولكنه في الوقت نفسه قريب إلى الذاكرة الشعبية، والى المخزون الشعبي للأمة، لذلك وظفا بعض الألعاب الشعبية المعروفة في التراث كلعبة الورق والشطرنج، إلا أن هذا التوظيف على الرغم من بعده الجمالي كما قد يبدو لأول وهلة، يؤدي دورا فكريًا أساسيًا لأنه يعكس بذكاء موقف المؤلف من الواقع العربي، فقد وظف لعبة الورق كرمز للوضع السياسي العربي وهي لقطة جد معبرة وناطقة عن واقع معتمد على لعبة (كولني ناكلك) ما دامت هذه اللعبة تعتمد على فكرة الأكل ... أما لعبة الشطرنج فقط وظفاها للتعبير عن التناقض والتنافس حول السلطة في المجتمع في العالم الثالث، ما دام

1 مصطفى رمضاني جمالية التراث في مسرح عز الدين المدني، مجلة البيان الكويتية، ع291، يوليو حزيران، 11/ 1990 ص 12.

2خالد محيي الدين البرادعي خصوصية المسرح العربي (دراسة): منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1،، 1986م، ص 360.

التنافس في هذه اللعبة حول مبدأ الحصول على الملكة وهي رمز السلطة والنفوذ والقوة[1].

يتضح –إذن– أن النص التراثي المنقول من طريق التدوين عبر الأجيال ومن طريق المشافهة والتي حفظته الذاكرة الجماعية يعد جزءا مهما من الإرث الثقافي والحضاري للأمة، ذلك الذي مثل المرجع الأساسي للدارس والناقد والمبدع على السواء، يعود إليه لتغذية الذاكرة يتخذه متعة للفكر إذ أنه يعتبر جزءا من الرصيد المعرفي والمادة التي تصوغ منها التجربة، إنّ النص التراثي المدون في الكتاب والمعاجم والمدونات مثل معاجم الألفاظ والبلدان والإعلام وكتب السير والأمثال والحكم والمصنفات والمختارات تعبر في مجملها عن مرحلة من الوعي التاريخي للإنسان يتم الرجوع للأخذ منها وتضمينها في الأعمال الإبداعية والتفاعل معها تلميحًا أو تصريحًا وبأي شكل من الأشكال التي يرتضيها المبدع لنفسه.

1 جمالية التراث في مسرح عز الدين المدني: مجلة البيان الكويتية /22.

التراث في مسرحية ديوان الزنـج:

أ-قراءة في عناوين المسرحيات:

يشكل العنوان أولى العتبات النصية؛ وهو نص موازٍ، يتم من خلاله فقط الولوج إلى عالم النص وفهمه، فالعنوان يعطي فكرة عامة للقارئ يستشر فمن خلاله ما ينتظره في النص من مضامين وموضوعات: «فالعنوان رسالة لغوية تعرف بتلك الهوية وتحدد مضمونها وتجذب القارئ إليها وتغيير بقراءتها، وهو الظاهر الذي يدل على باطن النص ومحتواه».[1]

ويأتي العنوان غالبًا مصاغًا من بضع كلمات، إلا أنه يحمل معانٍ كثيرة مكثفة، وللعنوان أثر كبير في القارئ فهو قد يصدم به في المرة الأولى، ليبدأ محاولة التأويل لمعرفة النص، وذلك أنّ العنوان: «ليس عبارة لغوية منقطعة أو إشارة مكتفية بذاتها حين يحسب له ودائما مفتاح تأويل أساسي لفك مغالق النص، وعندئذ حين يحسن المتلقي استعماله تتلألأ أمام عينيه كنوز القصة ونفائسها وتنبسط تحت قدميه، في طواعية»[2].

من بين عناوين المسرحيات نذكر مسرحية: "**ديوان الزنـج**" للفنان المسرحي التونسي عز الدين المدني تقول الكثير ابتداء من عنوانها، المركب من كلمتين تحيل الأولى: (الديوان) إلى الدفتر الذي تكتب فيه أمور الدولة وقضايا الحكم وأصحاب المناصب الإدارية المركزية وأسماء الجنود وغير ذلك، أما الكلمة الثانية (الزنوج) مفردها زنجي، وهي صفة تنسب إلى أصحاب البشرة السوداء والشعر المجعد والشفاه الغليظة، ولعل

1 عبد القادرحيم، العنوان في النص الإبداعي أهميته وأنواعه، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2008، ص10.

2 محمود عبد الوهاب، ثري االنص مدخل لدارسة العنوان القصصي، الموسوعةالصغيرة، الرقم 396، بغداد،1995، ص31.

سر اختيار المدني لهذا العنوان هو إيمانه بقضية ثورة الزنج، الذين طالما استعبدوا واعتبروا بشرًا دونيين،لا يصلحون سوى للاستعباد، وهي الصورة التي رسخت في أغلب الحضارات حتى الحديثة منها، ما جعلهم يثورون دائما على هذه الممارسات التي تستعبدهم. لهذا فرغم أنه ذهال ثورة قام بها عبيد ذوي بشرة سوداء، كما يسميهم البعض إلا أنّ ثورة هؤلاء الزنوج نجحت وأصبح لديهم ديوانًا يحفظ تاريخهم المليء بالنضال فديوان الزنوج دليل على قيام دولتهم.

وعليه فقد وظّف عز الدين المدني مجموعة من الآليات المسرحية في تعامله مع التراث كآلية المفارقة التي تكمن في استخدام عناوين غريبة ومتناقضة في مجال المسرح كالجمع بين الشعر والتاريخ في مسرحية:"**ديوان الزنج**".

ب-توظيف الحدث التاريخي من خلال الشخصيات:

لقد تناول عز الدين المدني في مسرحية"السد" و"**ديوان الزنج**" " مجموعة من الشخصيات التاريخية كالحلاج، والحسن الحفصي والمعرِّي، وأحمد عبد الوهاب، فالملاحظ أنّ عز الدين المدني في أغلب هذه المسرحيات كان ينحو نحوا منهجيًا دقيقًا، إذ قدم هذه المسرحيات كرموز لمسيرة تاريخ الشعب العربي وهي مسيرة تجلَّت من خلال المواقف التالية: التمرد، الثورة، الانتصار، ففي مسرحية "**ديوان الزنج**" يثور علي بن محمد بقيادة الزنج في البصرة ضد الخلافة العباسية، إذن عز الدين المدني ينطلق من تعددية الأحداث أو الحالات والحركات التاريخية ليقدم موقفًا جماليًا نلمسه من خلال إيمانه بالتراث العربي والإسلامي -المدَّون والشفوي-الذي يحمل قيمة بداخله ينتظر باحثًا يطوِّعه انطلاقًا من همومه وأحاسيسه ومشاغله، ليتحوَّل من مجرد ركام معرفي إلى صيغ فنية كفيلة للاستجابة للذوق الجمالي العام للإنسان العربي.

وانطلاقًا من هذا الموقف التراثي وجدنا المدني ينتقد ويحاكم بعض الحقائق التاريخية كما فعل في مسرحية "**ديوان الزنج**" أو يربط بين الزمن الآني والزمن المحكي، وهو أمر مقصود غايته وهي تجاوز سلبيات زمن الحكي من أجل خدمة الزمن الآني، ففي الركح الثاني من "**ديوان الزنج**" يفسر هذا القصد بصراحة إذ يقول: "أنا مؤلف ديوان ثورة الزنج...لقد ألفت هذا الديوان المسرحي على ضوء الثورات والانتفاضات، والانقلابات التي جرت في النصف الثاني من القرن العشرين وفي عديد من بلدان العالم الثالث"[1].

ففي هذه الطريقة تكسير لهرمية الزمن أو ما يعرف بفنية التزامن، وهي تقنية تستخدم من أجل كسر العلاقة المعروفة بين المتلقي والمبدع أي علاقة العطاء وذلك من أجل تقريب الأحداث.

كما نلحظ أيضا أن عز الدين المدني يورد أمكنة ضرب في عمق التراث "**كما ورد في قول محمد بن سلم: «بمن ستشيد أسوار مدينة المختارة؟»**، ويقول أيضا: «كيف **سنبني هذه المدينة؟ عباسية أو أندلسية؟،فاطمية أم رومية؟،صينية أو فرعونية**»[2]. فا لملاحظ من خلال إيراده لهاته الأمكنة أنّه سعى لتوظيفها من التراث ليضفي عليها طابعا عربيًا من جهة وكذا جمالية من خلال ديكور حبه لبناء هذه المدينة في مخيلته على الطابع الفاطمي والفرعوني... لتكون المدينة الفضلى.

كما سعى عز الدين المدني من خلال توظيفه لعنصر التراث إلى تحريك ذهن المتلقي واثارة الفضول لديه والتساؤل حتى يحاكم الأحداث بوعي وعقلانية، وهذه التقنية معروفة في المسرح الملْحمي باسم التباعد أو التغريب.

1 عز الدين المدني، ديوان الزنج، الشركة التونسية للتوزيع، دط، 1983، ص87.

2 المصدر نفسه، ص67-68.

ج-الآثار:

لقد اعتمد عز الدين المدني بعض الآثار المكتوبة مادة تراثية ويمكن تصنيف هذه الآثار إلى آثار تاريخية وأخرى أدبية وثالثة دينية.

1-الآثار التاريخية: إنّ الحدث التاريخي ومعالم الشخصيات التاريخية الواردة في هذه الكتب تمثل مادة تراثية فإنّ ما ورد في كتاب التاريخ نفسه من تعابير وطرق تحرير ومنهج ربط لأحداث وضبط للتواريخ كان بدوره مادة تراثية تعامل معها عز الدين المدني مسرحياته أشكالًا من التعامل كما وظفها أنواًعا من التوظيفات ولعل من أهم هذه الآثار التاريخية((تاريخ الأمم والملوك)) لابن أبي جرير الطبري فقد أورد عز الدين المدني على لسان الطبري نفسه فقرات مأخوذة من الكتاب أو استوحت أسلوبها منه في الطورين الأول والثاني من الركح الثالث من ديوان الزنج وكان موضوع أغلب هذه الفقرات ذكر أحداثًا تاريخية تهم ثورة الزنج، أو تتعلق بأحداث وقعت في فترتها:"أيها الناس أنصتوا يرحمكم الله، كان خروج صاحب الزنج في يوم الأربعاء لأربع بقين من شهر رمضان سنة خمس وخمسين ومائتين وقتل يوم السبت لليلتين خلتا من صفر سنة سبعين ومائتين فكانت أيامه من لدن خرج إلى اليوم الذي قتل فيه أربع عشرة سنة وأربعة أشهر وستة أيام".[1]

وأزمع الخبيث في شوال هذه السنة على جمع أصحابه للهجوم على أهل البصرة..."[2]

" ولما كان يوم الجمعة لثلاث عشرة بقين من شوال من هذه السنة أغارت خيل الخائن على البصرة صباحا..."

1 عز الدين المدني، ديوان الزنج، ص102.

2 المصدر نفسه، ص103.

"...ثم دخلت سنة ستين ومائتين باليمن والسعد والعافية على الخليفة المعتمد على الله...".

"في هذه السنة اشتد الغلاء في عاصمة بلاد الإسلام...".[1]

2-الآثار الأدبية: لقد انتقى عز الدين المدني منها نصوصا مختلفة استعملها بدرجات توظيفات متفاوتة في كتابة المسرحية ووظفها توظيفات متنوعة، فمنها ما كان مرتبطًا بالأحداث أو الشخصيات المعتمدة في المسرحيات من ذلك ما ورد في ديوان الزنج من قصائد شعرية قيلت في ثورة الزنج وخاصة في رثاء البصرة، عند دخول زنج ((علي بن مجمد)) لها استباحتها، على لسان الشعراء المعاصرين لها "مثل ميمية ابن الرومي و لامية يحي بن خالد أو ما كان مصورا للوضع الاجتماعي في تلك الفترة مثل وعظية ابن العتاهية، ومن ما كان أحد محاور الأساسية لعمل مسرحي مثل ما كان الأمر بالنسبة لمرحلة الرحلة"[2]، في رسالة الغفران التي كانت عبارة عن استطراد داخل إجابته على رسالة علي بن نصور الحلبي المشهور ((بابن القارح)) تخيل فيها مراسله في العالم الآخر فصور عوالمه تصويرا لا يخلو من الخيال.

3-الآثار الدينية: إذا كان القرآن والكتب السماوية الأخرى منبعا تراثيًا لبعض الكتاب المسرحين مثل توفيق الحكيم في ((أهل الكهف))، و((سليمان الحكيم))، أوعلي سالم في مسرحيته((عملية نوح))، فقد وظّف عز الدين المدني الآثار الدينية من خلال اعتماده على بعض الآيات التي أوردها على لسان الشخصيات المسرحية وذلك لأجل الاستشهاد برأي أو تبرير لموقف أو دعاء، كما أورد مادة تراثية دينية اعتمدها في مسرحية الغفران-إلى جانب ترجمة حياة المعري ورسالة الغفران، والكتاب عبارة عن

1 عز الدين المدني، ديوان الزنج، ص106.

2 عز الدين المدني، رسالة الغفران، تح: عائشة بن عبد الرحمان، دار المعارف، ط5، ص69.

رواية لبعض الأساطير الدينية الإسلامية التي تناولت مسألة خلق العالم وخلق الكائنات وخلق الأمم والأديان وقد لعب الخيال الشعبي دوره في تصوير التجليات الصوفية، وفي تأويل مظاهر حياة الكائنات وفنائها: "ذكر في كتاب السلوك عن مقاتل سليمان أنّ ملك الموت كان له سرير في السماء السابعة ويقال في الرابعة خلقه الله نور وله سبعون ألف قائمة وله أربعة آلاف جناح مملوء جميع جسده بالعيون والألسنة، وليس أحد من الخلق الآدميين والطيور وكل ذي روح إلا وله في جسده وجه وعين ويد وأذن بعدد كل إنسان يأخذ بتلك اليد والروح وتنظر بالوجه الذي يحاذيه ولذلك يقبض روح المخلوقين في كل مكان فإذا ماتت نفس في الدنيا بأسرها في جنب ملك الموت كخوان قد وضع بين يدي رجل ليأكل من ما شاء...".[1]

د-أشكال تعبيرية وأسلوبية:

اعتمد عز الدين المدني من بين المواد التراثية بعض الأساليب التعبيرية المنتمية لفنون الإنشاء فضمن بعض المواد التاريخية والأدبية في بعض آثاره المسرحية، فأورد على لسان بعض شخوص مسرحياته أشعارًا أو فقرات من نثر استشهادًا أو استدلالًا كما اعتمد بعض الأساليب التعبيرية كفنية من فنيات الكتابة ونجد لذلك أمثلة في مسرحية الغفران، وديوان الزنج، والحلاج كما أشار إلى ((الاستطراد))، في غضون مسرحية ديوان الزنج، باعتبارها فنية متميزة من فنيات الكتابة العربية، وكذلك الأمر بالنسبة للانتحال الذي يشير إليه في هامش نص مسرحية مولاي السلطان الحفصي.

1 عبد الرحيم بن أحمد القاضي، دقائق الأخبار الكبير في ذكر الجنة والنار، الشركة المغربية للكتب العربية، فاس، الدار البيضاء، دط، دت، ص5-6.

وإلى جانب أساليب التعبير الإنشائية اعتمد المدني بعض التراكيب والقوالب الجاهزة والارتكازات اللفظية في تمييز ملامح بعض شخصياته ويظهر ذلك واضحا بصفة بيّنة خاصة في مسرحية الغفران.

هـ-التراث كفنية للتزامن:

إنّ ما تبين أثر تناول المادة التراثية المنتقاة من طرف عز الدين المدني هو غلبة المادة التراثية المستمدة من التاريخ المدوَّن والمكتوب أحداثًا وشخصيات والمسالة الأساسية التي تعترض سبيل الباحث التراثي وكذلك المستلهم للتراث إنما هي علاقة المادة التراثية المدروسة أو المستخدمة بالراهن والحاضر إذ في ذلك يكمن أساس الاختلاف بين التاريخ والتراث وبالتالي بين الباحث التراثي والمؤرخ.

فإذا كان ميدان المؤرخ تناول اللحظة الماضية وتحليلها في ماضيها وفهم أسبابها ومسبّبيها فإن ميدان التراث إنما تناول "تلك اللحظة التاريخية في امتدادها وديناميتها".[1]

وطبيعي أن تكون هذه المسالة من بين المسائل الأساسية التي كانت على عز الدين المدني تناولها ومعالجتها.

لقد عمد عز الدين المدني إلى التعامل بالمادة التاريخية يختلف عن تعامل المؤرخ فلقد اعتمد فنية التزامن التي لا تعتبر احترام التتابع الزماني أمرا ضروريًا بل أكثر من ذلك بدت هذه الفنية في شكل نظام ثابت يعمل على تجاوز هذا المنطق الزماني في مختلف مسرحياته ولعل ذلك لا يخلو من طرح إشكاليات فلقد اعتمدت هذه الفنية أساسًا المعايشة بين زمنين أو أكثر في وقت واحد الشيء الذي يعطي للحدث

1 الطيب تيزيني، من التراث إلى الثورة حول نظرية مقترحة في التراث العربي، ج1، دار ابن خلدون، دط،1970، ص217.

الوارد دلالات متعددة ويعطي للشخصية أكثر من وجه ويجعل العلاقة بالمتفرج أو القارئ بعيدة عن البساطة، فيستعمل عز الدين المدني لتحقيق هذه المعايشة أدوات هي بمثابة العلامات تختلف درجة وضوحها وغموضها، ويمكن تصنيف هذه الفنية إلى صنفين كبيرين:

1- **<u>التزامن بين ماضٍ وماضٍ:</u>** ويتمثل هذا التزامن في عدم احترام الكاتب للفوارق الزمنية بين أحداث يتناولها في المسرحية الواحدة أو في المسرحيات المختلفة فيجعلها في وضعية تعايش بالرغم من تباعدها الزماني من وجهة نظر تاريخية ويظهر ذلك في المسرحية على النحو الآتي:

وهذا ((علي بن محمد)) في مسرحية ديوان الزنج يعلق على مقترح أحد أعضاء مجلس الثورة فيتكلم في شيء من التنبؤ بثورات لم تتم "**علي بن محمد: لن يتبقى أثر لثورة حمدان قرمط كما ذهبت ريح ثورات ابي ذر وبابك وغيلان الدمشقي وصاحب الحمار**".[1]

"حلاج الحرية: (مخاطبا القرمطي) ... **مهما يكن من امر وجهني سفير الى الزنج وكذلك الى اتباع بابك، فالزنج أصهاري وجماعة بابك من أعمامي فاعتمدوني سفيرا.**

حلاج الحرية: (للزنج) هل تريد أن أصلح ذات البين بينك وبين قائدي البابكيين؟ إذ قبلت وجهني رسولاً إليه ..."[2].

من الجلي أن الأمثلة السابقة تبين أن تجاوز عز الدين المني للمعطيات التاريخية وعدم اعتبار الدقائق الزمانية أي عدم احترام الرتابة الفعلية للأحداث ليس

1 عز الدين المدني، ديوان الزنج، ص 36

2 المصدر نفسه، ص41

عفويًا كما أنّه ليس وليد خلط تاريخي وإنما هو مقصود بصفة واعية فهو شكل من التعامل مع المادة التراثية ينظر من خلاله إلى الماضي نظرة مجملة فكأنه يمثل كتلتين اثنتين تقابل الواحدة منها الأخرى، على النحو الآتي:

الماضي ⟸ تحول

المتكونة من مختلف الانتفاضات والثورات التي عملت على التغيير من ناحية ثانية ((متلة الثبات)) المقابلة والمواجهة لكل محاولة وتغيير.

وإن تكن هذه الثورات والانتفاضات متباعدة في الزمن فليس في ذلك حرج على حسب المدني مادام يخلق تواصلًا بين هذه الحركات ويؤكد الحاجة إلى الوعي بحقيقة الصراع بين قوى المحافظة على علاقات الاضطهاد والظلم، وبين التقدم والخير في مستوى المجتمع العربي الإسلامي شأنها في ذلك شأن مختلف المجتمعات الإنسانية.

كما نلمس فنية أخرى للتزامن في ديوان الزنج حينما يقوم عز الدين المدني بتصوير (الحلاج في حالة صلب والناس مجتمعون عليهم وفيهم رئيس شرطة بغداد)، رابطًا بين ثورة الحلاج الصميمية وبين انتفاضة زنج البصرة وكأن في ذلك إحدى التنويعات للثورة التي تبدو واحدة:

-الحلاج: أنا الحق

-رئيس شرطة بغداد: كتاب الخليفة لم يأت بعد ليذبحك

-الحلاج: اقتلوني ياثقاتي فإن في موتي حياتي

-أبو بكر الشلبي: إنك كافر ارجموه ... (يرجمه بزهرة)

-رجل من العامة: إنك مؤمن ...يا رئيس الشرطة سوف نغتالك ...احرقوا بغداد وإلا سوف تدخلها الماغول...

-الحلاج: أنا الحق."[1]

إن هذا النوع من التزامن يدعو المتفرج أو القارئ إلى التفكر في هذه الحركات الثورية وفي محاولات التغيير هذه ووضع حد لما يجري، كما أنها تدفع المتفرج أو القارئ إلى الانتهاء إلى كتلة من الكتلتين وبالتالي تشركه في المسالة وتحرمه من رفاهة وضع الناظر المتفرج الحيادي، إلى الدخول إلى عالم المسرحية وأجوائها وكسر الجدار الوهمي أي الجدار الرابع في صورة فنية تحبس النفس وتوقد فيها شرارة المشاركة بأسلوب فني فذ تميز به المدني، ومن هذه الوجهة يتنزل الصراع وهذه المواجهة في اهتمام القارئ ويعكس التزامن بين ماضٍ وماضٍ في شكل عملية تحويل وإعادة بث للماضي في علاقة مركبة.

2-التزامن بين ماضٍ وحاضر: تتمثل هذه الفنية في وضع الكاتب لمنطق يجمع فيه بين الحاضر والماضي بشكل يبدوان فيه مندمجين اندماجًا: إذ أنّه يلح من ناحية على الإطار الزماني فلا نكاد نجد أثرًا من أثاره لم يضبط فيه بكل دقة تاريخ وقوع الأحداث ولم يلح فيه على تتابع الأزمان فيه ولقد استعمل لذلك الغرض طرقا متنوعة تتراوح بين اقتراح لافتة في بداية كل لوحة يكتب عليها التاريخ والمكان مثل ما كان الأمر بالنسبة لمسرحية ((ديوان الزنج)).

- **(على اعلى الستار لافتة مكتوب عليها):**

(امام المهدية سنة945م – 334هـ)

- **(على أعلى الستار لافتة مكتوب عليها):**

(القيروان سنة944م-334هـ)

1 عز الدين المدني، ديوان الزنج، ص99.

- **(على أعلى الستار لافتة مكتوب عليها):**

(أمام سوار المهدية سنة947م-336هـ)"[1]

يبدو من هذه القرائن أن تعامل عز الدين المدني مع التراث كان على نقيض تعامل من سبقه ففي حين انطلق هؤلاء من الماضي ليسحبوه على الحاضر وليروا من خلاله أفاق المستقبل قام الكاتب بتفجير لحظة الماضي إذ صورها من خلال لحظة الحاضر وأعطى للتراث صورة أخرى ومنظورا أخر من شأنه أن يبيح إزالة قدسية التراث وهي خاصية من خصائص الكتابة الفنية للمدني.

كما يظهر من خلال ما سبق أن هذه القواسم المشتركة في المادة التراثية في المسرحيات السابقة لعز الدين المدني لا يبدو محض صدفة بل كان مقياسا للانتقاء نابعا عن اختيار واعٍ، فلقد امتازت هذه المادة التراثية بتوفر عناصر درامية مكثفة توافر فيها التقابل والصراع وتواجد فيها الفعل والحركة وتظافر فيها ثقل وزن الشخوص بلمستهم الواقعية ورصيدهم التاريخي مضافًا إلى كله تعقيد أحوالهم وتشابك علاقاتهم ومصداقية ممارساتهم ومعاناتهم وهذا العنصر بالذات هو الذي يفسر انصراف عز الدين المدني عن الآثار الإنشائية من قصص وأساطير وعن شخصياتها التي مهما كانت قريبة من الواقع الإنسان وتصوراته فإنها تبقى (خيالية ومختلفة) ليس لها مصداقية الشخصية التاريخية ولا قدرتها على إقناع القارئ أو المتفرج.

لكن الأهم يبدو في السمة التي تمتاز بها هذه المادة التراثية فهي تعبير عن كل ماله علاقة بالتغيير في مواجهته لقوى المحافظة وهي تجسيم العناصر"التحول" في صراعها مع عناصر "الثبات"، الجاثم سواء كان ذلك في المستوى الاجتماعي والسياسي

1 عز الدين المدني، ديوان الزنج، ص19-28-88.

المتمثل في تغيير علاقات الإنتاج القائمة وأشكال الملكية أم في الوقوف ضد أشكال الحكم والدولة الحامية لطبقة المنتفعين من هذه العلاقات القائمة أم في المستوى الفكري والإيديولوجي المتمثل في التغيير والرؤى للعالم بشكل لا يبرر معه الاستقلال ولا يشرع به التسلط بل تفوض معه المؤسسات الفكرية والثقافية المدعمة للأمر الواقع.

التراث في مسرحية السد:

وبديهي أن نتبين مواطن استغلال التراث من كتب السن، يمثل العمل الأول الذي يجب القيام به لكن هذا الاستقراء الوصفي لا قيمة له إذا ما اكتفينا بعرضه عرضًا متراكما. لذلك سننظر في المادة التراثية في مسرحية السد من منظورين المنظور الأول منظور كيفي يبحث في أشكال ظهور التراث في مسرحية "السد" والمنظور الثاني منظور وظيفي يبحث في دلالات توظيف التراث في الكتاب.

أشكال ظهور التراث في مسرحية السد:

إن مسرحية" السد" تضم عناصر تراثية كثيرة يمكن تبويبها صنفين كبيرين:

1-النصوص التراثية:

نعني بالنصوص التراثية الموجودة في مسرحية السد إحالات على كتب دقيقة معلومة هي جزء من النصوص التي أنتجتها الثقافة البشرية. فالتراث الموظف في هذا المستوى واضح نصه المصدر ودقيق مؤلفه الكاتب. وقد ظهر هذا التراث في مسرحية: "السد" شكلين أصلين لكل واحد منهما فروع.

أ-**الحضور المباشر للنص التراثي:** نعني بالحضور المباشر للنص التراثي أن الكاتب ينقل النص التراثي فيثبته في نصه أو أنه يحاكي النص التراثي فيكتب نصه مقلدًا إياه فالكتاب الناسخ إما أن يحوي النص المصدر حرفيًا أو أن يحوي صورة أخرى له.

وهذا الحضور تجلى في ثلاثة أشكال:

***-الاستشهاد:**

يتمثل الاستشهاد في ذكر النص التراثي والإشارة إلى صاحبه. فالكاتب يعلم القارئ بأن النص خارج عن ملكيته، وهذا النوع من توظيف التراث قائم في "السد".

فقد استشهد الكاتب بآية من سورة يوسف إذ يقول غيلان: يا أبت إني رأيت أحد عشر كوكبا والشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين[1]". ووضع الآية بين مزدوجين علامة طباعية تبين خروج الكلام المذكور عن ملكية المسعدي. وقد عمد المسعدي أيضا إلى قول قس بن ساعدة: " أيها الناس اسمعوا وعوا[2]" فأورده في شكل سرقة أدبية مصرحا بذلك بأصله التراثي، إذ تقول الحجرة الثانية (همسا لأختها): " أما هذه فسرقة غير خافية سرقها النبي لقس بن ساعدة[3]".

وإذا ما تجاوزنا نص المسرحية إلى النصوص المصاحبة Paratextes تبينا أن الاستشهاد يظهر في فاتحة مسرحية حيث يورد المسعدي كلام سانت بوف: "ليس الشعرفي أن تقول كل شيء، بل في أن تحلم بكل شيء[4]".

***-التضمين:**

يتمثل التضمين في وجود النص التراثي ضمن الناسخ دون أن يشير الكاتب إلى أصوله التراثية. ومن الطريف أن التضمين في مسرحية" السد" قد شمل نصا للكاتب نفسه ورد في كتاب آخر له هو " حدث أبو هريرة قال" حيث يقول المسعدي: "ولو

1 القران الكريم، سورة يوسف، الآية 4.

2 محمود المسعدي، مسرحية السد، ص 42.

3 أحمد زكي صفوت: جمهرة خطب العرب في عصور العربية الزاهرة، دار الحداثة 1985، ص 38.

4 محمود المسعدي، مسرحية، السد، ص 94.

اكتنفتني فاكتفيت بك إلي إذن لجبان[1]" ولئن عمل الكاتب في جملة الشرط تقديما وتأخيرا، فإنه قد ضمن جملة جواب الشرط حرفيا.

***-المعارضة:**

إنّ المعارضة مصطلح نقدي شعري يقوم على اشتراك قصيدتين في البحر والقافية مع النزعة إلى الاشتراك في الغرض بينهما[2] فتكون إحداهما منسوجة على غرار الأخرى شكلاً ومعنى.

وقد وسعنا هذا المفهوم في مقامنا، فاعتبرنا أن المعارضة قد تشمل النثر أيضا. واستعملنا مصطلح المعارضة دالا على كتابة المسعدي بعض أجزاء نصه مقلدًا النصوص التراثية في شكلها ومضمونها.

- المعارضة الشكلية:

هذا النوع من التناص شائع عند المسعدي شمل خاصة معارضة أسلوب القرآن في مستواه الإيقاعي أو التركيبي.

ففي مستوى الإيقاع، اعتمد المسعدي في إنجيل صاهباء، السجع وهو خصيصة للنص القرآني[3] فالكاتب يقول على لسان صاهباء:

"ولا تقرب الوادي

فهي صيهود

ورعد رعدود

1 محمود المسعدي: حدث أبو هريرة قال ... الدار التونسية للنشر، 1983، ص83.

2 محمود المسعدي، مسرحية السد، ص119.

3 محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في " الشوقيات"، منشورات الجامعة التونسية، 1981، ص24.

وفلق جلمود"

ويقول أيضا: " **لكن القحط والنار**، من ورائه

ولظى حرذ الأوار، تحت مائه[1]"

وعمد الكاتب أيضا إلى الترجيع، وهو أسلوب شائع في القرآن. ففي سورة الرحمان مثلا نجد تكرار الآية: " فبأي آلاء ربكما تكذبان" وفي إنجيل صاهباء نتبين تكرار الجملة: " **إني أنا الخالقة الربة**[2]".

وقد كان من الممكن أن يكون التقريب بين بعض خصائص إيقاع القرآن وبعض خصائص الإيقاع في إنجيل صاهباء تمكلا إذ السجع والترجيع ليسا خصيصتين للقرآن فقط، فالسجع أسلوب تقوم عليه المقامات مثلا والترجيع موجود في بعض أنواع الأشعار كالموشحات بيد أنّ ما حملنا على تقريب النصين التناص الواضح بينهما في مستوى التركيب وفي مستويات أخرى نتبينها في حينها.

ففي مقام التركيب، نتبين معارضة خاصة وأخرى عامة. الخاصة هي معارضة للوحدات الوظيفية الجزئية في الجملة. فصاهباء تطنب في اعتماد المفعول المطلق مما هو سمة في الأسلوب القرآني إذ تقول: ثم إنّ أثرنا في العالمين نقعا، وصفعناها صفعا، وهيجنا الأكوان تهييجا وهززناها هاو رججناها رجا[3] وتجد في القرآن قول الله تعالى مثلا: **إذا رجت الأرض رجا وبست الجبال بسا**[4]" أو قوله "**كلا إذا دكت الأرض دكا دكا**[5]".

1 محمود المسعدي، مسرحية السد، ص52.

2 المصدر نفسه، ص 51-52.

3 المصدر نفسه، ص 92.

4 المصدر نفسه ص 92

5 سورة الواقعة: الآية 4.

والتصان –إنجيل صاهباء والقرآن–يشتركان أيضا في استعمال ثلاثة ضمائر تحيل على الخالق " الله في القرآن وصاهباء في " السد". وهي صيغ ضمير المتكلم المفرد (أنا) المتكلم الجمع (نحن) والغائب المفرد (هو أو هي). فصاهباء تارة تعمد إلى الضمير الأول: " **وقام الكون وسبح باسمي**" وتارة إلى الضمير الثاني: "**وأهوينا على السحب بمعول من صخر**[1]" **وطورا تعمد إلى الضمير الثالث: " ذات الرواعد الربة فادع ذات الرواعد**

وسبح لصاهباء".[2]

ومعلوم أن الله في القرآن لا يحيل إلى نفسه إلا بهذه الضمائر الثلاثة.

وصاهباء من جهة أخرى تسند إلى نفسها فعل كان تاما دالًا على الخلق والفعل إذ تقول: "**وقلنا للأرض كوني**[3]" مما يذكرنا بقول الله تعالى:"**وإذا قضى أمرا فإنما يقول له كن فيكون**[4]".

والتربة في مسرحية "السد" تضبط صفاتها ضمن مركب إضافين، المضاف فيه كلمة" ربة" أو كلمة "ذات"، فتصف صاهباء نفسها بأنها "ربة اليبس، ربة القحط[5]"، وهذا وهذا يذكرنا بوصف الله نفسه ب "رب المشرقين ورب المغربين[6]"، وهي "ذات الرواعد[7]قياسا على الله وهو "ذو الفضل[8]".

1 سورة الفجر: الآية 21.

2 محمود المسعدي، مسرحية السد، ص92.

3 المصدر نفسه، ص52.

4 المصدر نفسه، ص92.

5 سورة البقرة: الآية 117.

6 محمود المسعدي، مسرحية السد، ص53.

7 سورة الرحمان: الآية 17.

8 محمود المسعدي، مسرحية السد، ص52.

ويواصل المسعدي معارضة النص القرآني. فيعمد إلى معارضة عامة تشمل مكونات التركيب، إذ يحافظ الكاتب على عنصرين أساسيين من عناصر النص التراثي الأصلي، العنصر الأول هو بعض مكونات النص التي تنقل نقلًا حرفيًا (أي شكلًا ومعنى) والعنصر الثاني هو بعض خصائص البنية الشكلية التركيبية للنص. ولا تكون المعارضة إلا بالتغيير إذ بدونه تتحول إلى التضمين. لذلك يقوم هذا الأسلوب على تغيير أساسي يتمثل في حذف بعض مكونات النص التراثي وتعويضها بمكونات جديدة لا تماثل النص التراثي إلا في شكلها. فهذه المعارضة تقوم على نقل النص الناسخ الشكل النص المصدر وعلى إبقاء نتفة منه حرفيًا. وهذا الصنف من المعارضة يظهر في مواطن متعددة من مسرحية "السد". فميمونة تقول مثلا: " أفأنتما خلقتما العواصف أم صاهباء؟[1]"فتنشئ جملة استفهامية، مصدرة بأداة الاستفهام الهمزة/ قائمة على مبتدإ هو ضمير مخاطب وخبر هو مركب إسنادي فعلي، صدر بفعل مشتق من جذر (خ، ل، ق) وتلي بفاعل هو ضمير متصل. أما المفعول به، فقد كان مركبا بالعطف، أداة العطف فيه هي "أم". وهذه الجملة شبيهة من حيث مكوناتها الأساسية بقول الله تعالى: "**أأنتم تخلقونه أم نحن الخالقون؟**[2] وقد حافظ المسعدي على نتفة من النص المصدر وهي اعتماد أداة الاستفهام نفسها وأداة العطف ذاتها وجذر الفعل العامل عينه.

وواضح أن الحضور الحرفي للنص المصدر غير كثيف في هذا المثال خلافًا لأمثلة أخرى شأن ابتداء إنجيل صاهباء بقول: "**أعوذ بصاهباء من الإنسان الرجيم**[3]" قياسًا على بدء قراءة القرآن عادة

بـــ " **أعوذ بالله من الشيطان الرجيم.**

1 سورة آل عمران: الآية 74.

2 محمود المسعدي، مسرحية السد، ص148.

3 سورة الواقعة الآية 59

ففي هذا المثال تماثل الشكل التركيبي للنص المصدر والشكل التركيبي للنص الناسخ كما بقيت عناصر حرفية عديدة من النص المصدر لم يطرأ عليها أي تغيير. وهذا النوع من المعارضة لم يقتصر على القرآن ولكنه شمل كلاما شائعا بين المسلمين. فقد أخذ غيلان نصف قوله: "**لا حول ولا قوة إلا بالحقيقة الواقعة**[1]" من عبارة: "**لا حول ولا قوة إلا بالله العظيم**".

ولئن شملت هذه المعارضة التركيبة الجملة، فهي قد تتسع لتشمل نصا أي سلسلة من الجمل في الساقها وتتابعها. فإنجيل صاهباء يحوي نصوصا تماثل مكوناتها الأساسية مكونات نصوص قرآنية. ومن ذلك مثلا أن صاهباء تقول: **وقلنا يا آدم اخرج من ضلع العاصفة الريح والصاعقة الرعد وكن فيها النور والنار والبرق**[2]"... وهذا القول قائم على إنشاء فعل القول مسندا إلى ضمير الجمع المتكلم وعلى مقول قول يتكون من جملة نداء لآدم فجملتين متتاليتين كلتاهما مصدرة بفعل أمر. وهذا النص مماثل من حيث مكوناته الأساسية لقول الله تعالى: "**وقلنا يا آدم اسكن أنت وزوجتك الجنة وكلا منها رغدا**[3]"، وهو يحافظ على بعض العناصر الحرفية من النص المصدر شان الملفوظ: "**وقلنا يا آدم**".

وقد تدق المعارضة وتلطف، فلا نجد في النص الناسخ أي لفظ من ألفاظ النص المصدر ولكن الكاتب يعوض هذه الألفاظ بما هو بديل لها مبقيا على الشكل التركيبي نفسه. فواضح أن المسعدي قد أنشأ قوله: "**ستة وسابعهم إناء ماء**" معارضا قول الله تعالى: "**ثلاثة ورابعهم كلب**". فالعبارتان تشتركان في ذكر عدد مفرد ثم عطف العدد الذي يليه عليه مضافًا إلى الضمير "هم". ويواصل المسعدي هذه المعارضة نفسها إذا

1 محمود المسعدي، مسرحية السد، ص91.

2 المصدر نفسه، ص117.

3 المصدر نفسه، ص92.

يقول: "**ستة وسابعهم طبل ثم ستة وسابعهم نعيق البغل**[1]" وتكرار هذه المعارضة هو نفسه معارضة للقرآن حيث تتكرر الإشارة إلى العدد في قول الله تعالى: "**سيقولون ثلاثة ورابعهم كلبهم ويقولون خمسة سادسهم كلبهم رجما بالغيب ويقولون سبعة ثامنهم كلبهم**[2]" واضح أن المسعدي في نصه اختار العددين المتتاليين اللذين لم يردا في القرآن فتميز بذلك عن هذا النص التراثي من حيث اللفظ ولكنه عارضه من حيث قالب الألفاظ وأشكالها.

- المعارضة المضمونية:

لقد أسلفنا أن المعارضة تشمل شكل الكلام ومضمونه. وأسلفنا أن كلتا المعارضتين لا زمتان لنتمكن من الحديث عن تناص ومن العثور على نص مصدر ونص ناسخ. وفي مستوى المضمون، نجد المسعدي يواصل معارضة النص القرآني استنادًا إلى ما أسلفناه ضمن المعارضة الشكلية مما يختص به هذا النص المصدر.

لقد عارض المسعدي في "السد" القرآن في موضوع الخلق، خلق الكون فإنجيل صاهباء يشير إلى الخلق وكذا القرآن. بيد أننا لو وقفنا عند هذا الحد، كنا ساذجين أو متمحلين إذ أنّ ما يثبت حصول المعارضة ليس وجود الموضوع نفسه فحسب، ولكن وجود وجهة النظر إليه ذاتها ووسيلة التعبير عنه نفسها.

فالموضوع يمثل وحدة دلالية والوحدات الدلالية قد تشترك بين الناس. أما وجهة النظر إلى الوحدة الدلالية أي تمثلها، فمختلف من باث إلى آخر. فكأن تمثل الوحدة الدلالية جمع بين بعض سماتها المعجمية وبعض سماتها المقامية أي تمثل لسماتها

1 سورة البقرة: الآية 35.

2 محمود المسعدي ،مسرحية السد، ص72.

الإيحائية[1]. وهذه السمات مختلفة، وتوليف مختلف عناصرها يزيدها اختلافًا وتعددًا مما يجعل الاشتراك فيها يقل احتمال الصدفة فيه ويتأكد احتمال التناص.

وفي مسرحية "السد" يعدد المسعدي موضوعين خلقتهما صاهباء هما العناصر الطبيعية والإنسان. فصاهباء خلقت الأرض وهذا الخلق هو إنشاء للأرض التي لم تكن قبل ذلك. فهنالك خروج من مرحلة العدم إلى مرحلة الوجود إذ تقول صاهباء: "**وقلنا للأرض كوني**" وتقول: "شقت صدر الأرض وأودعته حياة حية وعملية خلق الأرض هذه كائنة في القرآن إذ يقول الله تعالى: "**قال بل ربكم رب السماوات والأرض الذي فطرهن**[2] وهو خلق أخرج الأرض من الموت إلى الحياة: "**والله أنزل من السماء ماء فأحيا به الأرض بعد موتها**[3] ثم نجد صاهباء تخصص من خلق الأرض خلق الجبال فتقول: " **ثم قلنا: يا جبال انتني وتعالي. فقامت فأعلينا علاها واستوينا على ذراها**[4] وتخصيص الجبال من عناصر الخلق مما تميز به النص القرآني كذلك إذ يقول الله تعالى: " **والجبال أرساها متاعا لكم ولأنعامكم**[5] ويقول أيضا: "**ألم نجعل الأرض مهادا والجبال أوتادا**[6]**؟**" وصاهباء باعتبارها إلهة تسيطر على عناصر الطبيعة وتسخرها وفق حكمتها. إذ تقول: "**فأمرنا العواصف والرعد والسحاب والبرق والزلازل والهد**[7]" ومفهوم تسخير عناصر الطبيعة قائم في القرآن إذ يقول الله تعالى مثلا" "**وهو الذي يريكم البرق خوفا وطمعا**[8] أو يقول: "**ويسبح الرعد بحمده والملائكة من خيفته**[1]" ويتجلى

1 سورة الكهف: الآية 22.

2 محمود المسعدي، مسرحية السد، ص92.

3 سورة الأنبياء: الآية 56.

4 سورة النحل: الآية 65.

5 محمود المسعدي، مسرحية السد، ص92.

6 سورة النازعات: الآية 32.

7 سورة النبأ: الآية 7.

8 محمود المسعدي، مسرحية السد، ص 92.

مفهوم التسخير صراحة في مقام العنصر الطبيعي الثالث الذي يشترك فيه النصان إذ يقول الله تعالى: "**وتصريف الرياح والسحاب المستمر بين السماء والأرض لآيات لقوم يعقلون**[2]".

ويواصل المسعدي معارضة القرآن في موضوع الخلق الثاني، وهو خلق الإنسان. فنجده يشير إلى عصيان آدم للإله إذ ورد في إنجيل صاهباء قولها: "**إنّه قد نسي الإنسان اسم صاهباء**[3]" هي بذلك تستعمل الفعل نفسه الوارد في القرآن للدلالة على عصيان الإنسان إذ يقول الله تعالى:"**ولقد عهدنا إلى آدم من قبل فتسي ولم نجد له عزما**[4]...

وإضافة إلى موضوع الخلق، يشترك القرآن وكلام صاهباء في موضوعين آخرين هما الإنذار ثم العقاب. فصاهباء تنذر غيلان مرات متعددة بالويل إن لم ينته عن بناء السد. فتقول مثلا: "**فلا تعرض للتربة ولا تقرب الواد**[5]"، وهي تؤكد لعنتها على من لا يمتثل لأوامرها. لذلك تصرح ميمونة: "**واني لأراها تنذر**[6]". والإنذار موضوع متواتر في القرآن. فالله ينذر الكافرين والعاصين لأوامره مرات وتكرارا ليس سوى تمثيل لها قوله:"**فأنذرتكم نارا تلظى**[7]" أو "**إنا أنذرناكم عذابا قريبا يوم ينظر المرء ما قدمت يداه**[8] وعدم الامتثال للإنذار من شأنه توليد العقاب مما أشار إليه الله تعالى في مقام حديثه عن الأقوام البائدة خصوصا إذ قال مثلا: "**كذبت عاد فكيف كان عذابي ونذر إنّا**

1 سورة الرعد: الآية 12.

2 سورة الرعد: الآية 13.

3 سورة البقرة: الآية 164.

4 محمود المسعدي، مسرحية السد، ص93.

5 سورة طه: الآية 115.

6 محمود المسعدي، مسرحية السد، ص20.

7 المصدر نفسه، ص57.

8 سورة الليل: الآية 14.

أرسلنا عليهم ريحا صرصر في يوم نحس مستمر تنزع الناس كأنها أعجاز نخل منقعر[1]". وإذا نظرنا في المنظر الثامن من مسرحية" السد" تبينا أن تحطيم صاهباء للسد ليس سوى عقاب لغيلان أي تجسيم لإنذارها إياه.

ب-الحضور الضمني للنصوص التراثية: التحوير (Transposition):

نعني بالحضور الضمني للنصوص التراثية أن النص التراثي لا يظهر حرفيا في النص المصدر ولا تظهر صورة أخرى له بل إن الكاتب يستلهم بعض عناصره ويركبها تركيبا جديدا. فتضعف القرائن الرابطة بين النص المصدر والنص الناسخ إذ القارئ لا يجد في النص الناسخ سوى شذرات متفرقة من النص المصدر عليه وضعها في مقامها من النص التراثي بتذكره. والمسعدي قد يستعير بعض الصور التراثية فيبقى على بعض ألفاظها ولكنه يولفها توليفا مختلفا مما يكسبها دلالة أخرى.

فميمونة مثلا تخبر عن هامان قائلة: " **وأوهمه العقل أنه يخلصه من شهوته وجسمه الصائم فهمس فيه: "لأقيمنّك صرحا عظيما**[2]" على حين نجد في القرآن قول الله تعالى: " **وقال فرعون، يا هامان ابن لي صرحا لعلي أبلغ الأسباب**[3]" فالنصان التراثي والحديث يشتركان في لفظتي " الصرح" او " هامان". وقد تحول من متقبل لكلام فرعون إلى متقبل لكلام عقله.

ونجد الصنف نفسه من التحوير في قول الهواتف في السد: " إنها قرن طويل، قرن ثور، قرن فيل[4]" وهو قول يستعير لفظتي: "طويل" و"فيل" من كلام تراثي يدعى القداسة -شأن كلام صاهباء -هو قول مسيلمة الكذاب: " الفيل وما أدراك ما الفيل له

1سورة النبأ: الآية 40

2سورة القمر الآية 18-19

3محمود المسعدي، مسرحية السد، ص122

4سورة غافر: الآية 36.

ذنب وذيل وخرطوم طويل إنّ هذا من خلق ربنا الجليل[1]. أما ميمونة فتقول: لأمر ما في النفس يا غيلان كان النشاط و"لأمر ما في النفس يا غيلان كان الإباء[2]" وهذا الكلام لا يمكن ألا يحيلنا على المثل العربي القديم: "لأمر ما جدع قصير أنفه[3]. فالمسعدي أبقى على المفردات الثلاث الأولى من النص التراثي وحور سائر المثل تحويرا. وكذا تحول قول الله تعالى: "ففتحنا أبواب السماء بماء منهمر"[4] إلى قول غيلان وميارى: "لنعلون برأسينا ولنفتحن لهما في السماء بابا[5]". والنصان يشتركان في لفظة " السماء" التي نقلت حرفيًا وفي لفظة "أبواب" التي تحولت في النص الناسخ إلى المفرد أي كلمة "باب"، ويشتركان أيضا في فعل "فتح" الذي أسند إلى ضمير المخاطب في كلا الصين ولكنه صرف في النص المصدر في الماضي وفي النص الناسخ في المضارع وأضيفت إليه نون التوكيد. والمسعدي قد حور دلالة النص المصدر تماما إذ كانت دلالة فتح السماء المجازية فيه هي هطول المطر وهي حركة تفيد النزول من أعلى إلى أسفل، على حين تحيل دلالة فتح السماء في مسرحية السد على حركة صاعدة من أسفل إلى أعلى يتحول غيلان وميارى من فضاء الأرض إلى فضاء السماء.

ويواصل المسعدي تحوير الصور التراثية، فيتحول سجود الملائكة لآدم في القرآن إلى سجود الملائكة لصاهباء في السد إذ ورد في إنجيل صاهباء قولها: "ثم جاءتنا الملائكة فسجدت وقالت الأرض صخر ولا حياة فيها صاهباء[6]" وفي مثال أخر

1 محمود المسعدي، مسرحية السد، ص52-53.

2 أبو الفضل أحمد الميداني: مجمع الأمثال، مطبعة السنة المحمدية 1955.

3 محمود المسعدي، مسرحية السد، ص100.

4 مجمع الأمثال، ج 2، ص22.

5 سورة القمر: الآية 11.

6 محمود المسعدي، مسرحية السد، ص149.

تحولت صورة خروج المرأة من الضلع الوارد في حديث الرسول[1] إلى خروج آدم من "ضلع العاصفة الريح والصاعقة الرعد[2]" في إنجيل صاهباء. كما تحولت ثورة اليدين من أخبار عن أبي لهب[3] إلى دعاء على غيلان إذ سدنة بيت النار يدعون ليدي غيلان أن تتبا4". وفي مقام التحوير نفسه، نجد المسعدي يحور صورة الطير الأبابيل التي ترمي أصحاب الفيل بحجارة من سجيل في القرآن[5]، فتصبح الحجارة من سجيل مشبها به الآلاف الطيور السوداء التي رأتها ميمونة في رؤياها[6]. وميمونة نفسها تشير إلى مثل الثعلب والطبل من كتاب "كليلة ودمنة" لتجعل هذا المثل من الحجج على فساد تشبيهها النبي بالطبل[7]" على حين هو مثل يقصد إلى بيان أن " أفشل الأشياء أعظمها جثة وأعظمها صوتا".

إنّ المسعدي إذن قد استلهم النصوص التراثية ليبنيها بناء مختلفًا. فثبت لنا بذلك أن الملافيظ إن حورت من سياقها تكتسب معانٍ جديدة ودلالات مستحدثة رغم بقاء دلالتها الإحالية على النصوص التي استعيرت منها.

2-توظيف الأنماط التراثية:

إنّ المسعدي لا يوظف في "السد" نصوصًا تراثية معلومة يمكن العودة إليها فحسب، بل يعمد إلى توظيف بعض عناصر الأنماط التراثية مما لا يحيل على نص واحد بعينه ومؤلف واحد بنفسه بقدر ما يحيل على ما تنتجه مختلف النصوص من

1 المصدر نفسه، ص92.

2 صحيح البخاري، دار مطابع الشعب، د.ت، مج 3، ج 7 ص34.

3 محمود المسعدي، مسرحية السد، ص92.

4 سورة المسد: الآية 1.

5 محمود المسعدي، مسرحية السد، ص71.

6 سورة الفيل: الآية 4.

7 محمود المسعدي، مسرحية السد، ص80.

تمثل فكري للتراث تداخل فيه عناصر المخيال والتصورات الأنماط التراثية وتجلى ذلك بشكلين مختلفين: التصريح والتلميح.

أ-**التصريح:** نعني بالتصريح أن عناصر النمط التراثي تبدو ظاهرة في النص الناسخ. فلا يجد القارئ أي عناء في ربطها بأصولها التراثية. وهذا يشمل خصوصا المعجم الديني الذي هو شائع في مسرحية السد. فالمسعدي يعمد مرارا إلى ألفاظ من المعجم الديني يمكن أن تشمل ثلاث مسائل أساسية. فالمقام الديني يفترض إلها أنشأ الكون يحدد أوامر ونواه يثاب الممتثل لها ويعاقب المخالف لها.

ونحن نجد في مسرحية "السد" ألفاظا تحيل على بعض خصائص الإله شأن الخلق والإنشاء[1] والوحي[2] ونجد إشارة إلى الأنبياء[3] وإلى بعض الكتب السماوية كالإنجيل والقرآن والتوراة[4]" ونجد فيه ألفاظا تحيل على الأوامر والنواهي شأن الصلاة والصيام[5] والدعاء[6] والإنذار[7] والتسبيح[8]، ونجد فيه ألفاظا تحيل على الثواب والعقاب وصورتهما شأن الجنة والملائكة[9] والآخرة[10]".

1 محمود المسعدي، مسرحية السد، ص52.
2 ابن المقفع: كليلة ودمنة، ط. شيخو، ص72.
3 محمود المسعدي، مسرحية السد، 55-57-75-76-93-94-109.
4 المصدر نفسه، ص75-76.
5 المصدر نفسه، ص52-57-70.
6 المصدر نفسه، ص69-70.
7 المصدر نفسه، ص57-61-78.
8 المصدر نفسه، ص70.
9 المصدر نفسه، ص55.
10 المصدر نفسه، ص86.

بل نجد في المسرحية حضورا للمعجم الصوفي حيث يعمد المسعدي إلى كلمتي: "الحق" و"الشوق" في متن المسرحية[1]" وإلى عبارة "الفناء في الله" في مقدمة المسرحية[2]. المسرحية[2].

ونحن نجد عناصر تراثية أخرى صريحة في "السد" فغيلان يشير إلى حكاية مجنون ليلى إذ يقول: "كمجنون ليلى وأهله وليلى وأهل ليلى عاشوا وارتحلوا ونزلوا وأحبوا وكرهوا وقطعوا بين المجنون وليلى وفعلو ما فعلوا[3]" أما ميمونة فتشير إلى الحجر الأسود إذ تسال غيلان: " هل جعلت فيه (السد) حجرا أسود[4]؟".

ب-التلميح: نعني بالتلميح أن الكاتب يعمد إلى بعض القرائن التي يجب على المتقبل تركيبها وربطها بالنمط التراثي القائم في ذهنه حتى تتضح لديه.

1-الدلالات الفنية:

أ) الوظيفة الماورائية للخطاب أو التفكير في التراث:

في كثير من مواضع حضور التراث في مسرحية " السد"، نجد الكاتب لا يكتفي بامتصاص النص المصدر وإيراده ضمن مضامين المسرحية وأشكاله بل هو يتجاوز ذلك إلى التعليق على النصوص التراثية التي يستعيرها. فيعمد إلى الوظيفة الماورائية للغة حيث يتحول الخطاب إلى كلام على الكلام، إلى كلام الكاتب على الكلام التراثي. وهذه الوظيفة الماورائية للخطاب تقوم بأدوار كثيرة أبسطها الإخبار بأصل النص التراثي. ومثال ذلك غيلان الذي يستعير آية من القرآن فيقول: "يا أبت إني رأيت أحد عشر كوكبا والشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين". ولكنه لا يقف عند هذه الاستعارة بل

1 محمود المسعدي، مسرحية السد، ص141.

2 المصدر نفسه، ص35.

3 المصدر نفسه، ص108-109.

4 المصدر نفسه، ص110.

يخبر بأصل الآية القرآني قائلا: " كنت أحسب أنك نسيت كل توراة وقرآن وإنجيل" وهو يتبسط في تحديد سياقها من سورة يوسف فيلخص بعض مضامين السورة قائلا: "أم ترين من ظريف المزاج التشبه في الفجر بالأنبياء أبناء الأنبياء، هم يرون الرؤى ليلقوا في الجب ويكون لهم شان مع امرأة العزيز فيصيروا أنبياء[1]"، وتظهر الوظيفة الماورائية للخطاب مرة أخرى إذ يقول الهاتف الثاني: "أما هذه فسرقة غير خافية سرقها النبي لقس بن ساعدة". وهذا الإخبار بالنص التراثي جزئي إذ يعرض لباث النص التراثي مقررا أن النص مسروق دون أن يذكر حدود كلام قس بن ساعدة الأصلي وهو: "اسمعوا وعوا".

ويبدو من خلال هذين المثالين أن الخطاب في مسرحية "السد" يدور على نفسه بل يقرأ نفسه فبعض عناصر الخطاب تكشف عن هوية بعض عناصر الخطاب الأخرى وكأن الوظيفة الإخبارية بمصدر الكلام تتحول من موضعها التصوري الأصلي وهو الهامش أي خارج النص لتحتل موضعا داخل النص ذاته. فتطفي الوظيفة الماورائية للخطاب.

وتضطلع هذه الوظيفة في "السد" بدور ثانٍ إذ تتجاوز الإخبار بالنص التراثي إلى قراءته والوقوف على بعض سماته. فغيلان يقول: "وما ترينه يكون؟ كل شيء قصة. بل انظري يا ميمونة، لو متنا الآن لقطعنا حبل القصة وأغضبنا الأقدار. فهي تمد في الحياة لأجل القصة وتميت لأجل القصة كمجنون ليلى وأهله وليلى وأهل ليلى عاشوا وارتحلوا ونزلوا وأحبوا وكرهوا وقطعوا بين المجنون وليلى وفعلوا ما فعلوا، وقالوا ما قالوا، ليكونوا قصتة من قصص الأدب، أو كالأنبياء يوحي إليهم في الأربعين لا قبل، ويموتون في الستين لا قبل، ويولدون في مراح غنم لا غيره، ويصلبون أو يشبهون

1 محمود المسعدي، مسرحية السد، ص75-76.

إلى الناس ولا يحرقون لتصنع فيهم قصص الأنبياء[1]". فكلام غيلان هذا يلمح إلى أربعة عناصر تراثية أولها حكاية مجنون ليلى وثانيها سن الرسول عند نزول الوحي عليه وسنه عند وفاته ومكان نشأته وثالثها حكاية صلب عيسى بن مريم ورابعها حكاية حرق إبراهيم. وواضح أن الكاتب لا يتبسط في هذه العناصر التراثية ولكنه يكتفي بالإلماح إليها. وهو يعتبر أنها لم توجد إلا لأجل القصة. فإذا اعتبرنا أن القصة هي الحكاية، أحداث متتالية تنقل وتروى، تبين لنا أن التاريخ كله ليس سوى قصة أو مجموعة قصص، لا يختلف في هذا الواقع أو الخيال كما لا تختلف قصص الأنبياء عن قصص الأدب. فكأن المسعدي هنا ينشئ قضية عامة هي: كل شيء قصة، وهي قضية صادقة مهما يكن المتغير الذي قد يحل محل عبارة "كل شيء". فكلام المسعدي قد تجاوز التراث ليغدو موقفًا من الواقع ومن التاريخ كله. ومن هنا نتبين أن النظر في التراث هو الذي كان منطلقا لتقرير موقف أشمل وأعم يجعل التاريخ حكاية.

أما إذا أخذنا القصة في معناها المخصوص أي باعتبارها جنسًا أدبيًا يقوم على كتابة الأحداث وفق نظم وأنساق فنية محددة، فإننا نلحظ أن المسعدي قد ألمح لبعض عناصر التراث التي كتبت قصصًا شأن قصة مجنون ليلى، وهي نجدها في مؤلفات عديدة مثل "كتاب الأغاني" للأصفهاني[2] و"الشعر والشعراء" لابن قتيبة[3] وسواهما. وكذا ألمح الكاتب إلى قصتة صلب المسيح وقصة إبراهيم اللتين نجدهما في القرآن[4] وأشار إلى بعض خصائص حياة الرسول التي قصتها كتب السير.

1 المصدر نفسه ص108-109.

2 أبو الفرج الأصبهاني: كتاب الأغاني، طبعة دار الثقافة بيروت، الدار التونسية للنشر، تونس 1983، مج 2، ص 5. وص78.

3 أبو محمد عبد الله بن قتيبة: الشعر والشعراء، طبعة بريل ليدن 1902، ص355_ص364

4 سورة النساء الآية 158 –سورة الأنبياء الآيات 68-69.

إن المسعدي إذن قد ماثل بين هذه القصص التراثية ومسرحية " السد" من حيث النوع إذ كلاهما قصة بيد أن تصريح الكاتب بأنه يكتب قصتة أليس تصريحا مجانيا ولكنه يندرج ضمن تصور للأدب يعتبر الأدب في بعض جوانبه قائما على التصريح بكتابة الأدب. وبذلك يصبح فعل الكتابة الأدبية هو نفسه موضوع الكتابة الأدبية[1]".

وهذا النهج المتجاوز لمفهوم المحاكاة الأرسطي يهدف –فيما يهدف إليه–إلى منع القارئ من التماهي مع شخصيات القصة أو أحداثها إذ هذا التماهي قد يعطل ملكة النقد والتقييم. أما إذا وعى القارئ باستمرار أن ما يقرأه ليس سوى نتاج خيال مبدع، وإذا قامت بذلك مسافة دائمة بين القارئ ونصه، فإنّ هذا النص يمكن أن يغدو موضوعا للتفكر وللنظر ويمكن أن يصبح مجالاً للتمحيص والتحليل. فلا مراء أن الإنسان لا يسعه أن يفكر في اللحظة الحاضرة إلا إذا تمثلها فأصبحت ماضية. ولسنا هنا في مقام يسمح بالتبسط في هذا الموضوع ولكننا نؤكد أن مسرحية "السد" بأبعاده الذهنية الفلسفية التي أسلفنا يستدعي تأملاً ونظرًا قد يسهم في تحقيقهما انعدام التماهي مع مضامين النص.

ب–الوظيفة الإنشائية أو إعادة كتابة التراث:

إذا ما عدنا إلى أشكال توظيف التراث في "السد" تبينا أنّ الاستشهاد لم يحضر إلا مرة واحدة في المسرحية ولاحظنا أن التضمين لم يكن سوى تضمين لكلام المسعدي نفسه في نص آخر. فجل توظيف التراث إذن قام على إعادة كتابة النصوص والأنماط التراثية إمّا بمعارضتها أو بتركيبها تركيبًا جديدًا في النص الناسخ. لذلك يمكننا الافتراض مبدئيا بأن تحوير النص التراثي وامتصاصه من قبل النص الناسخ سيحور أبعاد العناصر التراثية ودلالتها. وهو افتراض يثبته النظر الاختباري في كتاب "السد".

1R: BARTHES : Essaies critiques, Seuil 1964, p. 106

لقد أسلفنا أن جل النصوص التراثية الموظفة تدخل ضمن مجال المقدس الديني عموما. وعلى رأس هذه النصوص وجدنا القرآن. ولا يخفى أيضا أن سائر النصوص والأنماط التراثية الموظفة قد اكتسبت بحكم فترتها التاريخية قداسة القديم المستقر الثابت.

والناظر في المسرحية، يلاحظ أن المسعدي قد حافظ على قداسة بعض عناصر هذا التراث إذ ميمونة مثلا تجرى كلمات المعجم الديني على لسانها بكل اقتناع وخشية. فهي تعتبر أن الهواتف تنذر وأن لسان النبي وأصواته رحمة لأنها تذر كل حي بما قضي له من شأن في حياته وترسم له حده. وهي تعتقد أن عقاب الإلهة حاصل لا محالة ثم إنها تعتبر أن السد لا يمكن أن يستقيم إلا إذا جعل فيه غيلان حجرا أسود شأن الكعبة.

ولكن المسعدي قد اخترق القداسة ضمن سائر العناصر التراثية الأخرى وهي تمثل جل التراث الموظف في المسرحية. فقد وجدنا الكاتب يتعامل مع التراث تعاملين أولهما يقوم على إخراج المقدس مخرج غير المقدس وثانيهما عكسي يقوم على إخراج غير المقدس مخرج المقدس.

تمثل هذا الصنف من التعامل في إيراد النص المقدس في مقام ساخر. فالمسعدي يعمد إلى المحاكاة الساخرة لبعض آيات القرآن إذ يبقى على أهم عناصر النص الديني ويحور بعضها ليكسب النص دلالة ساخرة فيقول: "يدخل جماعة من الرهبان قومه صاهباء في خشوع ذل ومشية قهقرى. ستة وفيهم مشعل وسابعهم طبل. ثم ستة وسابعهم إناء ماء ... ثم يخرجون ستة وسابعهم طبل ثم ستة وسابعهم نعيق البغل..."[1] وواضح أن الدلالة الجدية والنبيلة للنص القرآني في سورة "أهل الكهف"

1 محمود المسعدي، مسرحية السد، ص69.

تغيب إذ المسعدي يعمد إلى كلمات جديدة شأن: "إناء ماء" و"مشعل" و"طبل" و"نعيق البغل"، وهي عبارات تتصل بمقام الحديث عن سدنة صاهباء ووصفهم ولكنها تحمل دلالات حافة بعيدة عن المعاني الدينية الواردة في القرآن.

ولئن كانت المحاكاة الساخرة تولد السخرية من داخل النص التراثي المحور فإننا نجد المسعدي ينشئ السخرية من النص التراثي خارج هذا النص أي ضمن اللص الجديد. وهذا يظهر في موقف غيلان من رؤيا ميمونة التي يشبهها ضمنيًا برؤيا يوسف. فغيلان يقول لميمونة: "فما همي من رؤياك ميمونة؟ أدخليها في قرآن أو إنجيل أو بيعيها النبي القوم"، وهذا كلام يبين أن غيلان لا يكترث بهذه الرؤيا ويهزأ بالمراجع القدسية التي قد تستند إليها. ونجد الحجرة الثانية في المنظر الرابع من المسرحية تخرج صورة الآلهة من مقامها المتعالي منشئة تصورا طريفًا قائلة: "وهو ما يسمونه الآخرة والحياة الأخرى. هو أن تلكع النواميس أرواحهم آلهة السماء فتحير نومها وتعديها بالحمى[1]" فهذا الكلام يصف الآلهة بصفات بشرية في تقرير الأمور فالحجرة الثانية تخبر عن النبي لسان صاهباء: "أ ترى قرر أمره بأغلبية أصواته أم بالإجماع؟". ولعل جل مظاهر اختراق التراث المقدس قد جاءت على لسان غيلان فهو لا يكترث بصاهباء الإلهة وبجميع مظاهر ألوهيتها التي هي مستمدة من الأنماط التراثية للأديان. إثه يعتبر صاهباء "ربة خافية" ويرى كلامها رطانة[2] وهواتفها ببغاوات[3] وانذارها وعقابها وهما لا يتحقق ولذلك نجده يرفض الامتثال المطلق لأوامرها ونواهيها.

1 محمود المسعدي، مسرحية السد، ص 86-87.

2 المصدر نفسه، ص94.

3 المصدر نفسه، ص58.

إخراج غير المقدس مخرج المقدس:

إن المسعدي يعارض القرآن وهو النص المقدس فيسند إلى صاهباء إنجيلا تفترض فيه القداسة أيضا. على حين معلوم أن النص القرآني في الحضارة العربية الإسلامية مما لا يقلد ولا يحاكي لأنه النص الإلهي المعجز الذي لا يمكن التشبه به، فهو الذي بنيت عليه معجزة النبي، وقد قال الله تعالى: "قل كان بعضهم لبعض ظهيرا[1]" وصحيح أنّ المسعدي لم يدع طبعا أنه قد كتب نصا مماثلاً للقرآن ولكن معارضة القرآن ليست فحسب مستحيلة عند الفقهاء ومفكري الإسلام بل هي محرمة أيضا. فإنشاء كلام يعارض القرآن لا يمكن ولا يتصور كما أن السعي إلى مثل هذا الإنشاء المستحيل هو محرم. وفي هذا المقام الثاني يكمن خرق المسعدي للقداسة إذ نجده ينشئ نصا يعارض بعض عناصر النص القرآني وإن تكن المعارضة في مقام أدبي فني.

نتبين إذن أن التراث المقدس قد ظهر في مسرحية "السد" مظهرين مظهره الجدي المقدس ومظهرا غير مقدس ساخرا. ولئن كان المظهر الأول يعيد إنتاج مفهوم القداسة التراثي، فإن المظهر الثاني يلغي هذا المفهوم. بيد أن المسعدي لا يقف عند الإلغاء بل نجده ينشئ داخل نصه صورة أخرى لهذا المقدس. فغيلان نفسه يعمد في كلامه إلى المعجم الديني التراثي. إنّه صاحب دعوة إلى الإيمان إذ يدعو ميمونة إلى الإيمان بالفعل. وهو يريد أن يخرج الحياة[2]. ويتضح المعجم الديني أكثر في استعمال غيلان لفعلي "خلق" و "أنشأ" وهما الفعلان المتواتران في النصوص المحيلة على بدايات الكون بأن غيلان يقرر أنّه واحد أحد[3] فيتسم بسمة من سمات الله في الإسلام. إله إذن يود أن

1 محمود المسعدي، مسرحية السد، ص57.

2 المصدر نفسه، ص61.

3 سورة الإسراء: الآية 77.

ينتصب في مسرحية "السد" إلها منشئا للسد مولدا للماء خالقًا للحياة. وغيلان بذلك يتميز عن ميمونة وأهل الوادي إذ هي شخصيات تبحث عن الطمأنينة. فمعلوم أنّ الإنسان بإيمانه بالمقدس ينشئ لنفسه كونا يحميه الآن ويعده بالأفضل غدا. وهو بهذا الإيمان يتمكن من تجاوز شعوره بالوحدة في العالم. ومن هذا المنظور أيضا يتميز غيلان عن الشخصيات الأخرى المؤمنة بصاهباء الخائفة منها إذ أنه لا يسعى إلى الاندماج في المجموعة بتصوراتها ومواقفها وسلوكها بل هو يركز فرديته وتميزه. فيؤكد بذلك خرقه للمقدس التراثي الجماعي إذ معلوم أن التقابل بين المقدس وغير المقدس هو أيضا تقابل بين الجماعي والفردي.

بتوظيف التراث المقدس يتحول مركز الكون في "السد" من الإلهة صاهباء إلى الإنسان غيلان. فكأن المسعدي يقوم في الكتاب بنوع من "العلمنة" حيث يخرج غيلان في المقامين الذهني والعلمي من سلطة الأنماط الدينية ساعيًا إلى إنشاء عالم يحكمه النشاط الإنساني والفعل البشري اللذين يكتسبان بدورهما قداسة.

فالمسعدي إذ يوظف التراث لا يقف عند حدّ استعارة النصوص وإيرادها ضمن نصه. ولكن توظيفه هذا هو إعادة كتابة للتراث بما يتفق والعصر. إنّه تصور مختلف للقداسة التراثية التي يتحول مركزها بمقتضى ما يريد الكاتب تبليغه من صور وقضايا. وبذلك فإن توظيف التراث ينشئ في النص وظيفة إنشائية إذ تخرج النصوص والأنماط التراثية من استعمالها الأصلي الشائع لتتركّح ضمن صنف ثانٍ من الاستعمال متجاوز للقاعدة خارق لها. إنّه عدول عن الدلالات التراثية المنقولة وإنشاء لدلالات جديدة طارئة تبلور النص الأدبي في تشكلات شعرية خاصة وتسمه بجمالية متفردة. وبذلك يكون خرق التراث من وسائل الخروج من الوضع الحيادي لكتابة التاريخ إلى وضع يفاعل بين التاريخ والحاضر لينشئ فنًّا متميزًا.

ت-الدلالات الذاتية:

لقد أسلفنا أن جل العناصر التراثية في مسرحية "السد" تدخل ضمن المقدس عموما والمقدس الديني الإسلامي خصوصا. وهذا المقدس مما وسم التاريخ العربي الإسلامي منذ عصوره الأولى إذ أن ارتباط المقدس والدنيوي في الإسلام ارتباط وثيق[1] جعل المقدس الديني يوجه نوع المؤسسات سياسية كانت أو اقتصادية اجتماعية وجعله يؤثر في الأدب العربي بجميع أجناسه وتشكيلاته وجعله يمثل أساس المخيال العربي الإسلامي. وهذا التأثير البالغ للمقدس تواصل في عصرنا الحاضر فرغم أن العلمنة بدأت تعم البلدان الإسلامية في مجالات عديدة فإن الأنماط الدينية في الواقع وفي المخيال ما زالت تحكم فكر الإنسان العربي المسلم وما زالت تؤثر في وجدانه. فكأن المنتمي إلى الحضارة العربية الإسلامية يدخل هذا التراث الديني المقدس عن وعي أو عن غير وعي لأن تواتر اتصاله به كبير جدًا.

فإذا كانت ذاكرة الإنسان تعتمد على ما يسمى "تواتر الاستعمال[2]"، وإذا كان المرء في كل تعبيراته اللغوية يعيد إنتاج ما دخلنه وما يحتل مكانة مهمة في نفسه ومن ثم في ذاكرته، فيمكننا أن نعتبر أن المسعدي عندما كتب نصه قد أسقط صورة مما علق بذاته واستقر بدخيلته من عناصر التراث العربي الإسلامي المقدس. ويتأكد هذا إذ نجده يقول في إهداء الكتاب: "حدث أبو هريرة قال: "إلى أبي رحمه الله الذي رتلت معه صباي على أنغام القرآن وترجيع الحديث مما لم أكن أفهمه طفلا ولكني صغت من

1 محمود المسعدي، مسرحية السد، ص58.

2 المصدر نفسه، ص128.

إيقاعه منذ الصغر لحن الحياة[1]". إن هذا اللحن قد ترامى صداه في مسرحية "السد" فولد صورًا شتى للتراث المقدس فيه.

والطريف في حضارتنا أن القداسة لم تتوقف عند الأنماط الدينية فحسب بل هي أشمل من ذلك إذ عمت ما أنتجته الثقافة العربية الإسلامية خلال عصورها الأولى ونعني بها القرون الخمسة بعد هجرة الرسول. ولئن كانت القداسة الدينية جوهرية، فإن تقديس الإبداعات الفكرية واعتبارها عند كثير من المفكرين رمورًا ثقافية لا يجوز نقدها هو واقع تاريخي عرضي متصل شديد الاتصال بتفاوت مراكز القوى بين العرب والغرب في العصور الحديثة. ولكن تفسير الحدث لا ينفيه إذ استقر في المخيال العربي الإسلامي إكبار الإبداعات الفكرية المذكورة والإعلاء من شأنها.

وإذا نظرنا في كتبا "السد"، تبينا أن كثيرًا من العناصر التراثية الموظفة مرجعها هذه الإبداعات شأن قصتة مجنون ليلى وكتاب كليلة ودمنة وخطبة قس بن ساعدة.

وغالبًا ما ظهرت هذه العناصر التراثية عرضًا في المسرحية. ونعني بالعرض أنها لا توجد في النص جوهريا في ذاته بل توجد ضمن موضوع آخر. فهذا شأن ورود التراث مشبها به أو شأن استحضاره نتيجة تداعيات دلالية فالمشبه به هو عندنا خارج عن النواة الدلالية من قبيل المتغيرات والمسعدي إذ يقول: "هي تمد في الحياة لأجل القصة وتميت لأجل القصة كمجنون ليلى وأهل ليلى، عاشوا وارتحلن ونزلوا وأحبوا وكرهوا وقطعوا بين المجنون وليلى وفعلوا ما فعلوا، وقالوا ما قالوا ليكونوا قصة من قصص الأدب" إنما اختار قصتة مجنون ليلى مشبها به بيد أن النواة الدلالية لا تتغير لو اختار قصة أخرى يمثل بها.

1 عبد المجيد الشرفي، العلمنة في المجتمعات الإسلامية الحديثة، " الفكر العربي المعاصر عدد 92-93، ص22_ 23.

وكذا شأن التداعيات، فهي تمثل ظاهرة نفسية تقوم على استدعاء حالة واعية لحالات أخرى تخرج من اللاوعي إلى الوعي. وهذه التدعيات هي أيضا من قبيل المتغيرات إذ ليست واحدة منها أولى في الظهور من أخرى. ونحن نجد تشبيه النبي بالطبل يستدعي في ذهن ميمونة وكلامها حكاية الثعلب والطبل في كتاب: كليلة ودمنة إذ تقول: "فأفسدت على تشبيهه بالطبل، لأنه لم ير الناس ولا ثعلب الحكاية أشد من الطبول سمنا ولا أضخم منها جثة.

إثباتنا عرضية بعض عناصر التراث في مسرحية "السد" لا يقلل أهميتها ولا يهشمها كما قد يتصور الناظر المتسرع بل إنّ هذا كله يثبت أن ورود هذه العناصر لا يمثل ضرورة دلالية بقدر ما هو اختيار من الكاتب.

فالمتغيرات شأن المشبه به أو التداعيات في مقامنا إنما تقوم على قوانين عديدة أهمها المصلحة إذ يستدعي الإنسان ما يتناسق واهتماماته أو رغباته[1].

والمسعدي في اختياره التراث العربي الإسلامي من خلال نصوصه وأنماطه إنما هو يلتفت إلى الماضي ساعيًا إلى إثبات هوية الإنسان العربي عموما والتونسي خصوصا في الحاضر. فهذا الإنسان كان وقتئذ مواطنا من الدرجة الثانية وكانت حضارته وثقافته ثانويتين في التدريس وفي الاعتبار. ولا ننسى أيضا أن البلاد التونسية كانت عند كتابة الكتاب تعيش مشكلة سياسية وطنية لها بعد لغوي إذ من مظاهر الصراع الثقافي القائم وقتئذ قضية اللغة الدخيلة واللغة الأصلية. فكأن المسعدي بعودته إلى الركن المكين المكون للثقافة العربية يحييها ويعليها ويعيد لها الاعتبار والقيمة. ولم نكن لنقدم هذا كله في قالب تقرير لولا تأكيد المسعدي نفسه الذي قال: "كنت أشعر بأني أواجه تحديًا يمكن أن يتلخص في أني كنت مهددًا بوصفي تونسيًا وعربيًا ...

1Wayne H. Barta : la mémoire, Ed. HRW Ltée, p. 27

مهددًا في كياني ... ومن ذلك الوقت نشأت إرادة الحياة ... أريد أن أفرض وجودي ... ومن ذلك الوقت بدأت أتساءل وأبحث عن أصلي وأبحث عن ثقافتي القديمة، وأتساءل: ألا يمكن أن أجد في الأدب العربي من يمكن أن آخذ عنهم[1]". وقد أكد الكاتب موقفه هذا إذا قال أيضا: "وهل كان استعمار الغرب لبلداننا إلا تحديًا ...؟ ألم تشعروا كما شعرنا وكما عشنا في تونس حقيقة الاستعمار على أنه ... تغلب حضارة وثقافة أحيى فأقوى على ثقافة نسيت أن تجاري التاريخ ... فكم حاول الاستعمار الفرنسي ... فرنجتنا سياسيًا وثقافيًا ولغويًا وصرفنا عن الوفاء الذاتيتنا الثقافية الموروثة من ماضينا العربي الإسلامي[2]".

من هنا إذن يتضح أن توظيف التراث متصل أشد الاتصال بمواقف الكاتب وكوامنه مما يبرر بحثا في الدلالات الذاتية لهذا التوظيف.

ظفرت أعمال عز الدين المدني ومحمود المسعدي المسرحية والقصصية باهتمام طائفة من النقاد والدارسين العرب، إلا أن تلك الدراسات التي تناولت أعمال المدني والمسعدي بالتحليل والنقد والتأويل لم تلتفت إلى ظاهرة الانزياح التي شغلت مساحة كبيرة من نصوصهما الدرامية، ، ولاسيما أن المسرح نضال ناري من يسرقه يطهر نفسه والآخرين به، لكنه يحترق به أيضا لأنه خرق لجميع القوانين والمبادئ والقيم، فهذا الخرق إجرام في نظر البعض من ذوي الحكم المستتب، وهذا الخرق نضال في نظر الآخرين من ذوي الفكر المتطلعين إلى نوع آخر من العدل والحق والخير[3] .. من هنا

1 محمود المسعدي، حدث أبو هريرة قال، ص7.

2 Louis-Marie Morfaux : Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines, Armand Colin, 1980, P27

3 رواد التأليف المسرحي في تونس (1900-1925): دراسات ونصوص مسرحية: عز الدين المدني ومحمودالسقانصي، الشركة التونسية للتوزيع، ط1، 1986/ 19.

أخذت ظاهرة الانزياح مشروعية دراستها لدى المدني والمسعدي. وقد بنينا هذا الاختيار على هدى قراءاتنا المتواصلة والمتابعة لما كتب حول (الانزياح) من أطروحات ورسائل جامعية، ومقالات، وكتب في اللغة والأدب والنقد. وأغلب الظن أن هذه الظاهرة الأسلوبية لم تنل حظها من الدرس ولم تطبق على أعمال مسرحية من قبل، ولم تأخذ نصيبها الكافي على المستوى التطبيقي حتى مع بقية الأجناس الأدبية الأخرى كالشعر والرواية، وهذه –لعمري–محاولة مختلفة تطأ أرضًا بكرًا.

وسيعمل هذا الفصل على محاولات تتبع أطر الخطاب النقدي والبلاغي العربي والغربي المتعلق بموضوعها، ومحاولة استيعابه رغبة في العثور على الذات الثقافية العربية من خلال إيجاد مرتكزات تماس أو تقابل مع الخطابين المذكورين، ومحاولة اكتشاف ما يشترك من مقتربات نظرية وتطبيقية لذلك الخطاب مع إرثنا ومحاولة استنطاقه ومعاينة ملامح تلك الأصول المتعلقة بالجهاز المفهومي لمصطلح الانزياح في النص الدرامي وكيفية تفعيله داخل النص موضوع التطبيق.

وتزمع هذه الدراسة، من خلال ذلك، إلى محاورة نصوص المدني والمسعدي الدرامية التي التقى فيها الموروث بالمعاصرة وتشابكا على الرغم من بعد الشقة بينهما، كما تطمح إلى الكشف عن أسس مغامرة التجريب وأبعادها لدى المدني والمسعدي انطلاقا من عملية رصد مظاهر الانزياح في أعمالهما المسرحية ولاسيما النصوص الدرامية، وهي مهمة ترتفع عن عملية إسقاط المفاهيم على النصوص وتقترب من الانطلاق من داخل النص المعاينة فعاليات الانزياح فيه ودورها في إنتاج المعنى واغتناء الدلالة عبر مقاربة منهجية تطرح قراءتها الممكنة دون أن تدعي التفرد أو الكمال، ذلك أن خلود النصوص الأدبية يبقى رهن تعدد مستويات القراءة والتلقي واختلافها، لذلك اتخذت هذه الدراسة التأويل منهجا بوصفه "تمارسة إنتاجية تتحقق من

خلالها مراحل ثلاث :الفهم والتفسير والتطبيق وهي تقابل الثلاثية التي وضعت من قبل وهي الفهم الدقيق والشرح والتطبيق[1] .

إن أسلوب التأويل المعتمد في هذا البحث لا يعيد إنتاج النص فحسب ولكنه يزيل ويحفر وبينما هو يحفر فإنه يدمر، إنه يحفر خلف النص للعثور على نص فرعي هو النص الحقيقي... ولكي نفهم علينا أن نؤول، ولكي نؤول علينا أن نعيد بناءالظاهرة ثانية بغية إيجاد معادلها[2]. وتتجه هذه الدراسة إلى الاستفادة من مفردات بعض المناهج والمدارس النقدية مثل البنيوية، والأسلوبية، وعلم الإشارة، ونظرية التلقي، لإيمانها بأن المناهج لا وطن لها وهي ليست ملكا لأحد، بل هي ملك لمن يحسن استعمالها في ضوء ممكناته وتحديات عصره[3].

وسوف توفر قراءة النص الدرامي قراءة متكاملة، من دون تغييب أي مكون من مكوناته، إمكانية معاينة الظاهرة ودراستها ومحاولة فهمها وتأويلها ضمن سياقها وأردنا من خلال هذا الفصل دراسة ظاهرة وجمالية بارزة في نصوص المدني والمسعدي، ظاهرة وشت النص بالغة عليا) غاية في البيان والتصوير، مستضيئين في ذلك بما يعود بالنفع على البحث من دراسات حول النصوص الدرامية وما يتعلق بها من معطيات وملامح تاريخية كلما دعت الحاجة إلى ذلك خدمة لموضوع البحث وإثراء له.

وفي هذا الفصل المتعلق بدراسة مظاهر الانزياح في النص الدرامي سنحاول الإجابة عن سؤال أين يكمن الانزياح؟ بتتبع المظاهر الدرامية المنزاحة في النص ومعاينة الأشكال الأدبية المنتجة للانزياح.

1 نقلاً عن: بلاغة الخطاب وعلم النص: صلاح فضل، سلسلة عالم المعرفة (164)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992، ص49.

2 سوزان سونتاغ ضد التأويل، تر: باقر جاسم محمد، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، ع4،1992، ص67.

3 ينظر: انحراف التخيل والتعبير بالفنتازيا، محمد صابر عبيد، مجلة الموقف الثقافي، بغداد، ع60، 1996م، ص13.

المبحث الثاني: تجليات الإنزياح في المسرح التونسي

التمهيد:

1-أصول مصطلح الانزياح النظرية وحقوله المعرفية:

تتخلق عملية جس أطر الخطاب النقدي والبلاغي العربي القديم في عملية تحاوره مع الخطاب النقدي الغربي من خلال البحث في جذور مصطلح الانزياح الذي شكل بمختلف مستوياته حدا التقت عنده الحركات والمذاهب والاتجاهات الأدبية وما انبثق على مهادها من نظريات ومقولات[1] بما من شأنه أن يفتح أفق البحث نحو تحسس النهج الذي سلكه المصطلح وتطوراته في شتى الحقول المعرفية لا سيما وأن الانزياح يتخلق في كل حقل من حقول المعرفة على نحو يشكل فيه ذلك الانزياح الرئة التي يتنفس بها الحقل إبداعه[2]. هذه المسألة تستدعي مراجعة الأصول القديمة وتتبع الحقول المعرفية ذات الصلة وما وفرته من مبادئ وأسس أسهمت في إضاءة المصطلح وكشف الغموض الذي يعتريه.

1 . 1-الأصول النظرية:

كان لأطروحات النقاد والبلاغيين العرب القدامى دور بارز في إغناء الفكر الإنساني من ذلك ما قدمه أقطاب ذلك الفكر أمثال الجاحظ، وعبد القاهر الجرجاني وابن سينا، والفارابي، وقدامه بن جعفر، وابن جني، وحازم القرطاجني من فهم واضح للمصطلح فأسهموا بذلك في وضع الأصول التأسيسية والمبادئ النظرية التي مهدت لظهور مصطلح الانزياح وانبثاقه ومن ثم تعدد مجالات استخدامه.

1 عباس رشيد الدرة، الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب جامعة بغداد، 1997، ص97.

2 المرجع نفسه، ص256.

إن استقراء جذور ذلك التراث النقدي والبلاغي يدعو إلى استدعاء جملة من المقولات الفكرية التي احتضنها بما يعزز الخوض في طبيعة علاقة مصطلح الانزياحبتلك المقولات وذلك في سبيل الوقوف على حدوده وابراز تشكلاته في الفكر اللساني والنقدي العربي الحديث.

1 . 1 . 2 شجاعة العربية:

ارتبط الحديث عن شجاعة العربية قديما بمصطلح الفصاحة عند أهل المعاني وتبلورت آراء القدامى في إطار الكلام على لغة عربية صافية في حين أن العربية لم تنكفئ على ذاتها إذ تأثرت بعدة لهجات ولغات كالفارسية والهندية فضلا عن تأثرها ببعض اللهجات العربية البائدة. وبذلك جاءت منفتحة عن لغات العالم ومستوعبة البعض مفرداتها، وهي تنم بتلك الميزة عن وعي العرب القدماء بضرورة الخروج عن الاستعمال العادي للغة على أنه ملمح من الملامح التي تحتاج إلى جرأة وشجاعة، ولذلك ليس غريبا أن يسمي النقاد والبلاغيون العرب مثل هذا الخروج (شجاعة العربية) ليدل على تطويع اللغة إلى الحاجة الإنسانية في التعبير وتوسيع إمكانياتها التخدم غرض المبدع. وعلى هذا الأساس جاءت آراء ابن جني والسكاكي معبرة عن إعجاز العبارة القرآنية من خلال وعيها بالمقابلة بين الصورة البليغة والأصل المثالي الذي انحرفت عنه وهو (أصل الكلام) أو (أصل المعنى) أو (أصل معنى الكلام ومرتبته الأولى) أو (معنى الكلام وحقيقته)[1]، وقد أشار ابن جني بذلك إلى أن المجاز إنما يعدل إليه عن الحقيقة لمعان ثلاث هي: الاتساع والتوكيد والتشبيه فإن عدمت هذه الأوصاف كانت الحقيقة البتة[2]. فالاتساع الذي يتحقق بالخروج عن الحقيقة يتخذ عند ابن جني بعدا فنيا فالأمثلة التي قدمها كانت أمثلة تندرج تحتالتشخيص ولذلك عد هذه

1 ينظر: عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد الأدبي، مكتبة الخانجي، مصر،1980 ص207.

2 ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، لبنان، ج 2، ص242 -243.

الأمثلة من باب شجاعة العربية التي تكتسب اللغة عن طريقها اتساعا وبخاصة من الناحية الفنية وليست اللغوية فحسب[1].

ويمكن لمفهوم الاتساع أن يتجاوز حدود الاستعارة ليغدو إطارا شاملاً يحتضن المجاز، فقد أورد ابن جني بابًا خاصًا بذلك سماه باب شجاعة العربية ذكر فيه أن من المجاز[2] كثيرة من باب شجاعة العربية: من الحذوف والزيادات والتقديم والتأخير والحمل على المعنى والتحريف[3]، واعتبر أن الشيء إذا كثر استعماله وعرف موضعه جاز في التعبير ما لا يجوز في غيره[4]، كما فصل فيما يطرأ على الاسم والفعل والحرف من تبديل فعد من التحريف في باب شجاعة العربية كل ما يعرض للكلمة من عوارض النسب والتحقير والتكسير المقيس منه وغير المقيس[5] ، ووضع هذا الأسلوب الذي يخرج به عن المألوف تحت ما أسماه بمصطلح (التوسع) أو (الاتساع) والتحريف والتغيير والتبديل الذي يطرأ على الكلام[6].

ويعود الكلام في هذا الموضوع بالأساس إلى الجاحظ وما عرف عنه من ضروب التوسع في الكلام في مباحث مختلفة من كتب، بينما نجد أن القاضي الجرجاني يربط التوسع بالاستعارة على اعتبار أنها أداة تمكن من كسر قواعد

1 موسى ربابعة، ظواهر من الانحراف الأسلوبي في شعر مجنون ليلى: مجلة أبحاث اليرموك: سلسلة الآداب واللغويات، مج8، ع2، 1990، ص46.

2 حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب: أسسه وتطوره إلى القرن السادس الهجري، منشورات الجامعة التونسية، ط1، 1981، ص108.

3 عثمان بن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ج 2، ص448.

4 المنصف: ابن جني: تحقيق إبراهيم مصطفى وعبدا لله أمين، شركة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، ج1، بيروت، 1954، ص143.

5 ابن جني: حسن سليمان، الاتساع في اللغة عند أطروحة دكتوراه، كلية الآداب جامعة الموصل، 1995ص،180.

6 ينظر: ابن جني الاتساع في اللغة، 1995، ص190.

اللغةومنحها مجالات أوسع في التعبير عن المشاعر والخيالات[1]. أما عند عبد القاهر الجرجاني فقد ورد في معرض حديثه عن الفصاحة تقسم الكلام الفصيح إلى قسمين قسم تعزى المزية والحسن فيه إلى اللفظ وقسم يعزى ذلك فيه إلى النظم، فالقسم الأول الكناية والاستعارة والتمثيل الكائن على حد الاستعارة وما كان فيه على الجملة من مجاز واتساع وعدول باللفظ عن الظاهرة[2]، وهو ما يستحق الذكر في هذا الباب فضلًا عما حازه الشذوذ من معنى الخروج عن القاعدة ومخالفة القياس ... كما أنّه في اصطلاح اللغويين المحدثين يشمل كل تغيير في ترتيب الحروف داخل الكلمة والكلمات داخل الجملة واستعمال الألفاظ استعمالا مجازيا لغرض بلاغي[3]. د وقد ورد عند القدامى أن الشذوذ هو نقيض القاعدة وخروج عن النظام، ومن تحصيل الحاصل القول بأن الكلام حركة مستمرة واللغة سعي لاكتشاف النظام الثابت... ومن اللافت للانتباه أن سيبويه لا يستخدم المصطلح (شاذ) بل يستخدم مصطلحي (القبح والحسن) وهما مصطلحان كلاميان... وأغلب الظن إن الاستحسان والاستقباح عند سيبويه كانا يعتمدان على معيار (الشيوع والكثرة) في الظاهرة اللغوية فالشائع الكثير هو الحسن، والنادر القليل هو القبح، أو الشاذ الذي لا يقاس عليه[4].

وهكذا انسحب على مصطلح الشذوذ معنى الاتساع، والتوسع، والانحراف والعدول، والتحريف، والتغيير، فارتبط بمباحث المجاز، والاستعارة، والجناس، والتقديم والتأخير، والإيجاز والإطناب، والفصل والوصل، والحذف والزيادة،والنحت والنسب وكان

1 القاضي الجرجاني الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمدالبجاوي، دار القلم، بيروت، د.ت، ص428.

2 عبد القاهر الجرجاني دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق: د. محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1989، ص 382،383.

3 مجدي وهبة معجم مصطلحات الأدب، مطبعة مكتبة لبنان، بيروت، 1974ص107.

4 ناصر حامد أبو زيد إشكاليات القراءة واليات التأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1996، ص211.

له دور في انفتاح الكلام بعضه على بعض، ذلك ما جعل القدماء يشيرون إلى قضية الخروج عما هو مألوف في استخدام اللغة، إذ جاءت نظرتهم إلى الخروجات بصفة خاصة عند حديثهم عن المجاز والحقيقة والاستعارة ... وقد وقف القدماء عند هذا العنصر وقفة نافذة متأملة تكشف عن وعي عميق بأنّ هذه الأساليب تملك إثارة وقدرة بالغة في التعبير عن حاجة النفس بصورة تثير وعي المتلقي وتخلق لديه استجابة كبيرة، وعلى هذا الأساس يتضح من توظيف باب شجاعة العربية ضمن الدرس البلاغي والنقدي العربي الحديث أن عبقرية مبدع النص تتلخص في أنّه يستطيع أن يكشف ما لا يمكن للإنسان العادي كشفه في اللغة ليوظفه في خدمة النص من خلال العدول به إلى أبعد مسافة من مسافات العدول[1]، ومجمل تلك الأساليب تسهم في تشكيل الصورة البلاغية التي تخرج بها عن المألوف من المعاني إلى معان جديدة مبتكرة.

وفضلًا عما تقدم يحتل مبحث الالتفات مكانة بارزة ضمن باب شجاعة العربية إذ ربطه ابن الأثير بمعنى الشجاعة التي هي الإقدام، وذلك أن الرجل الشجاع يركب ما لا يستطيع غيره، ويتورد ما لا يتوده سواه، وكذلك هذا الالتفات في الكلام فإن اللغة العربية تختص به دون غيرها من اللغات[2]، ثم ما لبث أن استأثر الالتفات على التسمية فحازها وتماهي معها حتى صارت شجاعة العربية في عرف بعض الدارسين تعني الالتفات[3]، وقد عده ابن المعتز من محاسن الكلام بما يعنيه من انصراف المتكلم عن

1 مازن الوعر علم تحليل الخطاب وموقع الجنس الأدبي، مجلة آفاق الثقافة والتراث، ع14، السنة الرابعة سبتمبر، 1996، ص17.

2 ينظر: ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: تحقيق وتدقيق وشرح أحمد الحوفي وبدوي طبانة، منشورات دار الرفاعي، الرياض، ج2، ص2294.

3 ينظر: أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ج1، ط1، 1983، ص 294.

المخاطبة إلى الإخبار وعن الأخبار إلى المخاطبة وما شابه ذلك، ومن الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر[1].

لقد سمى القدامى الالتفات ب(التصرف)، وهو مصطلح صاحب البرهان في وجوه البيان، كما سماه ابن منقذ بالانصراف) وعرف عند ابن رشيق (بالإعراض) وسماه آخرون (الاستدراك)[2]، ومن أهم تعريفاته: الخروج على مقتضى الحال كما ظهر في الأساليب المتقدمة، يعطي المتكلم أو الكاتب مجالا رحبا للتعبير عن الآراء بطرائق مختلفة[3].

ويرتبط مصطلح الالتفات عند القدامى بمعنى العدول ذلك إن من صيغه العدول عن الغيبة إلى الخطاب أو على العكس[4]، ثم انطوت تحت لوائه صيغ أخرى مثل الرجوع من الفعل المستقبل إلى فعل الأمر، وعن الفعل الماضي إلى الأمر والإخبار عن الفعل الماضي بالمستقبل وعن المستقبل بالماضي وقد أفاض ابن الأثير في كتابه المثل السائر في رصدها وتعقب أمثلتها التطبيقية وهي في مجملها تحمل معنى العدول وتلامس أطراف الموضوع من بعيد.

1 . 1 . 3-المحاكاة والتخييل:

انبثق مصطلح المحاكاة والتخييل لدى قدماء اللغويين والفلاسفة والفقهاء العرب المسلمين من مقولاتهم عن سابقيهم وتأثرهم بالمنطق والفلسفة اليونانيين ولاسيما نظرية أرسطو في المحاكاة.

1 نقلاً عن: أحمد مطلوب، أساليب بلاغية، وكالة المطبوعات، الكويت، ط1، 1980 ص269.

2 المرجع نفسه، ص270-271.

3 أحمد مطلوب، أساليب بلاغية، ص287.

4 نقلًا عن عباس رشيد الدرة، الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب جامعة بغداد،1997، ص74.

أ-المحاكاة: mimesis

وتعني عند أرسطو طاليس تصوير الواقع أو تمثله[1]، ومن ذلك الحين ظل مفهوم المحاكاة الأرسطي عرضة للنقاش وموضعا للاجتهاد خاصة وأن أرسطو لم يبلور له معنى خاصة به ضمن حد ما في كتابه (فن الشعر) ذلك ما جعل بعض الدارسين يبعد معنى التقليد عن محاكاته ويقترح التركيز عليها بوصفها تصورا وتمثيلا على أن ارتباط مفهوم المحاكاة بالواقع لا يعني النقل الحرفي له وإنما تكوين رؤية خاصة للواقع بإعادة صياغة معطيات ذلك الواقع وتشكيله من جديد بحيث يبدو بصورة أفضل أو أسوأ مما هو عليه، فيضفي عليه حسنا أو قبحا، أو قيمة ما من شأنه أن تجعله متجاوزا لذلك الواقع[2]، وقد ربط حازم القرطاجني المحاكاة بالشيء المحاكى إذ أن محاكاة أي شيء تكون على غير ما ألف فيه، ويراد بتغير المألوف أن تكون حالة مستغربة ومحاكاة الأحوال المستغربة إما أن يقصد بها إنهاض النفوس إلى الاستغراب أو الاعتبار فقط وإما أن يقصد حملها على طلب الشيء وفعله أو التخلي عن ذلك مع ما تجده من الاستغراب، وللنفوس تحرك شديد للمحاكاة المستغربة، لأن النفس إذا خيل لها في الشيء ما لم يكن معهودا من أمر معجب في مثله وجدت من استغراب ما خيل لها ما لم تعهده في الشيء ما يجده المستطرف برؤية ما لم يكن أبصره قبل وقوع ما لم يعهده من نفسه موقعا ليس أكثر من المعتاد المعهودة[3].

1 ينظر: ألفت كمال الروبي نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983م، ص77.

2 ألفت كمال الروبي نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، ص75.

3 ينظر: أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجه، تونس، 1966، ص95-96.

لقد ارتبطت نشأة مصطلح المحاكاة (بالتخيل والتخييل) حتى بلغ الأمر إلى تداخلها إذ عدّ التخيل فعل المحاكاة في تشكله والتخييل هو الأثر المصاحب لهذا الفعل[1] بعد تشكله، لذلك تمازجت هذه المصطلحات في الأطروحات النظرية لدى الفلاسفة المسلمين إلى حد اضمحلت فيه الفوارق بينها[2]. ولا نريد من عرضنا تلك المفاهيم والتعريفات التي صاحبت مصطلح المحاكاة عند القدامى والمحدثين الانزاح عن مسار البحث الجوهري، بقدر ما نطمح إلى توظيف ما يلامس منها موضوع بحثنا سواء كان من بعيد أو من قريب، فرغم أهمية مقولة التخييل جوهر العملية الشعرية التي لا تقاس، على حد قول الجرجاني، إلا بالابتكار والمعاني الخاصة[3]، والتي يتم عن طريقها التمييز بين الشعر والنثر، وبين المألوف وغير المألوف، والواقعي والخيالي، فإن حازم القرطاجني قد عد من التثر ما يرتفع إلى منزلة الشعر وعكس ذلك جائز، أي أن من الأقاويل الشعرية ما لا يرتفع إلى منزلة النثر.

ومن المعاني التي تستخدمها المحاكاة معنى التشبيه كما أنها تدل على استخدام الصور البلاغية وقد يتسع معناها فيشمل الصياغة الشعرية كلها سواء أكانت صورا مثل التشبيه والاستعارة أو غيرها من الصياغات اللغوية الحسية التي تعتمد على الإيحاء والتأثير[4]، خاصة وقد عرفت الصورة منذ أرسطو على أنها لون من المجاوزة[5].

1 جابر عصفور، مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي، المركز العربي للثقافة والعلوم،1982، ص245.

2 عثمان أمين أسرار البلاغة، دار الفكر العربي، القاهرة،1949، ص313.

3 المرجع نفسه، ص239.

4 ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد: دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1981، ص81.

5 نقلا أحمد درويش، اللغة العليا: النظرية الشعرية، المجلس الأعلى للثقافة، الكويت،1995، ص17.

ب-التخيل:

ذهب كل من ابن سينا والسجلماسي وحازم القرطاجني[1]، إلى أن التخييل هو موضوع الصناعة الشعرية وأن من الأقاويل النثرية ما يعد قولا شعريًا، والتخييل

جنس من علم البديع يشتمل على أربعة أنواع تشترك فيه وتحمل عليها من طريق ما يحمل المتواطئ على ما تحته وهي: نوع التشبيه، ونوع الاستعارة ، ونوع المماثلة التمثيل) ونوع المجاز[2]، فالتخييل أو الأقاويل المخيلة عند ابن رشد تعني الاختلاف والمغايرة في القول[3]، وتتواتر معاني التخييل ف نصادفه في كتاب العسكري (395هـ) ممثلا لمعنى (أن يخيل أنه يمدح وهو يهجو أو يخيل له أنه يهجو وهو يمدح) أو بمعنى التمويه، وقد نصادفه عند ابن الزملكاني (651هـ) محتضنا معنى (تصوير حقيقة الشيء حتى يتوهم أنه ذو صورة تشاهد وأنه مما يظهر للعيان) أما ثالث هذه المفاهيم فيتنزل في تخييل الرازي (606هـ) الذي يتداخل عنده مع مفهوم التورية، وحده (أن يكون للفظ معنيان أحدهما قريب والآخر بعيد، والسامع يسبق فهمه إلى القريب مع أن المراد هو ذلك البعيد). والتقت في منعطف هذا المفهوم تعريفات المطرزي والحلبي والعلوي والنويري والدمنهوري[4].

ونجد القرطاجني قد تابع استنتاجات الفلاسفة الذين سبقوه وحسن على هدى من تقاليدهم ابتداء من الفارابي وانتهاء بابن رشد، إذ رأى أن الفن بوجه عام يتميز عن الفلسفة والتاريخ أو ما شابههما بأنه نشاط تخييلي له طبيعته النوعية التي تجلى على مستوى التشكيل ومستوى التخييل، وفي دائرة النشاط التخييلي تلتقي أنواع للفن... مع

1 ينظر: أبو محمد السلجامسي، جون كوهين المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تقديم وتحقيق علالة الفاسي، مكتبة المعرفة، الرباط، ط1، 1980/ص 218، فن الشعر لأرسطو/188، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص71_ 72.

2 ينظر: طراد الكبيسي، الانحراف في لغة الشعر: المجاز والاستعارة، مجلة الأقلام، ع8، 1989م، ص37-38.

3 المرجع نفسه، ص38.

4عباس رشيد الدرة الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، ص75، 76.

الشعر، على أساس أنها جميعا أنشطة تخييلية تسهم مخيلة المبدع في تشكيلها وتتوجه بعد ذلك إلى مخيلة المتلقي فتثيرها وتحدث فيها تخييلا[1]. من هنا يتضح أن "عماد التخييل هو الخروج عن الأصل أو المألوف في الاستخدام اللغوي[2] وفيه يتشرب مفهوم الانزياح ثم ينفتح ليحيط بمستوياته الصوتية والدلالية والتركيبية[3].

لقد قرن عبد القاهر الجرجاني بين الاتساع والتخييل بوصفهما عنصرين فاعلين في تشكيل أسلوب اللغة المجازي خدمة لغرض الشاعر وتجسيدا لرؤيته عبر الاتساع الذي يمتلك قدرة على تجاوز المألوف والعادي[4]. ويبلغ الأمر بابن الأثير في المثل السائر إلى معالجة الموضوع في إطار أوسع إذ يرى في التوسع مهارة وقدرة على منح اللغة مجالات أوسع وقد أطلق المعنى نفسه على التوسع فسماه العدول[5].

إن الخيال والتخييل مصطلحان شاسعان في معانيهما مرتبطان بفعل الإبداع شكلا ومضمونا ذلك الذي يتشكل في مخيلة الفنان فيخلق الصورة الموحية المؤثرة والأثر الجمالي المؤثر. ومن ثم فإن "تخييل حقيقة ما أو أمر ما يعني إعادة صياغته أو تشكيلهذه الحقيقة تشكيلا جماليا مؤثرا"[6]. وهكذا يسعى الخيال إلى التفلت من الزمن ويتوق إلى موطن أصلي، أي الإقامة والسكون الأبديين، فإنه يحمل في النهاية إلى زمن آخر والى مكان مغاير حيث ينكشف الأمر دوما عن غياب وانخطاف بحيث تعثر

1 جابر عصفور، مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي، ص237.

2 عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد العربي، ص35.

3 عباس رشيد الدرة، الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي، ص97.

4 ينظر: موسى ربابعة، ظواهر من الانحراف الأسلوبي عند مجنون ليلى، مجلة أبحاث اليرموك، مج8، ع1990، 46/5-47.

5 المرجع نفسه، ص47.

6 ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط،1983م، ص117.

دوما على ثغرات وفجوات[1]، وهنا يتنزل الانزياح في النص الدرامي بوصفه فعالية إبداعية تنهض على المحاكاة والتخييل فتحاكي النموذج وتفلت من إسار الزمن التخلق زمنها الخاص وتبتدع أسلوبها الخاص.

1 . 1 . 4-معنى المعنى:

عرض الجرجاني مفهوم (معنى المعنى) في إطار حديثه عن نظرية النظم وهو عنده محصلة الانحراف المباشر إلى التعبير غير المباشر أي كل ما كان فيه (مجاز واتساع وعدول باللفظ عن الظاهر) – على حد تعبيره– إذ يحدث الانتقال من الأصل إلى غيره أي من المعنى إلى معنى المعنى[2] ، فالمعنى هو المفهوم في ظاهر اللفظ وما يتم الوصول إليه بغير واسطة، أما المقصود بمعنى المعنى فهو أن تعقد من اللفظ معنى يفضي بك المعنى إلى معنى آخر[3]، والألفاظ لا توصف بالبلاغة والفصاحة لوحدها وإنما تعزى إلى الأحكام التي تحدث بالتركيب والتأليف، فهي عند الجرجاني أوعية للمعاني تتبعها في موقعها[4]، أما معنى المعنى المتحصل في هذا القسم من الكلام ليس إلا محصلة الانحراف باللغة عن طريق التعبير المباشر إلى التعبير غير المباشر الذي هو الكناية والاستعارة والمجاز والتشبيه والتعريض والتقديم والتأخير إلى غير ما هو معروف من صور البلاغة[5].

---

1 علي حرب، التأويل والحقيقة: قراءة تأويلية في الثقافة العربية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1985م، ص59.

2 ينظر: الانحراف في لغة الشعر: المجاز والاستعارة: طراد الكبيسي، مجلة الأقلام، ع8، 1989م، ص38.

3 ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق: د. محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، 2، 1989، ص258-259.

4 ينظر: المرجع نفسه، ص399.

5 طراد الكبسي، الانحراف في لغة الشعر: المجاز والاستعارة، مجلة الأقلام العدد 8 ،1989م، ص38.

وقد تطور مفهوم المعنى حتى أصبح بعد ذلك فرعا من علم اللغة المعروف في العصر الحديث، ولم يقتصر على النحو فحسب، وإنما تجاوزه إلى موضوعات أخرى مختلفة.

وقد فسر القول في ذلك عبد القادر الجرجاني إذ انتهى إلى أننا لا نريد المعاني الأولى، وإنما المعاني الثواني، وهي عنده تعني معنى المعنى[1] ، لذلك يعود البحث عن ماهية المعيار الذي اقترحه الجرجاني إلى انشغاله بموضوع المعاني، وكيف تنتهك اللغةفي استعمال هذه المعايير، وهو ما جاء في معرض حديثه عن نظرية النظم[2]، كما تحدث عن المجاز الذي يمتلك طاقة كبيرة على الإيحاء، تلك الطاقة التي تشكل النسبة التي تقوم بها اللغة الشعرية والأدبية عامة، فالمجاز يقيم فجوة بين الكلمات والأشياء ويمنع تطابق الدال والمدلول، وبذلك نجد أنفسنا أمام حالة دائمة بين دال ومدلول، ننتقل من مدلول إلى آخر فيتحول الكلام إلى استعارات لا حد لها[3]، إذ تتسع العبارة وينفلت المعني من عقال النص ويستقر في ذهن القارئ، المولد والمفسر والمؤول . إن اللغة الخالقة أو المبدعة في النهاية (تعد) مجازا، [...] اجتيازًا وعبورًا وهجرة وارتحالًا[4].

2 طبيعة مصطلح الانزياح في النقد العربي الحديث:

2 . 1-أسباب اضطراب المصطلح ومظاهره:

انصب اهتمام النقاد والدارسين في مختلف العلوم والمعارف على قضايا المصطلح النقدي، وأصبحت الحاجة ماسة للاستخدام الدقيق للمصطلح في مجاله الخاص حتى قيل إن مفاتيح العلوم مصطلحاتها ومصطلحات العلوم ثمارها القصوى

1 أحمد مطلوب، أساليب بلاغية، وكالة المطبوعات، الكويت، ط1، 1980، ص84.

2 ينظر: الانحراف في لغة الشعر، مجلة الأقلام، ص36.

3 علي حرب، التأويل والحقيقة: قراءة تأويلية في الثقافة العربية، ص26.

4 المرجع نفسه، ص21.

فهي تجمع حقائقها المعرفية وعنوان ما يتميز كل واحد عما سواه[1]، وأضحت عملية الخوض في إشكالية المصطلح مظهرا من مظاهر الوعي الفردي والجماعي فقد بات من الضروري اليوم الحرص على الوصول إلى رصيد اصطلاحي مشترك وعدم محاولة التنكر لهذا الرصيد وضربه عرض الحائط بحجة الاجتهاد أو الابتكار الشخصي وأحيانا الجهل وعدم الاطلاع على المصطلح الموحد في مضانه الأصيلة[2].

ورغم ظهور علم خاص بالمصطلح، فإنّ قضايا المصطلح لا تزال تشهد نوعا من الغموض والاضطراب نتيجة عدم دقة الترجمة والنقل عن الثقافات الأخرى، فضلًا عن اختلاف الثقافات وتعدد الاتجاهات الفكرية والفلسفية إذ أصبح للمصطلح الواحد عدة ترجمات وعدة مرادفات، وظل المصطلح يعيش حالة من التارجح لدى بعض النقاد القدامى منهم والمحدثين على قدر تأرجح الثقافة العربية الإسلامية بين الرغبة في إثبات الذات واجترارها لما تلقيه الثقافة الغربية دون فهم صحيح فتنقله إلى واقع تختلف جذوره ومقوماته عن جذور ومقومات البيئة العربية[3]، وفي هذا المناخ الخصب يتنزل مصطلح الانزياح وتتعدد تناولاته، وهو أمر يؤدي إلى تقصي أصولهوالبحث في بواعث اضطرابه وتأرجحه لكشف الغموض الذي يعتريه وإيجاد فهم موحد له.

يلاحظ الدارس عامة أنه لم يجر اتفاق بين النقاد العرب المحدثين على استعمال موحد لمصطلح الانزياح وذلك بسبب تعدد المصطلحات لدى اللغويين والبلاغيين العرب القدامى واختلاف مشاربهم، فمنم من يوجد لديه إيمان راسخ بضرورة إتباع السلف ومراعاة الأصل وتطويره، في حين يتنازع آخرين فيما بينهم حول إقرار الأجدر

1 عبد السلام المسدي، مباحث تأسيسية في اللسانيات، مطبعة كوتيب، تونس، 1997م، ص52.

2 فاضل ثامر، إشكالية ترجمة المصطلح اللساني والنقدي، مجلة آفاق عربية، بغداد، السنة 16، ع8، 1993، ص48.

3 عبد العلي الحجيج، اضطراب المصطلح في النقد العربي الحديث، ندوة المصطلح، مجلة كلية الآداب والعلومالإنسانية، فاس، ع4، 1988، ص65.

من تلك المصطلحات بالإتباع والاستعمال مع أنه ليس من وراء مثل هذا الاختلاف كبير نفع للعلم[1]. لذلك يبدو واضحا أن عملية إرساء مصطلح نقدي عملية أساسية وجوهرية في مسيرة النقد العربي. وقد وردت جملة من المفردات المتقاربة في معناها باللغتين الفرنسية والانكليزية ننقلها كالآتي:

DécalagesémantiqueEcart, Déplacement, Séparation, Aliénation, Départure, … Displacement, Distorsion, Déviation,

هذه الألفاظ نقلت إلى ما يقابلها في العربية بشكل غير متفق عليه وهي الانزياح والازاحة، والانحراف، والتحريف، والحرف، والعدول، والخروج، والمجاوزة، والتجاوز والانعطاف، والانتهاك، والهتك، والخرق، والاختراق، والفجوة، والشذوذ، والاتساع والابتعاد، والتحول، والمفارقة، والمنافرة. وثمة مصطلحات وأوصاف أخرى يمكن أن تنضاف إلى ما نصصنا عليه مثل الانكسار وانكسار النمط والتكسير والكسر وكسر البناء والانزلاق والاختلال والتناقض والإحلال والتغريب والاستطراد والأصالة ... الخ[2]

وعندما نقف على كلمة (Ecart) الفرنسية نجد اختلافًا في ترجمتها، ففي مجلة مجمع اللغة العربية وردت بمعنى (الانحراف) في مصطلح مركب هو (Ecart de Regime) أي انحراف عن التدبير الغذائي[3]. لكن عبد السلام المسدي[4] اختلف في وضعه للمصطلح المناسب فمرة يختار لها مقابلًا (الانزياح) ومرة (التجاوز) ومرة أخرى (العدول)؛ ففي مقدمته لكتاب ريفاتير "محاولات في الأسلوبية الهيكلية ترجمها بالتجاوز)

1 موسى ربابعة، الانحراف مصطلحا نقديًا: بحث مقدم غالى مؤتمر النقد الأدبي الخامس بجامعة اليرموك، الأردن، 1994، ص16.

2 ينظر: الانزياح وتعدد المصطلح: مجلة عالم الفكر، 1997، ص59.

3 معجم المصطلحات الطبية: د.أبل. كلبرميل، ترجمة: مرشد خاطر وآخرون، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، 1960، مج 35، ص466.

4 ينظر: صلاح فضل بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة (164)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،1992م، ص4.

ثم استبدلها بالانزياح)، وفي قاموس اللسانيات ترجمها ب(العدول) واضعا الانزياح في مصطلح مركب هو (Decalagesemantique) أي انزياح دلالي[1].

ويتوافق اختيار كل من حمادي صمود وعبد الله صولة فيضعان لها مقابلاً العدول[2]، أما توفيق الزيدي ففي سياق عرضه لكتاب المسدي يترجم المفردة المذكورة بمصطلح (الاتساع)[3]، كما وردت ترجمته بالفاصل والتباين والميل والتجاوز واللحنة والابتعاد والفارق والنشاز والانحراف على الكلام المألوف والمستعمل والمجاوزة[4] وترجم خالد سليكي كلمة (Ecart) ب (الخروقات اللغوية)[5]، في حين ذكرت إحدى الدراسات أن أقدم استعمال لكلمة (انزياح في تعريب مصطلح فرنسي هو Decent) (de la matrice الذي عرب بانزياح الرحم)[6].

وعموما يبدو أن كلمة (Ecart) الأجنبية الأصل قد أثارت بلبلة بين النقاد بترجماتها المختلفة رغم أنها تعني في أصل لغتها البعد لأن كلمة البعد لا تقوى... على حمل المفهوم الفني لمصطلح الانزياح[7]، وهنا لخص عبد القادر فيدوح الأمر عندما عدّ عدّ المفهوم الاصطلاحي ل(Ecart)[8]:

- فجوة بين استعمالين للغة ما (قديم، حديث، صحيح، خاطئ).

---

1 ينظر: المرجع السابق، ص64.

2 ينظر: المرجع نفسه، ص64.

3 ينظر: توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث من خلال بعض نماذجه دار العربية للكتاب، ليبيا-تونس،1984ص86-87.

4 ينظر: الانزياح وتعدد المصطلح: مجلة عالم الفكر، ص65-66.

5 ينظر: من النقد المعياري إلى التحليل اللساني: الشعرية البنيوية نموذجا: مجلة عالم الفكر، ص398.

6 ينظر: الانزياح وتعدد المصطلح، مجلة عالم الفكر، ص60.

7New Dictionary of the American language, second college edition.

ينظر كذلك: الانزياح وتعدد المصطلح: مجلة عالم الفكر/65.

8 عبد القادر فيدوح، شعرية الانزياح في القصيدة الحديثة في البحرين، مجلة البحرين الثقافية، ع(20)، أبريل 1999، ص139.

-ابتعاد، انزياح، فارق.

-عدم التقيد بأصول اللغة.

ويرى بعض النقاد أن مفردة انزياح لها مقابلين اصطلاحيين هما: (Deviance Deviation) وهما مترادفان بالمعنى نفسه، رغم اجتهاد بعض الكتاب مثل ليج (Leach) في تمييز فارق بينهما مؤثرين مصطلح Deviance على Deviation[1] أما أحمد درويش فقد ترجم كلمة (Deviation) ب(انعطاف) أو (تحول انعطافي)[2]، وكلمة وكلمة (Displacement) ب(الإزاحة)[3]، أو الانزياح وهو في الأصل مصطلح نفساني نفساني يعتبر

في نظرية فرويد أحد آليات الدفاع ... ويبدو أن هذا المصطلح قد انتقل من علم النفس إلى مجال النقد)[4].

وقد يتفق معنى الانحراف مع الميل والخروج والخطأ والتحريف والفهم الخاطئ واللحن، رغم أن دلالة المصطلح ترتبط بالأمراض النفسية وتشير إلى عاهات النطق والى الشذوذ الجنسي[5]. وإذا كان المسدي قد وضع لها مقابلاً هو (كسر المألوف)، فهي فهي عند محمد مندور (كسر البنى) وعند صلاح فضل (كسر النظام)، وعند عبد الله الغذامي (كسر النمط) وعلاقة ذلك بالخروج إلى بدائل جديدة تعكس قدرة المبدع على الخلق الفني الحي[6].

1 نقلا عن: عباس رشيد الدّرة، الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة بغداد،1997، ص9.

2 ياسين النصير، اللغة الشعريةالعليا مجلة الرافد، الشارقة، العدد 38، أكتوبر 2000، ص79.

3 كالفن هول وجار تيرلندزي نظريات الشخصية، ترجمة: فرج أحمد وآخرون، مراجعة لويس كامل ملكية، دار المشارية للنشر، ط1، 1988، ص715.

4 ينظر: الانزياح وتعدد المصطلح: مجلة عالم الفكر، ص67.

5 المرجع نفسه، ص63.

6 المرجع نفسه، ص68.

ولا يتردد مترجم كتاب كوهين «بنية اللغة الشعرية»[1]، في ترجمة (Deviation) ب (الانزياح) بينما يرى آخرون أن كلمة انحراف هي أفضل ترجمة المصطلح (Deviation)[2]، وهو ما أشار إليه المعجم الإنجليزي عندما اشتق المصطلح (Deviation) الإنجليزي، المقابل للمصطلح Ecart الفرنسي، من الفعل (deviate) أي انحرف وانزياح عن الاتجاه[3].

ولما مثّل الانحراف كلمة مشغولة في ثنايا الكتب وفي الأذهان، وإذا صح أن المشغول لا يشغل أمكن القول –إذن –بأنها ليست الكلمة المثلى للتعبير عن هذا المفهوم أعني مفهوم الانزياح[4]، وقد انفرد حسن ناظم –على حدّ تعبير أحمد محمد ويس –في ترجمة مصطلح (Deviation) ب (الانزياح) وجعل (الانحراف) ترجمة لكلمة (Departure)[5]، وانتشر مصطلح الانحراف لدى العديد من الدارسين على أنه يقابل كلمة (Ecart) الفرنسية و (Deviation) الانكليزية و(A Dweichung) الألمانية. ويختلف المصطلح في النقد الغربي وفق اختلاف النقاد الذين تعاملوا معه فقد عده بول فاليري (تجاوزا)، وبارت (فضيحة)، وتودوروف (شذوذا)، وجون كوهين انتهاكا)، وتيري (كسرا)، وأراجون (جنونا)[6].

1 جان إيف تاديه، النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، 1993، ص384.

2 ينظر: حسين نصار، كتب النبات، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، مج39، ج4، تشرين الأول، 1964م، ص592. Harrap's shorter French and English dictionary/226

3 الإزاحة Displacement هي "آلية دفاعية يتم عبرها تحويل انفعال إلى آخر (شخص ما يكون أكثر قابلية للفهم"

4 ينظر: الانزياح وتعدد المصطلح: مجلة عالم الفكر /60.

5 المرجع نفسه، ص63.

6 ينظر حسن ناظم عبد، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، ط1، 1999م، ص117_ 118. 118.

وقد بيّن ميشال فوكو أن الجنون يكون في ابتكار الكلام الجديد الذي يخترق اللغة القائمة والذي يكسر لعبة الدال والمدلول التي يقوم عليها فعل اللغة التقليدي من أجل التماس مع الدال وحده، وهذا يعني انزياحا خارج اللغة بما هي بناء مغلق أساسا[1] أما مصطلح الانحراف فقد بحث له النقاد عن معادل بلاغي قديم هو العدول) قاموا بتقليم أظافره وثلم حدته. ويلجأ الباحثون في أحيان أخرى إلى كلمة ذات إيحاء مكاني واضح هي (الانزياح) تفاديًا للإيحاء الأخلاقي المقصود في كلمة (انحراف). وهكذا يشترك مصطلح الانحراف مع مصطلح الانزياح في وظيفته التي تعمل على فك أسرار اللغة العادية، إذ تواتر استخدام طائفة من النقاد والدارسين لمصطلح الانحراف منهم: مصطفى ناصف، وشكري عياد، وصلاح فضل، وسعد مصلوح، وعبد الحكيم راضي وآخرون، بينما اطمأن جماعة آخرون إلى مصطلح العدول مثل: عبد الحكيم راضي ومحمد عبد المطلب وعبد الله صولة، ذلك أنّ العدول لم يأت لوصف ظاهرة واحدة ينعكس فيها كسر النظام اللغوي السائد، وإنما يتعدى ذلك ليصف منهجًا أو أسلوبًا عند شاعر من الشعراء الذين خرجوا عن المذاهب المألوفة وتجاوزوا معايير عمود الشعر ومذهب العرب في القول[2] ، كما انحاز تمام حسان إلى هذا المصطلح[3]، في حين ظل محمد عزام مترددًا بين ثلاثة مصطلحات هي: الانحراف والانزياح والعدول[4].

أما الاتساع فهو من المقولات التي يستتر فيها الانزياح في الخطاب الموروث (إذ) يعد أساسا نظريًا صلبًا، ظل الانزياح في الخطاب الحديث مشدودًا إليه ولعل أعلى ما يدل عليه الانزياح في ذلك الخطاب هو انفلات اللغة من سيادة الأنماط المألوفة

1 ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس-ليبيا، ط1، 1977م، ص199-101.

2 عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص6.

3 ينظر: الانزياح وتعدد المصطلح: مجلة عالم الفكر، ص64.

4 طراد الكبيسي، الانحراف مصطلحا نقديا، ،1994، ص9.

وتحررها من سيطرة المفهوم النظري المعياري[1]، لذلك أصبح هنالك وجود تلازم دلالي بين معنى كل من الاتساع والانزياح إذ يستقطب الاتساع جملة من الطرق في القول يوحد بينها خروجها عن الأصول النظرية التي تؤسس عملية تأليف الكلام مطلقًا ويدل به على ممارسات تراعي إرادة المتكلم وقصده أكثر من البنية الفعلية المجردة التي استخرجها النحاة[2]. إن الموقف السلبي للبلاغيين والنقاد القدامى المحافظين الذين لم يروا فيما أسموه (إغراقًا) أو (توسعا) في المعاني إلا مؤديًا إلى الغموض أمر يحتاج إلى استنباط وشرح[3]، لم يعد مسوغًا للحدّ من انفلات المصطلح خارج حدود اللغة ليلحق بالدلالة.

انتهينا إلى هذا الحد إلى وجود ثلاثة مصطلحات غربية قابلت مصطلح الانزياح واتفقت معه وهي: الانحراف والعدول والاتساع، وأثبت اختلاف الترجمات أن أكثر مترجمي كلمة (Ecart) وضعوا لها مقابلاً هو الانزياح، هؤلاء تأثروا بالثقافة الفرنسية أما المتأثرون بالثقافة الانكليزية فقد مالوا إلى مصطلح الانحراف في حين نجد مقابلًا (Deviation) هو الانحراف[4]. وثلفي عددًا آخر منهم يرجع إلى المصطلح البلاغي القديم وهو العدول ويستخدمه بديلاً عن المصطلحات الأخرى الأمر الذي ضاعف في اضطراب المصطلح وقلقه، إلى جانب عدة أسباب أخرى مثل: عدم الدقة في استخدام المصطلح، وعدم الارتباط بفلسفة واحدة عند كاتب أو ناقد واحد، وعدم وضع الفروق بين المصطلحات والتعميم في فهم المصطلح والتزمت، والتقوقع حول المحمول الواحد

1 عباس رشيد الدرة، الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، ص12.

2 حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب، ص103.

3 ينظر: الانحراف في لغة الشعر: المجاز والاستعارة، مجلة الأقلام، ع 40/8، 1989م، نقلا عن الموازنة: 1/ 4

4 ينظر: الانزياح وتعدد المصطلح: مجلة عالم الفكر، ص66.

إذ أن الجدل الذي قام حول الجديد والقديم بين التقليد والمحدث كان بسبب موقف النقاد والبلاغيين المحافظين السلبي ماعدوه تحطيما لقوانين اللغة المعيارية[1].

3-بناء المفهوم:

تأكد استنادًا إلى ما سبق أن الانزياح مفهوم تجاذبته وتعلقت بدائرته مصطلحات وأوصاف كثيرة، ومن البديهي أن تتفاوت فيما بينها تفاوتًا كبيرًا، ولكن كثرتها تلفت النظر حتما، فهي ليست طارئة في الكتب العربية فحسب بل إنها غربية المنشإ أصلا[2]، الأمر الذي خلق إشكالية اصطلاحية وأخرى معيارية.

واستنادًا إلى مجمل تلك الآراء التي تسوغ اللجوء إلى مصطلح الانزياح الاستخدامه في حقول الدراسة النقدية نظرًا لانفراده وحوزته معاني تلك المصطلحات من جهة أولى، ثم لعدم اشتباهه ببعض المصطلحات المستخدمة في حقول معرفية غير النقد الأدبي من جهة أخرى، يتأكد بما لا يدع مجالاً للشك أن الانحراف كلمة مشغولة وكذا الأمر بالنسبة للإزاحة والعدول والاتساع) إنْ في ثنايا الكتب أو في الأذهان، وإذا صح أن المشغول لا يشغل، أمكن القول -إذن-بأنها ليست الكلمة المثلى للتعبير عن هذا المفهوم، أعني مفهوم الانزياح[3].

إن تتبع الأصول النظرية القديمة من كتب البلاغة والنقد لم يحلنا على استخدام القدامى لمفردة الانزياح بمعناها الاصطلاحي، إلا ما ورد في المعاجم والقواميس اللغوية من معاني البعد والتباعد والذهاب[4]، في حين أن المصطلح في النقد الحديث قد

1 شعرية الانزياح في القصيدة الحديثة في البحرين، ص139.

2 ينظر: الانزياح وتعدد المصطلح: مجلة عالم الفكر، ص58.

3 المرجع نفسه ، ص63.

4 نقلاً عن المرجع نفسه، ص65.

حاز عدة معانٍ نتيجة تنوع الاستخدام من طرف النقاد والدارسين ذلك أنه يقع في مرتبة ثانية بعد الانحراف) من حيث شيوع استعماله لدى الأسلوبيين والنقاد العرب[1] الذين نقلوه مقابل Ecart[2] أو Deviation أو Displacement ، حتى غدا الانزياح مصطلحا نقديا اختزل كل المصطلحات الأخرى واحتضنها، فعوضها في مواطن كثيرة وليس ذلك من قبيل التجوز أو الصدفة وإنما لأن مصطلح الانزياح هو أس نظري صلب يكتنه أسرار (الإبداع) في كل حقل معرفي، فما من إبداع إلا قائم على خرق لأعراف أو اختراق للغة أو ضرب لمعايير[3]، واختص بعملية الخروج عن المعيار ومغادرة الضوابط والقوانين حتى أنه لم يعد هنالك معيار واحد ثابت يمكن اختراقه وإنما هنالك معايير متعددة ولا نهائية ذلك ما يسوغ اعتبار الانزياح مفهوما معقدًا ومتغيرا[4] إلى حد يتعذر معه الاكتفاء بمفهوم يكون مؤسسة على حد ثابت، ولاسيما أن تعدد مستويات النص الإبداعي يكشف عن انزياحات متنوعة مبطنة داخله يمكن توليدها سواء أكانت على مستوى التركيب أم الصوت أم الدلالة.

وليس الانزياح كما حدده جاكبسون فقط بأنه انتهاك متعمد لسنن اللغة العادية[5] ولا هو خرق لقوانين اللغة بوساطة الصور البلاغية[6]، يعني شرخ للضوابط وانتهاك لها[7]

1 ينظر: محمد فريد وجدي، دائرة معارف القرن العشرين، دار المعرفة للطباعة والنشر، ط3، مج4، بيروت، 1971، ص 735.

2 ورد مصطلح Derivation بمعنى الانحراف ووافقه مصطلح Ecart وكثر استخدام المصطلحين في معنى الانحراف عن الطريق، أو الشذوذ والخروج عن القاعدة ومخالفة القياس، كما يشمل، في اصطلاح اللغويين المحدثين، كل تغيير في ترتيب الحروف داخل الكلمة، والكلمات داخل الجملة، واستعمال الألفاظ استعمالا مجازيا الغرض بلاغي. 107 ، 106 A dictioary of literary terms: MagdiWahba/

3 ينظر: الانزياح وتعدد المصطلح: مجلة عالم الفكر، ص64.

4 م.ن، ص97.

5 عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفيرمن البنيوية الى التشريحية الخطيئة والتكفير، ص23.

6 شعرية النص الحرج: رؤية لما بعد قصيدة النثر: محمد غازي الأخرس، مجلة الطليعة الأدبية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، مح]، كانون الثاني–شباط1999، ص41.

لها[1] فحسب، وهو ليس فقط عنف منظم يقترف ضد الخطاب العادي[2]، ولا هو (التحول) في المعنى إلى الحد الذي يؤدي به إلى ما أسماه كوهين

بالمجاوزة السيمانتيكية[3]، وإنما فضلاً عن كل ما سبق ضرب من الخروج على فضاء الممكن إلى فضاء المستحيل والممتنع الحدوث نحو المتخيل الممكن أو غير الممكن[4].

إن الانزياح مقترن بالفكر ومجاوزة مستمرة تبلغ الرؤيوي الذي يتناول البنيات الشعورية التصورية أو الإيديولوجية[5] تتحدد طبيعته جوهريًا من خلال تحديد طبيعة التعالق بين مستويات الانزياح اللساني والرؤيوي ضمن بنية النص الواحدة، في هذه اللحظة من الفعل يتم العثور على الشكل المحتمل للمدلولات أما الدلالة فقد تم استهلاكها في اللحظة الأولى للقراءة[6]. من هنا جاء مفهوم (الفجوة: مسافة التوتر) الذي الذي اقترحه كمال أبو ديب متجاوزًا المستويات التركيبية واللغوية التي لا تنحصر فعاليته ضمن مجال الشعرية بل تستشرف ما يتعداها إذ تتجلى على أصعدة لغوية ودلالية وتركيبية وعلى أصعدة التصور والموقف الفكري والرؤية وعلاقة الفنان بالآخر وبالعالم كذلك[7].

إن الانزياح في المستوى الدلالي يحدث خرقًا من نوع خاص هو الخروج عن المحتمل، وهو كسر لأفق توقع القارئ، وهو مغادرة المرجع بدرجة مختلفة تماما، وهو

1 من النقد المعياري إلى التحليل اللساني: الشعرية البنيوية نموذجا: مجلة عالم الفكر / 412.

2 عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفيرمن البنيوية الى التشريحية، النادي الادبي الثقافي، جدة، ط1، 1985م، ص23.

3 أحمد درويش لنظرية الشعرية: اللغة العليا، ص21.

4 ينظر: لغة الممكن والممتنع والمستحيل: مجلة أبحاث اليرموك ،1995، ص277.

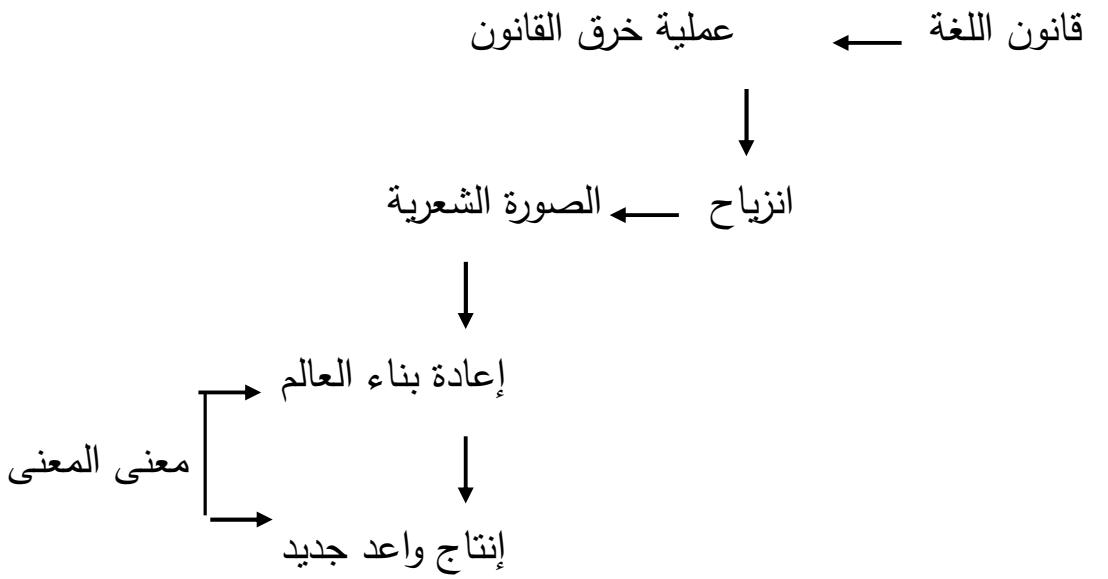
5 عباس رشيد الدرة نظرية الانزياح: الحقول والعلامات، مجلة الطليعة الأدبية، بغداد، ع1، كانون الثاني شباط، 106/1999.

6 شعرية الانزياح في القصيدة الحديثة في البحرين: مجلة البحرين الثقافية، ص141.

7 كمال ابو ديب، في الشعرية، مؤسسة الابحاث العربية، لبنان، الطبعة الاولى،1987، ص7.

نوع من الاختلاس (اختلاس الرموز الهاربة) نحو أفق قرائي جديد يهيئ القارئ لوهم جديد ولخيبات جديدة[1]، ذلك الوهم الذي تهزه المفاجأة ويخلخله التوتر والاندهاش في أفق توقع القارئ الناتج عن انبثاق رؤية جديدة للعالم من خلال تشكيل الكاتب العالم خارج حدود الواقع والمنطق.

ويتجلى هنا الانزياح بما هو خروج ونفي واختلاف، فهو خروج عن القاعدة وتجل في حضرة النص المؤول الذي أشار إليه الجرجاني (بمعنى المعنى) وهو أيضا ما أفرزته الدراسات الحديثة من مخالفة لقانون اللغة والانتقال من المدلول الأول إلى المدلول الثاني والوقوف عند مستوى التنافر الذي يتيح للقارئ القدرة على بناء النص الذي يسهم في محاولة إنتاج واقع جديد[2]. إن سر جمالية النص الأدبي تنبع من الخروج عن النمط ومغادرة المرجع باتجاه الاختلاف وهو ما يتلخص في الخطاطة الآتية[3]



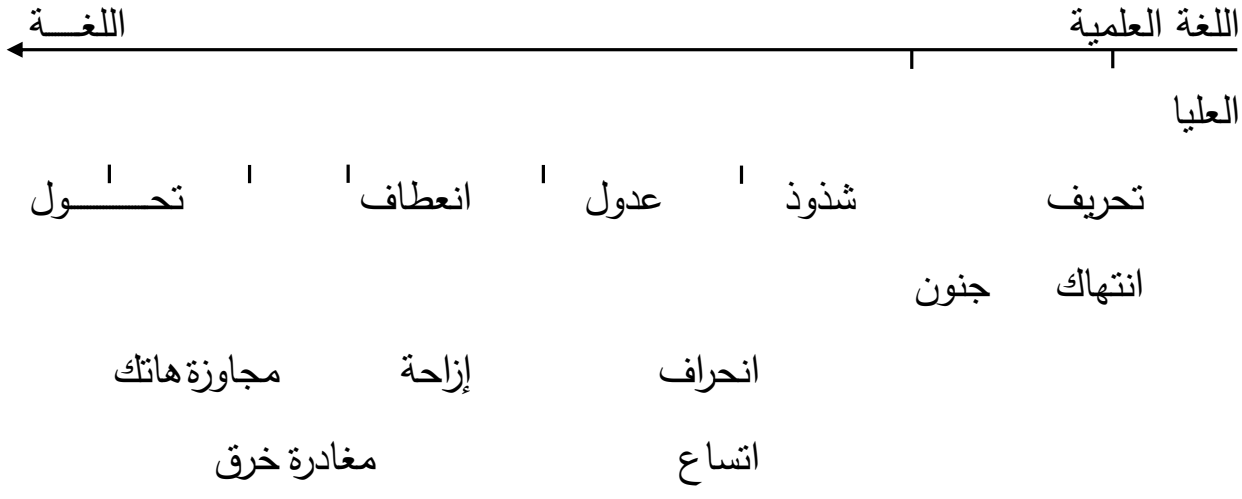
1 ينظر: مرجع نفسه، ص140

2 كمال أبو ديب، في الشعرية، ص41.

3 من النقد المعياري إلى التحليل اللساني: مجلة عالم الفكر، ص389.

إن الانزياح بمختلف مستوياته بدا مفهوما عائما وغير مستقر ولاسيما في احتضانه بقية المصطلحات التي عبرت عنه، وعبّر عنها بما هو خروج عن المعيار ومغادرة للمرجع وانتهاك للمعنى، ومن ثمة فإنّ عدم الوقوف على معنى واحد وثابت للمصطلح يرجع إلى عملية الاحتواء التي اتصف بها الانزياح، فاستوعب بها بقية المفاهيم، ذلك أن شعرية النص الإبداعي تفلت من براثم الثبات وتنشد الدهشة والإرباك من طريق خلخلة أفق التوقع واختراق الدرجة الصفر[1]، إنها انزياح الانزياح، تؤسس ميدانها المعرفي بمغادرتها المرجع دون أن تعي أن شعريتها تتحقق من الغياب.

إن شمولية مفهوم الانزياح تتأتى من استيعابه لمعنى الخروج سواء كان تحريفًا أو عدولًا أو اتساعا أو خرقًا أو انتهاكًا أو جنونًا، إذ تتحقق أعلى درجات الشعرية على محور الانزياح:



يمثل هذا الشكل (محور الانزياح) الذي يبدأ باللغة العلمية التي تقابلها درجة الصفر من الانزياح مرورا ببقية المصطلحات كما وردت تاريخيا وأسهمت في بلورة مصطلح الانزياح متدرجين نحو أعلى أقطاب الشعرية حيث الغموض والإيهام وهو أسلوب يمكن تشخيصه بخط مستقيم يمثل طرفاه قطبين: القطب النثري الحالي من

1 ثامر سلوم، الانزياح الصوتي الشعري، آفاق الثقافة والتراث، ع 13، ص50.

الانزياح والقطب الشعري الذي يصل فيه الانزياح إلى أقصى درجاته، وتتوزع بينهما مختلف أنماط اللغة المستعملة فعليا، فتقع القصيدة قرب الطرف الآخر، كما تقع لغة العلماء، بدون شك، قرب القطب الآخر وليس الانزياح فيها منعدم ولكنه يدنو من الصفر، وسنظفر في هذه اللغة بأقرب أنموذج لما يدعوه رولاند بارت (درجة الصفر في الكتابة).[1]

تلك المصطلحات (التحريف، والشذوذ، والعدول، والانحراف، والاتساع) نشأت في الحقول اللغوية والبلاغية القديمة وانتقلت إلى الدراسات الأسلوبية في حين استخدم بقية المصطلحات رواد المدرسة الشعرية والبنيوية ونظريات التلقي والتأويل.

إن المرجعيات النفسية والأخلاقية والعلمية للمصطلحات المذكورة تصب جميعها في معنى واحد هو الانزياح الذي لا يستقر على قرار إذ يخرج عن الأخلاقي والنفسي والمعرفي ويرتاد دروب المناطق المحرمة والمقدسة، ليتجاوز قدرات المعقول ويقف في حضرة الجمالي والمقدس.

1 جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986م، ص23-24.

الاستعارة في النص المسرحي:

1-الاستعارة لغة: الاستعارة رفع الشيء وتحويله من مكان لآخر مثل قولنا استعرت من فلان قلما، أي حولته من يده من يدي... وهي من الجذر اللغوي (أ ع ا ر) وتقول العرب: أعاره الشيء إعارة وأعاره أعطاه إياه[1].

فالاستعارة من خلال هذا التعريف اللغوي في عرف أهل البيان لا تكون إلاّ بوجود اثنين إحداهما معير والآخر مستعير، وهذان الشيئان يتعارفان وتوشح بينهما صلة ما، تسمى في باب الاستعارة بالقرينة، التي تدل على المحذوف الذي أخذ منه وجه المشابهة كما سيأتي في التعريفات الاصطلاحية.

2-الاستعارة اصطلاحا: لقد تعددت مفهومات الاستعارة عند علماء البلاغة العربية قديما وحديثًا سنأتي على بعض منها تبعا، فهذا فخر الدين الرازي يعرفها بقوله "الاستعارة ذكر الشيء باسم غيره وجعلها تنطلق من التشبيه وهي مبالغة فيه"[2] فأساسها التشبيه وهي أبلغ منه.

1 ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (ع و ر).

2 فخر الدين الرازي، نهاية الإيجاز ودراية الإعجاز، تح: نصر الله حاجي، ط1، دار صادر، بيروت، لبنان، 2004، ص122.

وعند الجاحظ هي "تسمية الشيء باسم غيره، إذ قام مقامه"[1]، وناب عنه فاشترط إمكانية أخذ المستعار له مقام المستعار منه، ويكون هذا بوجه شبه بينهما فهي عنده نقلٌ من حال إلى حال، حال أصل إلى حال فرع لوجود قرينة مشابهة بينهما.

أما السكّاكي فقد عرّفها بقوله: "الاستعارة في الجملة أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به دالا على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به"[2]، فبناها على أصل التشبيه بحذف أحد طرفيه لوجود خصيصة بينهما هي القرينة، وكأنه تكلم عن الاستعارة وأركانها من مشبه ومشبه به ودخول أحدهما في الآخر واكتساب صفة (قرينة) منه لم تكن أصلا له قبل إلا بالموافقة المجتمعية العرفية.

أما ابن الأثير في تعريفه الاستعارة فقد أعطى لها تعريفين فالأول يقول: "الاستعارة هي طي ذكر المستعار له الذي هو المنقول إليه والاكتفاء بذكر المستعار الذي هو المنقول، [ويقول الثاني]: الاستعارة هي نقل المعنى من لفظ إلى لفظ المشاركة بينهما مع طي ذكر المنقول إليه"[3]، وقد ذكرها كذلك في حديثه عن التشبيه فقال: "المجاز ينقسم إلى قسمين توسعا في الكلام والتشبيه، والتشبيه ضربان: تشبيه تام وتشبيه محذوف، والتشبيه التام أن يذكر المشبه والمشبه به، والتشبيه المحذوف أن يذكر المشبه دون المشبه به، ويسمى استعارة، وهذا الاسم وضع للفرق بينه، وبين التشبيه التام، وإلاّ فكلاهما يجوز أن يطلق عليه اسم التشبيه"[4]، وهذه الاستعارة تسمى المكنية، وتقوم الاستعارة أساسًا على المجاز اللغوي، ومن خلال التعريف السابق هي

1 الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1988، ص423.

2 عثمان موفي، الأنموذج في بحث الاستعارة، دار الوفاء، مصر، 2010، ص13.

3 ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، ج2، ص70.

4 عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية علم البيان، المعاني، البديع، دار النهضة، بيروت، لبنان، (دت)، ص361.

تشبيه حذف أحد طرفيه طبعا مع حذف أداة التشبيه، وقد عرفت بهذا التعريف الذي حدّه "الاستعارة من المجاز اللغوي، وهي تشبيه حذف أحد طرفيه فعلاقتها المشابهة دائما...وسر بلاغة الاستعارة...يحملك عمدا على تخيل صورة جيدة تنسيك روعتها ما تضمنه الكلام من تشبيه خفي مستور"[1]، يُدرك بالمشابهة وبحذف أحد طرفي معادلة التشبيه اللسانية في كون الاستعارة تعمد على تناسي أحد طرفي التشبيه.

5- بلاغة الاستعارة: نستشف من خلال تعريفات الاستعارة أنّ بلاغتها تكمن في توضيح المعنى وتقويته، مع التشخيص المعنوي وبراعة التصوير وإحداث التناسق في الكلام وإحكامه انسجاما، وليس هذا فقط، بل هي تصوير لحال المتكلم وما يعيشه من شعور نفسي أيٍّ كان نمطه سراء أو ضراء محبة أو بغضًا شؤما أو تفاؤلاً... وأسلوبها "من أكثر الأساليب تأثيرا في النفس وإرهافا للحس...وتبدو قيمتها في الحقيقة في أنها وسيلة اكتشاف العالم الداخلي للشاعر، بكل ما فيه من خصوصية وتفرّد وتميّز، لا تستطيع اللغة العادية التجريدية أن تعبر عنه أو توصله إلى القارئ، وعلى ذلك الاستعارة تقرب بين حقيقتين بعيدتين إحداهما عن الأخرى كل البعد، وقد تجردتا من أي علاقة يمكن فهمها، فهذه الاستعارة أكثر من أن تكون مجرد استعارة عادية، وربما هي التي تتضمن الأداة المثلى في المعرفة"[2].

فالاستعارة فكر باطني يعيشه متمرس اللغة ومرهف الحس وشديد العاطفة معا في أساليب إيمائية إيحائية تبتعد عن اللغة المقصودة (العادية) لتصل إلى ما فوق الواقع اللغوي الحقيق، إنّه الخيال الأدبي الجمالي الباعث على تشكيل الأفكار حبّة حبّة وإخراجها في نسيج واحد متكامل مبين -وإن ابتعدت فيه وجوه المقارنة بين

1 علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة (البيان، المعاني، البديع)، دار المعارف، مصر، (دت)، ص77، 105.
2 فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها (علم البيان والبديع)، ص236.

المتشابهين– وتخرج الاستعارة عن حيّز النمطية المباشرة للصور الحياتية المختلفة إلى آلية جديدة وصناعة أسلوبية تُفحم القارئ أولا وتثيره، لينطلق باحثًا بفكره عن دلالتها وماهيتها وأصولها، ولماذا جاءت بهذه الانزياحية و(الانحرافية) التعبيرية الخارجة عن الأصل المتواضع عليه أولًا وأصلًا عند أهل اللسان الواحد، أو تأتي بمعنى أوسع وهو الانسياح، بمعنى تأخذ المعنى الأول الأصل وما بعده من معانٍ توسعية حادثة على غير هذا الأصل.

وبهذا فالاستعارة ثوب لغوي جديد يوسع اللغة ويخرج بها إلى خيال أوسع وفضاء أرحب في نقل ما يختلج حال المتكلم من مشاعر وأفكار يراها لا تصل بالخطاب المباشر، فيجنح إلى خطاب آخر ترميزي هو الخطاب الاستعاري التلميحي الفني الدلالي بمعنى إبلاغ وبلاغة، إيصال وتواصل ودليل، وذاك بمهارة الانتقال بعلاقة المشابهة.

والاستعارة في الوقت الحالي أصبحت حياة للناس، لما فيها من جمالية ودلالة مكتسبة من الواقع اللغوي اليومي الفصيح، فجاءت نظرية الاستعارة مع جورج لايكوف وفي موجزها أنها للجميع وتُعلّم بالإدراك والباطن وما فوق اللغة، وهذا ما يستبين من مفهوم العرفان والعرفانية واللسانيات العرفانية الاجتماعية، ومن مشتملات هذه الأخيرة التي أضحت منهجا تعليميًا للغة الأصل واللغات الأخرى في الدرس اللساني الحديث والمعاصر.

مثل: **هذا عهد البناء قد جاء وطل**[1]

1 عز الدين المدني، ديوان الزنج، ص35.

نلمس في هذا المثال السابق استعارة مكنية حيث شبه الكاتب العهد بالشخص الذي يأتي من بعيد ويطل بناظره وحذف المتشبه به وترك قرينة دالة على ذلك وهي الفعل جاء وطل على سبيل الاستعارة المكنية ويكمن سر بلاغتها في التشخيص حيث شخص الكاتب هنا العهد وجعله شيء معنوي في صورة كائن محسوس يمكنه القدوم وكأن الكاتب هنا أراد أن يبين للقارئ بأنّه قد حلّ زمن البناء والتشييّد وانتهى عصر الدمار والخراب وتحمل هذه الاستعارة في طيّاتها رسالة مستقره للقيام بالأمة العربية والوطن العربي بصفة خاصة كما وعبّر بفعلين "جاء" و"طل" للتأكيد على هذا التشخيص مقبلة تقتل كل هدم ويأس.

مثل 2 **ضيّعنا أعمارنا**

نلمس في هذا المثال استعارة مكنية حيث شبه الكاتب العمر بالشيء الذي يفقد ويضيع وحذف المشبه به وترك قرينه دالة على ذلك وهي الفعل "ضيّعنا" على سبيل الاستعارة المكنية ويكمن سر بلاغتها في التشخيص حيث صور الكاتب العمر بمثابة شيء يضيع ويفقد، كما عبّر الكاتب من هذه الصورة البيانية على غياب الضمير الذي يؤنب النفس وقد استعمل ضمير الجمع نحن الذي اقترن بفعل الضيّاع وكان الكاتب هنا يحمل نفسه والآخرين ضياع مستقبلهم وعمرهم الجمعي حيث قال: ضيعنا أعمارنا حيث جعل الضياع مشترك والمر مشترك ليبين عن هويته وانتماءه حتى في زمن الضياع والتوهان.

مثل 3: قلت لكم منبعكم غير أصيل ومستورد غريب[1] هجين.

في هذا المثال استعارة مكنية شبه الكاتب المذهب بالسلعة التي تباع وتستورد حيث حذف المشبه به وترك قرينه دالة على ذلك وهي الأصالة والاستيراد، والغرابة والتهجين

1 عز الدين المدني، ديوان الزنج، ص44.

على أسلوبية الاستعارة المكنية ليؤكد على نظرية الانتقادية اللاذعة لهذا الواقع المرير المسلوب الذي صرح به قبل (قلت لكم)، ليتواصل إلى زمن الحاضر بأسلوب المخاطبة للرفيق، متبوعا بنبرة القلق والتأزم النفسي الباطني الذي عبر هذا الباطن ليخرج في ثوب لغوي مشمئز ينفي الأصالة.

ونفيه هذا للأصالة ليس للفضح بل لدعوة إصلاحية تجعل المجتمع يسير في مذهب أصيل ينتج ويصدر أكثر مما يستورد.

2-النموذج التطبيقي

مثل 1 **ميمونة لا يا غيلان غنهم يتطهرون بالنور بالشمس بالقيظ**

غيلان لا أرى المغتسل بالنار طاهرا[1]

في هذا النص استعارة مكنية ارتبت بالعالم العجائبي الميتافيزيقي يسير وفق أسلوب انزياحي تارة و مفارق تارة أخرى، حيث صار النور والشمس والقيظ والنار طهارة كالماء، فالنور يطهر تقترب من عالم الحقيقة بعض الشيء لكن في توظيفها بارعة ومهارة فكيف بغير المحسوس أن يطهر، أما في الشمس والقيظ والنار فهذه مفارقة عجيبة فكيب بالحارق الشمس القيظ النار أن تطهر وتلين وتنعش وتمد النفس بالراحة والطمأنينة ومن البراعة هنا توظيف عناصر الطبيعة للتطهير؛ فهي رسالة مشفرة فحواها أنّ الطبيعة طاهرة طهارة البراءة وكل ما يعكر صفوها هو الإنسان وفي هذه الحوارية نشهد أنّ غيلان قد دعم فكرة ميمونة إلا أنّه استثنى الطهارة بالنار والاغتسال

1 محمود المسعدي، مسرحية السد، ص53.

بها، إذ لا طهارة ترتجى من غسل النار الحالكة المحرقة في نظر غيلان وربما يتحدث عن التدنيس.

مثل 2: **يسكت غيلان ويسكن.**

نعم لقد رأيت صباح اليوم العمال والبنائين وقد جنوا في هذا الوادي وادي الجنون وسمعتهم يقولون، أن نرفع بعد الساعة صخرة ولن نبني ولن نقيم سدًا ولا نحمل النعمة والنقمة فلماذا قالوا وصاحوا صياح السباع تضري، وهزتهم ريح هوجاء تدوي وصاحبتهم ضوضاء هول إلى الأفق، وتصاعد الغبار فوق الطريق فقص فرارهم، وخلون أنا وأنت وخلا الوادي نظرت فرأيت كل شيء حولك يسلم ويذعن رأيت الصخور طريحة تقول لا **جهاد أسلم والسد أبتر يقول لا جهد ولا جهاد أذغن**[1].

جاء في هذه الحوارية جملة من الاستعارات في مثل قوله وهزتهم ريح هوجاء تدوي، وصاحبتهم ضوضاء هول إلى الأفق، نظرت فرأيت كل شيء حولك يسلم رأيت الصخور طريحة تقول لا جهاد، والسد أبتر، يرشد كل هذا إلى التعبير بالانزياح الاستعاري فلا الرياح يمكنها أن تهزمهم حقيقة ولا الصخور تتكلم وإنما نطق الصامتون منش دشة الهول والنكد والنصب فالكاتب بهذها لتصويرية أعطى معادلة موضوعية تعجبية فكيف بالحجر مثلا أن ينطق و بالإنسان أن لا يستجيب، فالحجر نطق على شدة الهول وصاحبه السد بالبتر على طريقة الكائن الحي في إشادة بالعمل الجمعوي التكاتفي، الذي يحقق البناء ويرسم المعالم، في كل مناح الحياة بدأ بالعيش الكريم وتحقيق الانتصار .

مثل 3:

1 محمود المسعدي، السد، ص124-125.

أفلا تخشى يا غيلان أن يغلبك الشوق يوما؟

غيلان

هنا الشوق إلى من؟ الشوق إلى ماذا؟

ميمونة

لا إلى ولا لغيري ...

الشوق إلى الحق يوم يضعف قلبك

غيلان

إني لنافذ إلى ما فوق الحق.[1]

نلمس في هذا المثال شبّه الكاتب الشوق بالشخص الذي يغلب حيث حذف المشبه به وترك ما يدل عليه على سبيل الاستعارة المكنية؛ وهي يغلبك فالغلبة عادة تكون إلى الخصم أو العدو إلا أنّ الكاتب وبتعبير عدولي انزياحي منح الشوق صفة من صفات الكائن الحي على سبيل الاستعارة المكنية ليبين حدة الشوق والتعلق إلا أن المتتبع للحوار يجد أن الشوق هنا لم يكن للإنسان أو للمحبوب بل كان للحق، وهو ما يدل على أن الكاتب متشبع بالثقافة الدينية التي تكرس الحقوق والمبادئ الإنسانية واحترام حقوق الغير، فالشوق هنا كان للحق وكأنّ هذه رسالة مشفرة تدل على غياب الحق والشوق إليه في زمن كثر فيه الظلم، والفساد وعلى فيه الجبروت والاستبداد.

التشبيه في النص المسرحي:

– **التشبيه لغة:** مأخوذ من المشابهة والمماثلة والمجانسة، وهو بمعنى "المثل، وتشابه الشيئان بمعنى أشبه كل منهما الآخر حتى التبسا"[1]، أي لم يُعرف هذا من ذاك، وقد

1 محمود المسعدي، مسرحية السد، ص

جاء في القرآن الكريم التشبيه بمعنى الالتباس نحو قوله تعالى على عيسى عليه السلام: {وقَولِهِم إِنَّا قَتَلْنا الْمسيح عيسى ابْنَ مريم رسولَ اللّهِ وما قَتَلُوه وما صلَبُوه ولَكن شُبِّه لَهم وإِنَّ الَّذين اخْتَلَفُواْ فيهِ لَفي شَكٍّ مِّنْه ما لَهم بِهِ منْ علْمٍ إِلاَّ اتِّباع الظَّنِّ وما قَتَلُوه يقينًا (157) بل رَّفَعه اللّه إِلَيْهِ وكَانَ اللّه عزِيزًا حكيما(158)}[النساء:157-158].

بمعنى التبس عليهم الأمر واختلط، ومنه أيضا قوله تعالى على لسان بني إسرائيل في قصة البقرة قال الله تعالى: **{قَالُواْ ادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّن لَّنَا ما هِيَ إِنَّ البَقَرَ تَشَابَهَ عَلَيْنَا وَإِنَّآ إِن شَاء اللَّهُ لَمهْتَدُون (70)}** [البقرة:70].

أي شابه كل منها الآخر حتى التبس عليهم الأمر في التفريق بين هذه البقرات ولم يعرفوا المقصودة على لسانهم الكاذب.

2- التشبيه اصطلاحا: تكلّم عبد القاهر الجرجاني في (كتابه دلائل الإعجاز) عن التشبيه فوصفه بأنّه "وصف أو صورة أو هيئة من شأنها أن تُرى وتُبصر أبدا، فالتشبيه المعقود عليه نازل مبتذل، وما كان بالضد من هذا فهو تشبيه غريب نادر بديع"[2] فالتشبيه عنده صورة أو صيغة تصويرية تُجسد المعاني وتُبصِّرها أكثر للمتلقي، أما السكّاكي فيعرف التشبيه بقوله: "التشبيه مستدع طرفين مشبها ومشبها به واشتراكًا بينهما من وجه وافتراقًا من آخر مثل أن يشتركا في الحقيقة ويختلفا في الصفة أو بالعكس، فالأول كالإنسانين إذا اختلفا صفة طولاً وقصرًا، والثاني كالطويلين إذا اختلفا حقيقة إنسانًا وفرسًا، وإلاّ فأنت خبير بأن ارتفاع الاختلاف من جميع الوجوه...يمنعك محاولة التشبيه بينها لرجوعه إلى طلب الوصف حيث لا وصف"[3]، فالتشبيه عنده ما

1 ابن منظور، لسان العرب، ج2، مادة (ش ب ه)، ص266، 267.

2 عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، موفم للطباعة والنشر، الجزائر، 1991م، ص151.

3 السكاكي، مفتاح العلوم، ص157، 158.

كان بين شيئين اختلفا مرة واتفقا مرة أخرى، وإن لم يختلفا أبدًا فلا محاولة للمشابهة بينهما.

وقد خصص ابن الأثير في كتابه المثل السائر بابًا واسعا للتشبيه وهو عنده "أحد أقسام المجاز وهو التوسع في الكلام والتشبيه والاستعارة، وتحدث عن فائدة التشبيه ورأى أن تشبيه شيئين أحدهما بالآخر يجب تشبيه معنى بمعنى وتشبيه صورة بصورة، وتشبيه صورة بمعنى"[1]، في إشارة منه إلى ذكر أنواع التشبيه.

والتشبيه مشاركة ومجانسة أمر لأمر آخر في المعنى بأداة التشبيه، وإن ابتعدا مجالا، والتشبيه في قول العلوي: "هو الجمع بين الشيئين، أو الأشياء بمعنى ما بواسطة الكاف، ونحوها"[2].

والتشبيه يشبه الاستعارة وهو أحٌ لها تحت أبوة المجاز اللغوي، غير أنّ الاستعارة يحذف من طرفيها طرف إما المشبه أو المشبه به مع حذف الأداة على الدوام، والتشبيه دائم ذكرهما معا بوجود الأداة أو غيابها وفي هذا يقول ابن الأثير: "والتشبيه المحذوف أن يذكر المشبه دون المشبه به، ويسمى استعارة، وهذا الاسم وضع للفرق بينه، وبين التشبيه التام، وإلا فكلاهما يجوز أن يطلق عليه اسم التشبيه"[3]، وقد يذكر المشبه به دون المشبه.

فالمعاني المتكثفة حول التشبيه لغة واصطلاحا أنّه عقد موازنة أو مقارنة أو مماثلة بين شيئين أو أكثر لوجود اشتراك بينهما في صفة أو صفات قد تكون حسية أو

1 يوسف أبو العدوس، التشبيه والاستعارة منظور مستأنف، ط1، دار المسيرة، عمان، الأردن، 2007م، ص33.

2 العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ج1، تص: سيد بن علي المرصفي، مصر، 1914م، ص 263.

3 ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، ج2، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 1990، ص 71.

معنوية أو معا، وكلما وظف هذا النوع التشبيهي في نص ما زاده وضوحًا ودقة وجمالاً ونقله من مستوى البداهة إلى مستوى رفيع يبعث على التأمل والتدبر يسافر بنا من البنية السطحية إلى البنية العميقة، إذ هو زينة تأكيدية وجمالية في صيغ الكلام وأضربه تتطلب حضور أركان هي أعمدة التشبيه.

7- بلاغة التشبيه: للتشبيه آثار على النفس تطرب لها وتتغنى بمعانيها المصورة تصويرًا حسيًا مرئيًا، وكأنك ترى الشيء المصور أمامك حقيقة لا خيالًا ولا وهما وتكمن بلاغته في أنه "ينتقل بنا من الشيء نفسه إلى طريق يشبهه أو صورة بارعة تماثله وكلما كان هذا الانتقال بعيدا قليل الحضور بالبال وممتزجا بقليل من الخيال أو كثيره كان التشبيه أروع للنفس"[1]، وأشد تأثيرا، كما أن أسلوبية التشبيه وتركيبته مع "ما فيه من إثراء أدبي، وجمال فني، وإبداع في التصوير، وصورة حية وضاءة، وإيقاظ للهمة، وتفتيق لأكمام الأفكار، فإنه مع ذلك كله ميدان يتسابق فيه فحول البلغاء، فيجود هذا تارة وذاك أخرى، كما يتسابق الرماة في إصابة الهدف، لذلك نجد الشيء الواحد يظهر في صور مختلفة متعددة، يبرزه كلٌّ بالصورة التي يرتئيها، وإن شئت فقل التي تبتدعها قريحته"[2] الشعرية؛ فالتشبيه ميدان كالوغى تتنافس فيه قرائح الشعراء للضفر بالمعنى المراد المرتجى.

1 أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 2005م، ص246.

2 فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها (علم البيان والبديع)، ط11، دار الفرقان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2007م، ص119.

النموذج التطبيقي الأول :

مثال (1)-

رفيق: بل لتكن حرب الجماعات ...

ريحانة: وعصابات مبثوثة في الأدغال والأحراش، متربصة كالتماسيح المتناعسة على ضفاف المستنقعات، مترصدة كالنسور العانسة فوق شامخ الربوات.[1]

جاء في هذه الحوارية التشبيه التام ليضعنا في صورة الواقع المرير الذي آلت اليه الحرب وقتئذ، فصارت العصابات التي هي اسمها يخيف وحده – كالتماسيح المرعبة ايضا فالعصابات في عالم البر والتماسيح في عالم البحر في مشهديه أن لا أمن ولا أمان، حيث الترصد بالفتك بالآخر في الاعالي، لإعطاءمشهديه بالتصوير أن هذه الحرب أكلت خيرات البّر والبحر والجو، بالبشير، بالتماسيح، بالنسورفي ثلاثية خطيرة جمعت بين العاقل وغيره لتؤول في نهاية المطاف الى تعليب أن لا عقل ولا قدوسيه، فتدنست الضفاف والأنهار والبحار والأدغال والأحراش والربوات...

وقد زاد التعبير بهذا التشبيه من جمالية النص المسرحي وقرب الصورة من المتلقي وجعل الحرب متحركة. بأسلوب انزياحي.

مثل(2)-

محمد بن سلم: هذا يسمى تشتيتنا لجهودنا بينما الحال تقضي الاستقطاب، هناك وقت للحرب، وهناك وقت للسلم، والحرب وباء، تنشر كالظلام كالموت فتأتي على كل ما بنيناه...[2]

في هذا المثال تشبيه بليغ حيث شبه الكاتب الحرب بالوباء الذي يعرف بسرعة الانتشار، ولم يذكر الأداة ولا وجه التشبيه فهو وباء خطير وقاتل من دون أي وسيلة

1- عزالدين المدني، ديوان الزنج، ص39.

2- المصدر نفسه، ص 42.

يسعه التغلغل والانتشار كذلك هو حال الحرب التي يصفها الكاتب فشدّة الفتنة والدمار الذي خلفته الحرب جعل الكاتب يعتبرها بمثابة وباء لا يفرق بين الصغير ولا كبير مرأة أو رجل فردا أو جماعة بل وهو فتاك لا يرحم مما جعل نفسية الكاتب متأزمة تكره الحرب

مثال(3)-

محمد بن سلم

الجوع الكافر، الجوع هو فقدان الكرامة.[1]

في هذا المثال تشبيه بليغ حيث شبه الكاتب مرة بالكافر ومرة بفاقد الكرامة وكلاهما انكسار وذلّ وعار، ليصبح بذلك الجوع عارا على صاحبه إذ يوصله إلى الكفر والجحود وفقدان الكرامة التي تحيي ظلم الآخر مقابل نقمة العيش، فيصير أضحوكة الغني وفريسة المستغل المتربص مما ينكدّ العيش ويغرس موت الحياة.

1- عزالدين المدني، ديوان الزنج، م س، ص50.

النموذج التطبيقي(2)

مثال 1:

"ذهبت منذ ساعة في القبيلة فسرت وجلت،فكأن الوادي واد البرص،أو وادي الجذام،إنما كنت أنا البرصاء فإنه لم يقربني أحد ولا مستني منهم يد ولا دنا مني كلام، فكأني أجول في شرود شديد وكانت أجساد القوم متوترة كجهد الفارّ من سجنه ... ومع ذلك فقد سرت فيهم حتى كدت اخرج عند آخر البيت إذا رأيت جارية وكانت رأتنا عند وصولنا إلى القبيلة"[1]

في المقطع الأول تشبيه في قول الكاتب(فكأن الوادي وادي البرص أو وادي الجذام) تشبيه بليغ حيث صار الوادي هنا وادي البرص أو وادي الجذام فاكتسب صفة الوباء بدل الماء ليجعل السائر والمتجول فيه شاردا طائشا يطلب النجدة،أو شاردا طائشا لا يعرف خطيئة الوصول،مما يدفعه للفرار من هذا الجذام وهو ما يتناص مع قول الرسول عليه الصلاة والسلام:"فّر من المجذوم فرارك من الأسد وهو ما يؤكد هذا الفرار من الوادي، التشبيه الثاني في قوله ميمونة: وكانت أجساد القوم متوترة كجهد الفآر من سجنه"

حيث صارت اجساد القوم خائفة ترجو الخلاص كمن يريد مغادرة السجن فرارا ورعبا من ضيق المكان،ليصير هذا الوادي سجنا وأي سجن؟ انه سجن الوباء وتضارب الآراء وامتزاج الواقعي بالخيالي.

1-محمود المسعدي، مسرحية السد، ص55-56.

مثال(2):

"ميمونة:

نعم ياغيلان حبيبي هو ما قلت إن الخيال آكلك وأنت آكله فعل واحد وزمن واحد...ولكنّي لا أدري أيكما يريد الانتقام من الآخر ولا أعرف لماذا،فهو يسكنك ويلح إلى حد الإضجار،وأنت تربيه وتملئه شحما كخروف أضحية ولا أعلم ما تريدان إنكما بغلان حروران"[1]

في هذا النص الحواري تشبيه تام حيث شبهت ميمونة الخيال بالشيء الذي يأكل ويؤكل في علاقته مع غيلان فجعلت م الشيء المعنوي الغير ملموس ولا محسوس في صورة كائن حيث يمكنه الأكل فجعلته بمثابة خروف وأي خروف خروف الأضحية، المعروف بقدسيته والذي يحضر ويسمن ليلاقي الذبح في آخر المطاف،لذلك كان خيال وأحلام غيلان حسب قول ميمونة في صراع مع الواقع المعاش فلأحلام وان طالت ونضجت وكبرت فإنها ستلاقي الذبح كخروف الأضحية وهو ما نسج صورة انزياحية تجسدت في تشبيه لبين براعة التصوير والتشكيل الجمالي والفني لهذا الخطاب المسرحي.

مثال(3):

"تذوب الأطياف كتريع السراب"[2]

لقد عقد الكاتب بين صورة بيانية وصورة بيانية أخرى عقد مشابهة وكأنه من نسيج الخيال ليصنع واقعا من السراب ومن الطيف والحقيقة، ومن الذوبان وجودا، ومن التريع انفتاحا.

1- محمود المسعدي،مسرحية السد،ص 55-56.

2-المصدر نفسه،ص53.

فقد شبه الكاتب هنا الأطياف بالسراب ومنح الأطياف صفة الذوبان والسراب أعطاه صفة التريع فنسج بواسطة الاستعارة تشبيها، فالأطياف لا تذوب والسراب لا يرتع، ألا أن الكاتب لم يكتف بضرب المشابهة بين شيء حقيقي وآخر مجازي بل جعل فعل المشابهة هنا بين شيئين أو أمرين هما في الأصل مجازي ليزيد الصورة عمقا رمزية وسوحا دلاليا، وعدولا انزياحي بمنتهى الدقة والبراعة، لبين أن أحلامه وعواطفه سارية سير السحاب في ظل المجتمع الذي يعيش فيه.

وفي هذا التشبيه انزياح دلالي وكذا انسياح معنوي يوشج بين جمالية المبنى ودلالة المعنى، ويذهب بنا إلى عالم حسي نفسي يختلج شعورنا تأثيرا سابحا بين الإمتاع والفائدة وهذا مناط بلاغة التركيب في اللسان العربي.

الكناية في النص المسرحي:

- **الكناية لغة:** الكناية في اللغة هي أن تتكلم بشيء وتريد غيره، يقال: كنى عن الأمر بغيره، يكني كناية أي تكلم بغيره مما يستدل به عليه، ويقال: تكنَّى إذا تستَّر، من كنى عنه إذا ورَّى[1] واختفى.

2-الكناية اصطلاحا: الكناية هي لفظ أطلق وأريد به لازم معناه، مع جواز إرادة ذلك المعنى (الحقيقي)، أو هي اللفظ الدال على معنيين مختلفين حقيقة، ومجازًا من غير واسطة لا على جهة التصريح[2]، فالكناية التلميح بالمعنى دون التصريح به من التركيبة اللغوية ونظمها، وفي أصلها تركيب حقيق بالوضع الأول، ثم قُصد به غير هذا الوضع الحقيق.

1 ينظر: عبد الرحمان حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، ج1، ط1، دار القلم، دمشق، سوريا، 1996، ص135، 136.

2 يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية (علم المعاني، علم البيان، علم البديع)، ط1، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2007م، ص 212.

وقد جاء لفظ الكناية في القرآن الكريم ليدل على الإخفاء والإيماء والإيحاء دون التصريح والذكر المباشر، وذلك في قول الله عز وجل: {ولاَ جنَاح علَيكُم فيما عرَّضتُم بِهِ منْ خطْبةِ النِّساء أَو أَكْننتُم في أَنفُسكُم علم اللّه أَنَّكُم ستذْكُرونهنَّ ولَكن لاَّ تُواعدُوهنَّ سرًّا إلاَّ أَن تقُولُواْ قَولاً مَّعروفًا ولاَ تعزِمواْ عقْدةَ النِّكَاحِ حتَّى يبلُغَ الْكتَاب أَجلَه واعلَمواْ أَنَّ اللّه يعلَم ما في أَنفُسكُم فَاحذَروه واعلَمواْ أَنَّ اللّه غفُورٌ حليم} [البقرة:235].

نماذج تطبيقية في المسرحيتين:

مثال1:

رفيق: حمدان قرمط واشياعه هم علماء والعلم لايزال ولا يزيغ، ولا يغلط ولا يعرف للأهواء بابا... ونحن نريد أن تكون ثورتنا علمانية عالمة.[1]

إنّ هذا الكلام الصادر من شخصية رفيق احتمل تضليلا معرفيا باطنيا تمثل في اعطاء مسلمة وهي تقديس العلم وفي الوقت ذاته دنسه بالعلمانية ليوهم المتلقي أن العلمانية من العلم؛ ليصير هذا القول كناية عن صفة التضليل والتعتيم أو كناية عن موصوف وهو العلمانية؛ التي تشتت المجموع وتحرق الاخضر وتقتل الأصل والمعتقد، لتجعل من الوحدانية ا وجود ولا معتقد يجمع.

وهذا ما اتضح في القول اللاحق:

محمد بن سالم: هكذا أسطرت كتب القرامطة .

يحي بن محمد: لكن شتان بين الكتب والحقيقة ...

خليل بن البان: ماذا تقول لرسولهم إذن ؟

1المصدر نفسه، ص44-45.

علي بن محمد: والخلاف الذي نجم بينهم، وكسر وحدتهم؟

فأحدهممعتصم بالبحرين، وثانيهم في الحجاز تائه في الحجاز، وثالثهم يضرب في بادية الشام. وكل يقول أنه ثائر الأوحد، وكل يقول عن صاحبه أنه الزائغ الكافر الملحد.

فكانت فكرة العلمانية تجزأةالمجزء وتقسيم المقسم وسلب الآخر والتعدي عليه بلأنا الطاغية .

مثال(2)_

خليل بن أبان : وأدخلناهم السجون.

يحي بن محمد:وحرمناهم من حرية الكلام

وأطعمناهم ماهو أردا من السويق.

في هذه الحوارية كناية عن صفة العبودية التي طبقت على العملة وهو يجسد قول يحي بن يحي بن محمد وحرمانهم من "حرية الكلام "ليبين أن عتقه لهمجعلهم يتمادون ويثرون وذلك بإنكار الجميل والمعروف على حسب هذه الشخصية ، ففي نظره ان الزنوج محلهم السجون والعبودية ولا يصلحون لغير ذلك فهو اجحاف في حق البشرية .

مثال (3)

دفيق: بل انها الحقيقة تتكشف امامنا فلنعلن الحرب ولتعش الثورة !

علي بن محمد رويدك .....واذا ما اعلنتم الحرب، فانهم لن تبنوا المدينة، اما، واما !

رفيق: تنح عن الطريق.... ولتعش الثورة !

(يحمل الراية الحمراء)[1]

في الحوار السابق ومن خلال الارشادات الخراجية (يحمل الراية الحمراء) ، نلمس كناية عن الثورة والدم فالراية الحمراء عكس الراية البيضاء الدالة عن السلم، فكان الكاتب بواسطة هذه الكتابة اراد ان يوجز لنا البداية الفعلية للثورة بواسطة ارشادات اخراجية تجسدت في الراية التي حملها رفيق وهو في الطريق ليكسب النص جمالا وفنية .

نموذج التطبيقي:(2)

هو إني ارى جبلا فيما السؤال

هي

إنه جبل وليس بجبل

هو

إنه جبل وليس بجبل... ماهذا المنطق الجديد؟

هي

منطق الجبال يصغر عندها الانسان

1-عز الدين المدني، ديوان الزنج ص45

هو

هذا عبث لسانك قد عاد اليك.[1]

نلمس في الحوارية السابقة صورة بيانية تجسد في الكناية وهي الكناية عن التكذيب وعدم التصديق وذلك في قوله لسانك قد عاد اليك، بمعنى أصمتي من قبل غيلان لميمونة فقد كذب كلامها ولم يكتفي بذلك بل قال لها لسانك قد عاد اليك ليبين أنه لايريدها ان تتكلم مرة أخرى باسلوب عدولي انزياحي لبق.

مثال2:

سواء عندي آمالي

إلى النعيم

إلى الجحيم

إلى العذاب

الى الثواب

لا أبالي

أنا الانسان[2]

في النص السابق نجد أن الكاتب وظف صورا بيانية تجسدت في الكناية عن موصوف وهي الجنة والنار وذلك في قوله إلى النعيم فهنا دلالة على موضع الهناء هناك في جنات عدن،فكما هو معروف أن حال أهل الجنة هو النعيم والهناء ثم يتبع

1-محمود المسعدي، مسرحية السد،ص46.

2- محمود المسعدي،مسرحية السد،ص50.

ذلك بكناية أخرى عن موصوف وهي النار في قوله إلى الجحيم عكس النعيم وهو حال أهل النار.

الخاتمة

الخاتمة:

مما سبق يتبين لنا أن المسعدي قام برسم شخصيات مسرحية السُّد بما يتماشى مع واقعه، كونه حامل لهموم المجتمع وذلك من منظور فلسفي للحياة، كما تراوحت شخصيات المسرحية بين ذهنية من نسيج خيال الكاتب وأخرى من الواقع، كما اكتست هذه الشخصيات بميزة المرونة والتحول طيلة مجريات النص الدرامي، أما من ناحية الجمالية والفنية فكانت الشخصيات ذات طابع أندلسي من خلال اللباس والديكور الذي طبع المسرحية، فيما تحدثت جلّ الشخصيات باللغة العربية الفصيحة.

وحاولنا أن نثبت في هذا البحث العناصر التراثية الواردة في مسرحية "السُّد" وسعينا إلى بيان أشكال حضورها ودلالاته. ولا شك أنّ هذا الموضوع المدروس مندرج بالضرورة بين حدين أساسيين: النص التراثي والنص الحديث أو ما يوسم بالنص المصدر والنص النّاسخ. فهذا الموضوع إذن من صميم مسألة الذاكرة بما تطرحه من علاقة بين زمنين؛ زمن الحاضر وزمن الماضي، الكاتب قد اختار من التراث عناصر معينة فقام بعملية انتقاء للأخبار متصلة بمواقفه الذاتية وبالدلالات المنشودة للكتابه. إلا أنّه تجاوز طبعا عملية الانتقاء هذه إلى التعامل مع هذه الأخبار ليكسبها تشكيلاً مختلفًا وصورة جديدة. وهذا صلب مسألة التوظيف.

1- إن الأصول الفكرية لثراء عملية توظيف التراث. بيد أن هذا الثراء اللازم متفاوت من نص يوظف التراث إلى نص أخر، فإذا كان وجود الماهية من قبيل المشترك، فإن كيفها يختلف من كاتب إلى آخر.

2- يندرج نص المسعدي ضمن الكتابة الحديثة التي تحاول إيجاد نمط جديد من الإبداع يسم العصر ويتماشى معه.

3- إنّ أبرز ما يسم هذا النص المسرحي سمة الحداثة. فالعودة إلى الذاكرة تغدو تعبيرًا عن انصهار النص في لحظته التاريخية بما يطرحه من قضايا معاصرة.

تعد تجربة "**عز الدين المدني** "تجربة مميزة وفريدة، لأنه حاول من خلال مسرحياته أن يترسب في وجدان المتفرج العربي من خلال إتكائه على التراث عموما وعلى التاريخ بشكل خاص، فالمدني لم ينقل التاريخ كما هو، بل فكّكه ومن ثمة أعاد بناءه بما يتوافق مع الرؤية المعاصرة، التي تقوم على تنوير المجتمع والنقد العميق للتاريخ وللراهن معا.

يبدو من هذه القرائن أن تعامل عزالدين المدني مع التراث كان على نقيض تعامل من سبقه معه، ففي حين انطلق هؤلاء من الماضي ليسحبوه على الحاضر وليروا من خلاله أفاق المستقبل قام الكاتب بتفجير لحظة الماضي إذ صورها من خلال لحظة الحاضر وأعطى للتراث صورة أخرى ومنظورًا آخر من شأنه يبيح إزالة قدسية التراث؛ وهي خاصية من خصائص الكتابة الفنية للمدني.

في حين يظهر مما سبق أن هذه القواسم المشتركة في المادة التراثية في المسرحيات السابقة لعزالدين المدني لا يبدو محض صدفة بل كان مقياسا للانتقاء نابعا عن اختيار واعٍ، فلقد امتازت هذه المادة التراثية بتوافر عناصر درامية مكثفة توافر فيها التقابل والصراع وتواجد فيها الفعل، والحركة وتظافر فيها ثقل وزن الشخوص بسماتهم الواقعية ورصيدهم التاريخي مضافًا إلى ذلك كله تعقيد أحوالهم وتشابك علاقاتهم ومصداقية ممارساتهم ومعاناتهم، وهذا العنصر بالذات هو الذي يفسر انصراف عزالدين المدني عن الآثار الإنشائية من قصص وأساطير وعن شخصياتها التي مهما كانت قريبة من الواقع الإنسان وتصوراته فإنها تبقى ((خيالية ومختلفة)) ليس لها مصداقية الشخصية التاريخية ولا قدرتها على إقناع القارئ أو المتفرج.

لكن الأهم يبدو في السمة التي تمتاز بها هذه المادة التراثية فهي تعبير عن كل ما له علاقة بالتغيير في مواجهته لقوى المحافظة؛ وهي تجسيم العناصر"التحول" في صراعها مع عناصر "الثبات"، الجاثم سواء أ كان ذلك في المستوى الاجتماعي أو السياسي المتمثل في تغيير علاقات الإنتاج القائمة وأشكال الملكية أو في الوقوف ضد أشكال الحكم والدولة الحامية لطبقة المنتفعين من هذه العلاقات القائمة أو في المستوى الفكري والإيديولوجي المتمثل في التغيير والرؤى للعالم بشكل لا يبرر معه الاستقلال ولا يشرع به التسلط بل تفوض معه المؤسسات الفكرية والثقافية المدعمة للأمر الواقع.

شكل عنصر الانزياح في كلتا المسرحتين دورًا مهما وفعالًا في بناء النص المسرحي.

قائمة

المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

ثانيا/ المعاجم والقواميس:

1. إبراهيم حمادة:
2. معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة.
3. معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، طبعة سنة1985.

أبل. كلبرميل:

4. معجم المصطلحات الطبية: ترجمة: مرشد خاطر وآخرون، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، 1960، مج 35.

أحمد مطلوب:

5. معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: مطبعة المجمع العلمي العراقي، ط1، 1983 ج 1

سعيد علوش:

6. معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1 سنة 1985

ابن منظور:

7. لسان العرب، دار أحباء التراث العربي مؤسسات التاريخ العربي ج (2)، دط، دت.

ابن منظور:

1. لسان العرب،دار حياة التراث العربي مؤسسات التاريخ العربي، ج (11)، دط، دت.

ماري إلياس:

8. المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العربي دحنان قصاب حسن، مكتبة لبنان ناشرون الطبعة، 1997.

ماري الياس وحنان قصاب حسن:

9. المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض

مجدي وهبة:

10. معجم مصطلحات الأدب: مطبعة مكتبة لبنان، بيروت، 1974.

مجدي وهبي، كامل المهندس:

11. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب مكتبة لبنان، 1979

محمد سعيد:

12. المعجم الشامل في علوم اللغة العربية ومصطلحاتها، بلال جنيدي، دار العودة بيروت، الطبعة الثانية ،1985

محمد مرتضى الزبيدي:

13. تاج العروس من جواهر القاموس، المجلد التاسع، منشورات دار المكتبة، الحياة، بيروت.

ثانيا/ المصادر

عزالدين المدني:

1. ديوان الزنج، الشركة التونسية للتوزيع، تونس ط2، 1988.

محمود المسعدي:

2. مسرحية السد، الدار التونسية للنشر، تونس، ط2، 1974.

ثالثًا/ المراجع باللغة العربية:

أحمد بن نعمان:

2. التعريب بين المبدأ والتطبيق في الجزائر والعالم العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، 1981

أحمد زكي صفوت:

3. جمهرة خطب العرب في عصور العربية الزاهرة، دار الحداثة، 1985م.

أرسطو، فن الشعر:

4. تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1983م.

ألفت كمال الروبي:

5. نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد: دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983م.

أليكسي بوبوف:

6. التكامل الفني في العرض المسرحي، تر: شريف شاكر، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، ط1، 1976م.

إيريك بانتلي:

7. الحياة في الدراما، تر: جبر إبراهيم جبرا، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، طبعة سنة 1968م.

بطرس البستاني:

8. محيط المحيط، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1998م.

بول شاوول:

9. المسرح العربي الحديث (1976–1989)، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، 1989م.

تمارا الكساندروفنا بوتيتسيفا:

10. ألف عام وعام على المسرح العربي، تر: توفيق المؤذن، دار الفارابي، بيروت، الطبعة الأولى، 1981م.

أبو جعفر، محمد بن جرير الطبري:

11. تاريخ الأمم والملوك، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت لبنان، مجلد5، 1985م.

جابر عصفور:

12. مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي: المركز العربي للثقافة والعلوم،1982م.

جان إيف تاديه:

13. النقد الأدبي في القرن العشرين: ترجمة قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، 1993م.

جبرا إبراهيم جبرا:

14. الرحلة الثامنة (دراسة نقدية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1979م.

جروان، الكنز:

15. –فرنسي –عربي، دار السابق للتأليف والنشر، باريس د.ت.

الجوزو مصطفى:

16. من الأساطير العربية والخرفات، دار الطليعة، بيروت، ط2 ،1980م.

جوزيت فيرال:

17. المسرحانية وخصوصية اللغة المسرحية، تر: صالح راشد، محلة فضول، العدد الأول، القاهرة، مصر، 1995م.

جون كوهين:

18. النظرية الشعرية: ترجمة أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، الكويت، 1995م.

أبو الحسن حازم القرطاجني:

19. منهاج البلغاء وسراج الأدباء: تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجه، تونس، 1966

أبو الحسن عبد الحميد سلام:

حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والأعداد والتأليف، مركز الاسكندرية للكتاب، مصر 1993. حمادي صمود:

20. التفكير البلاغي عند العرب: أسسه وتطوره إلى القرن السادس الهجري: منشورات الجامعة التونسية، ط1، 1981م.

حنفي، حسن:

21. التراث والتجديد، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، دط،1987م.

حورية محمد حمو:

22. تأصيل المسرح العربي –بين التنظير والتطبيق في سوريا ومصر من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999م.

خالد محيي الدين البرادعي:

23. خصوصية المسرح العربي (دراسة): منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1986. ط1، 1986م.

خورشيد، فاروق:

24. الموروث الشعبي، دار الشروق، القاهر، دط،1992م.

درينى خشبة:

25. فن الكتاب المسرحي، مطبعة نهضة مصر، الفجالة، القاهرة، د.ت.

رابح ذياب:

26. الخطاب المسرحي في مسرحية الملك هو الملك لسعد الله وسوس–دراسة بنيوية – رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، باتنة.

الزركلي خير الدين:

27. الإعلام، 1979م.

زيادنه صالح:

28. من الأمثال البدوية، المطبعة العربية الحديثة، القدس، ط1، 1997م.

سعيد يقطين:

29. قال الراوي (البنيات في السير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1 ،1997م.

شوقي ضيف:

30. في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط 4، 1976م.

ضياء الدين ابن الأثير:

31. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، منشورات دار الرفاعي، الرياض، ج2.

أبو الفرج الأصبهاني:

32. كتاب الأغاني، طبعة دار الثقافة، بيروت، الدار التونسية للنشر، تونس، مج 2، 1983م.

الطيب تيزيني:

33. من التراث إلى الثورة حول نظرية مقترحة في التراث العربي، ج1، دار ابن خلدون، دط، 1970م.

أبي عبد الرحمن أحمد الفراهيدي:

34. كتاب العين، الجزء 7، تحقيق مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، دار الرشد للنشر، بغداد، 1981م.

عباس رشيد الدرة:

35. الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب: عباس رشيد الدرة، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب جامعة بغداد، 1997م.

عز الدين المدني ومحمود السقانصي:

36. التأليف المسرحي في تونس (1900-1925): دراسات ونصوص مسرحية، الشركة التونسية للتوزيع، ط1، 1986م.

37. التأويل والحقيقة: قراءة تأويلية في الثقافة العربية علي حرب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1985م.

عادل النادي:

38. مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 1987م.

عبد الحكيم راضي:

39. نظرية اللغة في النقد الأدبي: مكتبة الخانجي، مصر، 1980م.

عبد الحميد شاكر:

40. الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، عالم المعرفة، الكويت، 2009م.

عبد الرحيم بن أحمد القاضي:

41. دقائق الأخبار الكبير في ذكر الجنة والنار، الشركة المغربية للكتب العربية، فاس، الدار البيضاء، دط، دت.

عبد السلام هارون:

42. الحيوان: المجمع العلمي الإسلامي، بيروت، ط3، 1969، ج 199/ 1، ج426.

عبد العزيز حمودة:

43. البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ت.

عبد القادر القط:

44. فن المسرحية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لو بجمان، دار تو بار للطباعة القاهرة، ط1، 1998م.

45. من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1972م.

عبد القاهر الجرجاني:

46. كتاب التعريفات، ط1، دار الكتاب المقدس، بيروت، 1985م.

47. دلائل الإعجاز: قراءة وتعليق: د. محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1989م.

عبد الكريم جذري:

48. الفن المسرحي، ج1، دار الفنك للنشر، 1993م.

عبد الله أبو هيف:

49. المسرح العربي المعاصر –قضايا ورؤى وتحارب –منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002م.

عبد المجيد الشرفي:

50. العلمنة في المجتمعات الإسلامية الحديثة ص 22–23 ضمن " الفكر العربي المعاصر عدد 92–93.

عز الدين إسماعيل:

51. الأدب وفنونه –دراسة ونقا –دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، 1978م.

عز الدين المدني:

52. رسالة الغفران، تح: عائشة بن عبد الرحمان، دار المعارف، ط5.

عزالدين العباسي:

53. تراجيديا المسرح الجهوي في تونس الفرقة الجهوية القارة بالكاف أنموذجا، الندوة العربية للمسرح: يوم الهيئة العربية للمسرح نقد التجربة همزة وصل، تونس، 2013م.

عزوز بن عمر:

54. السينوغرافيا واشكالية المكان في المسرح الجزائري، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه في السينوغرافيا تحت إشراف أحمد عزوز، 210–2011م.

علي الراعي:

55. المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، 1999م.

علي عواد:

56. غواية المتخيل المسرحي، المقابلات الشعرية النص والعرض والنقد، المركز الثقافي العرب، المغرب،1997م.

عواد علي:

57. تعدد الأصوات في الخطاب المسرحي، محلة الدراما، العدد 1، عمان، الأردن، 1996م.

عبد السلام المسدي:

58. مباحث تأسيسية في اللسانيات، مطبعة كوتيب، تونس، 1997م.

عبد القاهر الجرجاني:

59. دلائل الإعجاز، تح: محمود شاكر، قراءة وتعليق: مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1989م.

غسان محمود:

60. الخطاب في المسرح، محلة الأثر، العدد الخاص بأشغال المتلقي الدولي الرابع في تحليل الخطاب، سوريا.

فردب. ميليت، جيرالد ايكس بنتلي:

61. فن المسرحية، تر: صديقي خطاب، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، بيروت، 1986م.

62. فضاءات مسرحية، المسرح الوطني التونسي بإشراف وزارة الشؤون الثقافية، العدد 1، 1985م.

فرحان بلبل:

63. النص المسرحي الكلمة والفعل – منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م.

القاضي الجرجاني:

64. الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت، د.ت، الانحراف مصطلحًا نقديًا: موسى ربابعة، بحث مقدم إلى مؤتمر النقد الأدبي الخامس، جامعة اليرموك،4، 1994م.

كالفن هول وجار تيرلندزي:

65. نظريات الشخصية: ترجمة: فرج أحمد وآخرون، مراجعة لويس كامل ملكية، دار المشارية للنشر، ط1، 1988م.

الكندي، الحدود والرسوم:

66. تح: عبد الأمير الأعسم ضمن كتابه المصطلح الفلسفي عند العرب، منشورات مكتبة الفكر العربي

كير ايلام:

67. سيماء المسرح والدراما ت رتي فكرم، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب،1992م.

كريم رشيد:

68. جماليات المكان في العرض المسرحي المعاصر، ط1، دار ومكتبة عدنان، بغداد،2013م.

أبو محمد السلجلماسي:

69. المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع تقديم وتحقيق علالة الفاسي، مكتبة المعرفة، الرباط، ط1، 1980

أبو محمد عبد الله بن قتيبة:

70. الشعر والشعراء، طبعة بريل ليدن 1902

ماركس، ملتون:

71. المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها، تر: فريدمدور، دار الكتاب العربي، بيروت– لبنان،1965م.

محمد أديب السلاوي:

72. المسرح المغربي من أين والرأي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق، 1975م.

محمد الدالي:

73. الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 1999م.

محمد الديداوي:

74. علم الترجمة بين النظرية والتطبيق، دار المعارف والطباعة والنشر سوسة– تونس،1992

محمد الكغاط:

75. بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانيات. دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط1، 1986م.

محمد المديوني:

76. مغامرات الفعل المسرحي في تونس، دار سحر للنشر، تونس، 2000م.

77. مسرح عزالدين المدنيوني التراث، رسم للنسر، تونس،1983م.

محمد الهادي الطرابلسي:

78. خصائص الأسلوب في "الشوقيات"، منشورات الجامعة التونسية، 1981م.

محمد عبازة:

79. تطور الفعل المسرحي بتونس من اللامركزية إلى التجريب، مركز النشر الجامعي، دار سحر للنشر، تونس، 2009م.

80. تطور الفعل المسرحي بتونس من النشأة إلى التأسيس، مركز النشر الجامعي، دار سحر للنشر، تونس، 2009م.

81. محمد عزام:

82. شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب.

83. مسرح سعد الله ونوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي.

محمد غنيمي هلال:

84. النقد الأدبي الحديث، دارة العودة، بيروت، 1987م.

محمد فريد وجدي:

85. دائرة معارف القرن العشرين: دار المعرفة للطباعة والنشر، ط3، مج4، بيروت، 1971م.

محمد مسعود إدريس، حافظ الجديدي:

86. بدايات النقد المسرحي في تونس من خلال مساهمات بورقيبة والجزيري وبوسنينة، دار سحر للنشر، المعهد العالي للفن المسرحي، تونس، 2011م.

محمد مسعود إدريس:

87. في تاريخ المسرح التونسي نصوص ووثائق، دار سحر للنشر، تونس، 2007م.

محمد مندور:

88. المسرح، دار نهضة مصر للطباعة والنشر –الفجالة –القاهرة، مصر، ط1، 1989م.

محمد مواعدة:

89. حركة الترجمة في تونس وأبرز مظاهرها في الأدب، الدار العربية للكتاب، تونس، دط، 1986م.

محمد نصار، قاسم الكوفحي:

90. تذوق الفنون الدارمية، عالم الكتب الحديث، للنشر والتوزيع، ط، 2005م.

محمد يوسف نجم:

91. المسرحية الأدب الحديث، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1956م.

محمود الماجري:

92. مسارات نحت الذات في المسرح التونسي، دار سحر للنشر والمعهد العالي للفن المسرحي، تونس، 2015م.

محمود المسعدي:

93. حدث أبو هريرة قال ...، الدار التونسية للنشر، 1983م.

محمود عبد الوهاب:

ثريا النص:

94. مدخل لدارسة العنوان القصصي، الموسوعة الصغيرة، الرقم 396، بغداد،1995م.

المسعود الباجي:

95. مروج الذهب ومعادن الجواهر، تح شارل بيلا، بيروت،1973م، الباب 49.

ناصر حامد أبو زيد:

96. إشكاليات القراءة واليات التأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط، 1996م.

هانز روبرت ياوس:

97. جمالية التلقى، تر: رشيد بن جدو، الناشر المجلس الاعلى للثقافة، المركز القومي للترجمة، ط1، 2004م.

هيمن رونالد:

98. قراءة المسرحية، تر: محي الدوري، دار الشؤون، الثقافة العامة، بغداد،1995م.

وطفاء حمادي:

99. الخطاب المسرحي في العالم العربي(1990-2006)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب،2007م.

رابعا/ المراجع باللغة الفرنسية:

1. Al-Mujib. Dictionnaire français-arabe, maison Yamama d'édition et diffusion. 2007.
2. Editions Maisonneuve et Larose.2003.Encyclopédie Universalis.Paris 2002.T12.
3. Fabio Regattin. L'annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales N°36. 2004. P156171-, article théâtre et traduction : un aperçu du débat théorique.
4. Faculté des lettres et sciences humaines de tunis ،1974.

5. Habib Jamoussi, juifs et chrétiens en Tunisie au 19 S. Amal éditions, tunisie. 2010.
6. Hamadi ben halima, un demi-siècle de théatre arabe en tunisie (1907-1957).
7. Harrap's shorter French and English dictionary/226.
8. Louis-Marie Moraux : Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines, Armand Colin, 1980.
9. M. Proust, le coté de Guermantes, « la recherche du temps perdu », Folio Gallimard, 1954/
10. Michel Corvin. Dictionnaire encyclopédiques du théâtre à travers le monde, édition Bordas. Paris 2008.
11. Moncef Charfeddine, deux siècles de théâtre en Tunisie, édition ibn charaf. Tunisie.
12. Patrice Parvis ،le théâtre au croisement des cultures, éditions 1990.
13. Traduire la langue traduire la culture, sous la direction de Salah Mejri. Sud.

خامسا/ المجلات والجرائد والمقالات:

إبراهيم السعافين:

1. من محاولات التجريب في المسرح العربي: مسرحية الغفران لعز الدين المدني، مجلة الأقلام، ع5، أيار، 1990م.

حسين نصار:

2. كتب النبات، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، مج39، ج4، تشرين الأول، 1964م.

سمير سرحان:

3. الكتاب وأثره على الجمهور المسرحي، مجلة البيان الكويتية، ع268-269، آب،1988م.

سوزان سونتاغ:

4. ضد التأويل: تر: باقر جاسم محمد، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، ع4، 1992م.

طراد الكبيسي:

5. الانحراف في لغة الشعر: المجاز والاستعارة: مجلة الأقلام، 1989م، 40/8 نقلا عن الموازنة: 1/ 4.

عباس رشيد الدرة:

6. نظرية الانزياح: الحقول والعلامات: مجلة الطليعة الأدبية، بغداد، ع1، كانون الثاني شباط، 1999م.

عبد العلي الحجيج:

7. اضطراب المصطلح في النقد العربي الحديث، ندوة المصطلح، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، فاس، ع4، 1988م.

عبد القادر حيم:

8. العنوان في النص الإبداعي أهميته وأنواعه، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2008م.

عبد القادر فيدوح:

9. شعرية الانزياح في القصيدة الحديثة في البحرين: مجلة البحرين الثقافية، ع(20)، أبريل، 1999م.

فاضل ثامر:

10. إشكالية ترجمة المصطلح اللساني والنقدي: مجلة آفاق عربية، بغداد، السنة 16، ع8، 1993م.

ماري إلياس:

11. اتجاهات التجريب لاستكشاف التراث، مجلة الحياة المسرحية، وزارة الثقافة، دمشق، ع 41، 1994م.

مازن الوعر:

12. علم تحليل الخطاب وموقع الجنس الأدبي: مجلة آفاق الثقافة والتراث، ع14، السنة الرابعة سبتمبر، 1996م.

محمد غازي الأخرس:

13. شعرية النص الحرج: رؤية لما بعد قصيدة النثر: مجلة الطليعة الأدبية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، مح]، كانون الثاني–شباط، 1999م.

مصطفى رمضاني:

14. جمالية التراث في مسرح عز الدين المدني، مجلة البيان الكويتية، ع291، يوليو حزيران، 11/ 1990

موسى ربابعة:

15. ظواهر من الانحراف الأسلوبي في شعر مجنون ليلى: مجلة أبحاث اليرموك: سلسلة الآداب واللغويات، مج8، ع2، 1990م.

16. ظواهر من الانحراف الأسلوبي عند مجنون ليلى: مجلة أبحاث اليرموك، مج8، 1990م.

سادسا/ العناوين الالكترونية

1. قاموس المعاني، موقع الكتروني: www –almeany. com

سابعا/ الأطروحات الأكاديمية

1. حسن سليمان، الاتساع في اللغة عند ابن جني: أطروحة دكتوراه، كلية الآداب جامعة الموصل، 1995م.

فهرس الموضوعات

ملخص: تمحورت هذه الدراسة **المعنونة بـ: الأبعاد الفنية في المسرح التونسي** في توظيف البعد الفني في المسرح التونسي "مسرحية السد" للمحمود المسعدي؛ و"مسرحية ديوان الزنج" لعزالدين المدني نموذجًا، والذي يهدف إلى رصد بعض المفهومات والخصائص الفنية في المسرحيتين، لهذا فإننا حاولنا في هذا البحث إبراز البعد الفني في الخطاب المسرحي التونسي من خلال بِنياته المتنوعة، وعلاقاتها الداخلية والجمالية الثابعة من النصوص المسرحية المتنوعة.

فقسمنا بحثنا إلى ثلاثة فصول كبيرة فصل نظري وفصلان تطبقيان، فضلًا عن وجود مقدمة وخاتمة، فالفصل الأول خصصناه للحديث عن أشكال الكتابة الدرامية من اقتباس، وترجمة، وتعريب، وإعداد، وتمصير، وتونسة، والفصل الثاني: ارتأينا إظهار الأطر الفكرية والأبنية الدرامية والفنية، وأما الفصل الثالث؛ فكان الحديث فيه عن جمالية التراث، والانزياح الدرامي في النص المسرحي التونسي، وخاتمة تحدثنا فيها عن أهم النتائج التي توصلنا إليها ففهرس للموضوعات.

Abstract: This study focused on the recruitment of the artistic dimension in Tunisian theatre. The Al-Mu'moud Al-Masadi Al-sad Al-Zanj theatrical for Azz Al-Din Al-Madani, paradigm, which aims to monitor some of the concepts and characteristics of art in both theatricals. This is why we are trying to make this research problematic to highlight the artistic dimension of Tunisian theatrical discourse through its diverse structures, its internal and aesthetic relationships stemming from diverse theatrical texts.

We divided our research into three large chapters, a theoretical chapter and two printed chapters, as well as an introduction and an epilogue. The first chapter we devoted to talking about forms of dramatic writing, from quotation, translation, arabization, preparation Chapter II. We tried to highlight intellectual, dramatic and artistic structures and chapter III was about the aesthetic of heritage, the dramatic decline in the Tunisian theatrical text, and the conclusion of our most important findings.

فهرس الموضوعات

كلمة شكر	2
الإهداء	3
مقدمة	أ
الفصل الأول موقع المسرح التونسي من المسرح المغاربي	9
المبحث الأول: أشكال الكتابة الدرامية	9
الترجمة	12
تعريف الترجمة	13
ترجمة حرفية	13
الترجمة بتصرف	13
الترجمة المسرحية	16
النظريات الأدبية	20
النظريات المرتكزة على النص الدرامي	21
النظريات المرتكزة على النص الفرجوي	21
النظرية الأدبية الجديدة	22
الترجمة المسرحية في التجربة العربية	22
الاقتباس	27
التعريف	27
المفهوم المسرحي للكلمة	28
الاقتباس في المسرح العربي	33
مفاهيم أخرى	39
التعريب	39
الإعداد	41

التمصير والتونسة	44
المبحث الثاني المسرح التونسي وخصوصية النص	46
الفصل الثاني المسرح التونسي بين الأطر الفكرية والأبنية الدرامية والفنية	70
المبحث الأول: البعد الفني للشخصية في العمل الدرامي	76
I الشخصية في مسرحية السد	81
II الشخصية مسرحية ديوان الزنج لعز الدين المدني	91
المبحث الثاني: البعد الفني للفضاء في المسرح التونسي	105
تحديد مصطلح الفضاء	106
1 المكان	106
2 أنواع المكان	108
مفهوم المكان والفضاء في الفن المسرحي	108
المكان والمؤلف	109
المكان والمخرج	110
المكان والمتلقي	110
الفضاء الدرامي	111
المكان الدرامي	113
وظيفة المكان في النص الدرامي	114
الزمان في مسرحية السد	115
الزمن الاجتماعي	115
الزمن الخارجي	119
الزمن الداخلي	122
المكان في مسرحية السد	124
الفضاء في مسرحية ديوان الزنج	131

المبحث الثالث: البعد الفني للحوار واللغة في المسرح التونسي:	138
مفهوم الحوار الدرامي	139
الحوار واللغة في مسرحية ديوان الزنج	157
الحوار واللغة في مسرحية السُّد	161
الفصل الثاني: المسرح التونسي بين الأطر الفكرية والأبنية الدرامية الفنية	170
المبحث الأول: تجليات التراث في المسرح التونسي	170
تعريف التراث	170
التراث الشعبي	171
التراث في مسرحية ديوان الزنج	176
التراث في مسرحية السد	187
المبحث الثاني: تجليات الإنزياح في المسرح التونسي	215
أصول مصطلح الانزياح النظرية وحقوله المعرفية	215
طبيعة مصطلح الانزياح في النقد العربي الحديث	226
الاستعارة في النص المسرحي	240
التشبيه في النص المسرحي	249
الكناية في النص المسرحي	260
الخاتمة	268
قائمة المصادر والمراجع	271
الملخص	290
الفهرس	291