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

البنية الفنية
لمسرحية البواب لأحمد بودشيشة

مذكرة مقدمة لنيـــــل شهادة الماستر في الأدب العربي
تخصص: أدب مسرحي ونقـــــده

من إعـــداد الطالـــــب:
سليـــــــم حمادة

إشراف الدكتور :
أحمد حاجـــي

السنة الجامعي: 1435/1434 ، 2014/2013

إهـــداء

إلى من لونت عمري بجمالها وحنانها وعجز اللسان عن وصف جمالها وسهرت وضحت براحتها حتى تراني مرتاح وشملتني بعطفها ورعايته

**** أمي الحبيبة ****

إلى الذي أفني حياته جدا وكذا في تربيتي وتعليمي إلى من كان سندي الروحي ورافقني في مشواري إلى

**** أبي الحبيب ******

إلى من دقت في كنفهم طعم السعادة إلى إخوتي: قصي، مصطفى، محمد ولقمان وزوجة الأخ عدنان إلى كل الأهل والأصدقاء .

إلى من قضيت معهم أحلى أيام عمري مراد وهارون وحمزة إلى كل من يحبهم قلبي ولم يذكرهم لساني.

أهدى ثمرة جهدي هذه.

تشكرات

الحمد لله رب العالمين. والشكر لجلاله سبحانه وتعالى الذي أعاننا على انجاز هذه المذكرة. اللهم صلي على محمد وعلى آل محمد وبعد:

فبعد أن أتممت مذكرة اسند كرت الجهود التي تسببت في وصولها الشاطئ الأمان. ونجد أنفسنا في كلمة لابد إن نذكرها.

وهي أن العمل قد تم على ما هو عليه بفضل الله تعالى أولا وبفضل الذين كانت لهم الأيادي البيض عليه.

وهذه الكلمة نتوجه فيها إلى الله بالدعاء والشكر إلى من أفادنا من العلم حرفا والى كل من قصدناه فأعاننا واستنصحناه فنصحنا، فحدثنا فصدقنا.

دعاء من القلب بأن يجزيه الله عنّا خير الجزاء كما كان لمذكرتي أن تخرج إلى النور لولا التوجيه السديد والرعاية الفائقة التي شملنا بها الدكتور احمد حاجي وكان لملاحظاته القيمة الأثر الكبير في إظهار هذه المذكرة فضلا على إشرافه علي وتشجيعه حتى أصبح ثمرة يانعة على الرغم من الظروف والأيام العصيبة التي أحاطت بي فله مني جزيل الشكر والامتنان اعترافا بالجهود العظيمة وسيظل فضله يحمل من تلمذتنا له احتراما وتقديرا.

فقد قيل: (من علمني حرفا ملكني عبدا)

فشكرا لكرمه وجزاه الله خير الجزاء

ونسأل الله التوفيق والسداد

مقدمة

من المسلم به أن الأديب المعاصر لا يكتب عبثا ، فهو يبدع ومن وراءه الماضي وأمامه المستقبل. لكنه ليس محاكا ة للأساليب ويبقى أسير لتلك القواعد فليس التراث إعادة موضوعات و مشاعر بل هو طاقة للتعريف وحيوية للخلق وه ذا شان الأدب يمكن أي متلقي من أن يعيش تجربة عينه فيتعلم منها وكيف يساعد في بناء المجتمع ومن تم تتشكل فيه ثقافة التطور النماء والملاحظة للإبداع انه لقي اهتمام كبير لدى الشعوب عكس ساحتنا الأدبية فرغم أنه أداة في توجيه الحركة الثقافية لأداء الرسالة بصدق وما نطالعه من محاولات يعد نتفا.

ومن نافلة القول أن المسرح الجز ائري قد أخد حقه في فلك صرح قضايا المجتمع بمختلف شرائحه على الرغم من افتقاره للمصادر ولا يوجد أي كتاب نقدي قبل الاستعمار.

وبعد ه ذه الفترة حدثت مستجدات ومن نعمها نهوض التجربة النقدية باشرت النص بروح منهجية تهدف إلى إقتناص المعنى الداخلي الذي يولده النص منها أعمال عبد المالك مرتاض وصالح لمباركية.

ونظرا لضعف النقد المسرحي تأتي ه ذه الدراسة وما شهده من تهميش تأتي ه ذه الدراسة على مجال منهجي بنيوي يسعى إلى التنقيب عن النص ن تقصّ بواسطتها ملامح البنية بالتركيز على مسرح ية البواب لأحمد بودشيشة وله ذا فإننا نحاول من خلال بحثنا طرح إشكالية البنية الفنية في المسرح من خلال البناء آخد ين النص المسرحي (البواب) كنموذج واضعين بناء بالتنقيب.

ولقد إعتمدنا في بحثنا ه ذا على أهم الدراسات السابقة منها حسن البحراوي بنية الشكل الروائي، وعبد المالك مرتاض النص الأدبي ، المسرح في الجزائر لصالح لمباركيه ، بناء المسرحية العربية *ليوسف حسن نوفل* كلها أضاءت لي الطريق.

وقد إعتمدت على المنهج البنيوي الذي يرفض عزل النص عن سياقه الاجتماعي م ستأنسين بذلك المنهج البنيوي الذي يرفض عزل النص عن سياقه الإجتماعي والنفسي والتاريخي نتيجة تأثر رائده لوسان غولدمان بالماركسية والجدلية الهيغيلية، فالوعي الإجتماعي يشكل رؤية النص عامة، ولكشف هذه الرؤية السوسيونصية التي يتخلق منها النص.

ولقد قسمت هذا العمل إلى تمهيد تناولت فيه لمحة عن المسرح وتطوره ثم تناولت البحث في فصلين الفصل الأول عرضت فيه الجانب الن ظري تعرضت إلى التأصيل المعرفي لفن المسرح ثم نشأة المسرح وتطوره التاريخي وبعدها تطرقت إلى العرب والمسرح وكذلك التأصيل المعرفي البنيوي وفي آخر الفصل النص المسرحي وتجاوزه للبنيوية بالتلقي.

أما الفصل الثاني فقد قسمته إلى خمس عناصر تناولت في العنصر الأول الشخصية أما الثاني فقد بينت الحوار والعنصر الثالث تناولت فيه الزمان في المسرحية أما العنصر الرابع هو المكان وأبعاده وفي الأخير تحدثنا عن السرد من خلال مشاهد المسرحية.

وتوصلت إلى نتائج أثبتها في خاتمة البحث معتقد ا أني قدمت شيئا إضافي من حيث البنية الفنية للنص المسرحي.

ومن المراجع التي اعتمدت عليها وهي تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية لعمر بلخير، دراسة بنيوية شكلانية لمرئية مالك بن نبي لخثير الدويني، تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر للدكتور السعيد الورقي.

وقد تعرضت إلى صعوبات منها قلة المراجع والمصادر في التخصص وإن وجدت فهي ضئيلة وكذلك ندرة الدراسات في البنية الفنية للمسرحية على عكس الرواية والقصة وقد حاولت تجاوزها.

وبعد فاني توصلت الى غاية من هذا الجهد فالفضل لله عز وجل على توفيقه.

ولا يفوتني أن أقدم الشكر الجزيل الى كل من قدم لي يد المساعدة من قريب او من بعيد في انجاز هذا البحث واخص بالذكر الدكتور احمد حاجي والله نسأل التوفيق والسداد.

سليم حمادة

ورقلة في 2014/05/14م

14رجب 1435هـ

تمهيد

لقد شهد المسرح الجزائري تطور ا واستفاق المسرح من غيبوبته حيث أولت الدولة اهتمام كبير لفن المسرح ودلك بإقامة ندوة أيام المسرح وأخذت مهمة النهوض تحت شعار من اجل تطوير المسرح وقد عالجت قضايا عالقة في الفضاء المسرحي النص المسرحي لغة ومضمونا وشكلا وكذلك التمثيل والإخراج الى التكوين المسرحي وتنظيم الهياكل المسرحية.

فازدهر فن المسرح خاصة فترة الثماني نات، فانتعشت وبرزت مواهب أثرت في الساحة الإبداعية فكتب محمد مرتاض*الانتهازية * عالج فيها واقع الإدارة ولكذلك *مدرسة العجائب* لزهير علاق: إضافة إلى مسرحية النار والنور: التي نشرها صالح لم بلوكية ومسرحية *سيدي العفريت* لعلال عثمان وكتبا مسرحية *الراعي* محمد الأخضر السائحي ولم ينسئ النص المسرحي التاريخ الغربي فظهرا نصان الأول نثري عنوانه الطاغية لمحمد غمري والذي يعرض لحيات نيرو ن وتجبره، حين احرقا مدينة روما والثاني شعري عنوانه *أبو ليوس* للشاعر الجزائري احمد حمدي .

و النشاط المسرحي في تلك الفترة خاصة النصوص كانت تدور حول الموضوعات الاجتماعية لان المسرح هو جزء من الحياة ويعالج القضايا الإنسانية ومن ضمن المسرحيات الاجتماعية المجموعة التي كتبها احمد بود شيشة منها العقرب – دق الطبل – البواب – الوقف – المائدة.

وسنتطرق في بحثنا هذا إلى الجانب الفني خاصة البنية الفنية لمسرحية البواب التي تعالج الفساد المستشري في الإدارة من رشوة انتهازية ومحسوبية ومحاباة بالدراسة والتحليل.

الجانب النظري

الفصـــــــــــــــل الأول

- ✓ **أولا:** التأصيل المعرفي للفن المسرحي
- ✓ **ثانيا:** نشأة الفن المسرحي وتطوره التاريخي
- ✓ **ثالثا:** العـــــــرب والمســـــــــــــــرح
- ✓ **رابعا:** التأصيل المعرفي للبنيوية
- ✓ **خامسا:** النص المسرحي وتجاوزه للبنيوية بالتلقي

أولا : التأصيل المعرفي للفن المسرحي

إن أدب أي امة هو نتائج عواطفها، ومشاعرها، وتجاربها وأفكارها، وهو خلاصة مزاجها النفسي هو مرتبط بقيمها و تقاليدها، فهو إذا فلسفتها في الحياة، مستمدة من داخلها.

ولعل ما تعيشه أي امة يكون له بالغ الأثر على أدبائها، إنهم يعيشون في وسط له قوانينه أوضاعه التي تحكمه وتسيره فيستلهمون منه فنون غايتها تهذيب الأفكار وعقيدتها مكارم الأخلاق ووطنها قلوب العشاق، فالفن كيفما كان وحيثما وجد له تأثير خاص، في توجيه الإنسانية إلى الأهداف السامية أو المنحطة، للأهداف الروحية المجنحة الطليقة، أو المادية الحسية، وسط سياجها المحدود حسب مشارب الكاتب وغرضه، من هذا وذلك فما هو مفهوم المسرح ،وما هو موقع هذا الفن بين الفنون الأخرى

1/- تعريف المسرح:

لعلنا لا نجاوز الحقيقة إذا قلنا أن فن المسرح كما هو معروف وسيلة من وسائل التبليغ القائم على وسائل جمالية كمنها الخيال والإبداع ،والتبليغ المسرحي يتخذ لنفسه عدة لغات فنية من إيقاع وحركة وأضواء ملابس و ماكياج ...الخ، فللفن مادة هي الواقع المسلط على الفنان، ولعله لغة يعبر بها عن الواقع بأدوات فنية ملائمة و له غاية أثناء ذلك وهي وصف هذا الواقع الناشئ في النفس الباطنية م تشرب إليها عن طريق العا لم الخارجي المو لج في نفس الإبداع (1) إن المسرح هو الفن القائم على المشاهدة والرؤية ولا أدل على ذلك من أصل كلمة مسرح في حداتها، فكلمة مسرح théatre مأخوذة من الكلمة اليونانية théatron والتي تعني حرفيا مكان الرؤيا والمشاهدة (2)

وبصورة أدق إن كلمة مسرح اليونانية مشتقة من فعل بمعنى يرى tosee أو يشاهد toview أما أصلها اللغوي في المعجم العربي، فهذه اللفظة مشتقة من كلمة *سرح* بإمعان أثناء حدوث العملية، وكانت تطلق على مكان رعي الغنم (القطيع) وعلى مكان فناء الدار(1).

1/ النص الأدبي من أين و إلى أين؟ ينضر عبد المالك مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص15.

2/ النص المسرحي، ينضر شكري عبد الوهاب، دار فلور للنشر ط2، 2001، ص9.

كما توظف كلمة المسرح للدلالة على شكل من إشكال الفرجة .قوامه المؤدي من جهة والمتفرج من جهة أخرى وفي ه ذه الحالة يعتبر المسرح فنيا من فنون العرض كالسرد، والإيماء الباليه وغيرها وهنا تكمن سمته الجوهرية ، إذ أنه فن قوامه ال ديناميكية، ينطوي على فعل المشاركة في أي حدث مسرحي، فيؤدي الممثلون على الخشبة أدوارهم وفق أنماط و ميكانيزمات مختلفة، وعلى الركح يتلقى هذا الحدث ويستقبل بصفة جماعية أو فردية.

2/- تعريف المسرحية : لقد رصد شكري عبد الوهاب في كتابة النص المسرحي عدة تعار يف للمسرحية من مصادر مختلفة، نورد منها (2)

ومما جاء في تعريف دليل أو أكسفورد للمسرح: وضع ه ذا الدليل تعريف للمصطلح :مصطلح يطلق شكل عام على كل ما يكتب من أعمال مسرحية للمسرح في بلد ما وضرب مثلا بالدراما الإنجليزية أو الدراما الفرنسية كما أنه استخدام المصطلح للتعبير عن إنتاج فترة بعينها من تاريخ المسرح، مثل دراما ع صر عودة المالك، أوالدراما الوضعية، كما أنه يطلق على أي موقف مسرحي ينطوى على صراع كما كان في المسرح الإغريقي بطل الجوقة (.) ولا مجال للسرد ولا للمناجاة الفردية، والأهداف مسرحية، وجد لاعتبار ما يجري موقفا مسرحيا ضرورة أن يكون بين شخصين على الأقل ويعرفه إبر اهيم حمادة بقوله الكلمة يونانية الأصل، Dram ومعناها الحرفي يفعل أو عمل يقوم به ثم انتقلت الكلمة من اللغة اللاتينية المتأخرة Drama إلى معظم لغات أوروبا والكلمة تعني مدلولين.

الأول: النص المستهدف عرضه فوق المسرح أيا كان جنسه أو مدرسته، أو نوعية لغته، ويقلد أدواره شخصياته ممثلون يقومون بتأدية الفعل، ونطق الكلام .

الثاني: المسرحية الجادة ذات النهاية السعيدة أو الأسفية والتي تعالج مشكلة هامة علاجا مفعما بالعواطف على ألا يؤدي إلى خلق إحساس شرجعي مأساوي.

1/ مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ينظر حنان قصاب وماري إلياس نقلا عن المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط2، 1997، ص423.

2/ النص المسرحي، شكري عبد الوهاب، ص9.

(.) الجوقة: الكورس مجموعة من المؤدين يتحدثون ويتحركون كمجموعة واحدة بإتساق وإنسجام.

-ينظر نقلا عن المعجم المسرحي، ص423.

2-3- تعريف حسن رمزا: الدراما (*-*) شكل من أشكال الفن القائم على تصوير الفنان لقصة تدور حول شخصيات تتورط في أحداث هذه القصة، تحاكي نفسها عن طريق الحوار بين الشخصيات دون تدخل الفنان بالشرح أو برواية ما يحدث.

2-4- وعرفه أدوار جوردون كريج: إن فن المسرح لا هو تمثيل فقط ولا نص مسرحي فقط، إنه ليس مشاهد أو مناظر فقط، ولا رقص إنه توليفة هذه العناصر، الفعل الذي هو جوهر التمثيل والكلمات والعبارات التي تشكل قوام المسرحية والسطور والأسلوب واللون الذي يصبغ مشاهد المسرحية، والإيقاع الذي هو جوهر فن الرقص.

ضمن كل ما سبق يمكننا أن نوجز الكلام عن المسرحية ونقول بأنها فن التعبير عن صورة من صور الحياة، تعبيرا واضحا بواسطة ممثلين يؤدون أدوارهم، أمام جمهور محتشد يكون هذا التمثيل مثيرا، فهي تلك القطعة من الحياة ينقلها إلينا الأديب لنراها ممثلة على المسرح معبرة عن الحياة يوجهها المشرف أو العابس أو عنهما معا .

وقد فرق نقاد المسرح والمنظرون له بين مصطلحين لكل منهما دلالة تميزه على الآخر ألا وهما النص الدرامي، والنص المسرحي المعروض:

أ/ النص الدرامي Drama Tic Texte: وهو نص المؤلف (المبدع) المصمم خصصا للأداء على الخشبة والقائم على أسس وتقاليد وأعراض درامية متعارف عليها: عادة ما يسبق النص المسرحي، ثم يصاحبه مع بداية العرض، فهو مجرد مشروع حالته كأي رواية أو قصة نقرأها مكتوبة بخط اليد، أو مطبوعة يكون حواره وإرشاداته بمثابة حوار الرواية ووصفها (1).

ب/النص المسرحي المعروض performance text :هو النص الدرامي المكتوب بعد أن تناولته يد المخرج (الديكور) والممثلون وغيرهم لتأتي المعالجة النهائية تحويلا لكل المفردات المكتوبة إلى عناصر بصرية لخدمة النص الدرامي قصد إخراجه بكل ما يحمل من مضامين وأحاسيس فالمسرحية إذا هي الأداة والوسيلة التي يضمنها المؤلف مجموعة أفكاره أو نظرياته سواء السياسية منها أو الاجتماعية ، أنها الوعاء الذي يتضمن الأماني والأحلام ، والرغبات التي يحلم المؤلف بتجسيدها وهي حجر الزاوية في إقامة العرض المسرحي، وهي مكتوبة وقعت ودفع يقدمها المؤلف في تسلسل منطقي (2).

(*-*) الدراما: كلمة تستعمل بمعنى المسرحية التي تقدم للجمهور في المسرح نقلا عن المعجم اللغوي

1/ النص المسرحي، عبد الرحمان شكري، ص2.

2/ المرجع نفسه، ص3.

ومن هذا يتضح لنا بعض العناصر التي يتحدد بها نطاق العمل المسرحي ونقصد بها الممثل والمسرح (البناء المسقوف) والجمهور، فالعناصر الثلاثة مجتمعة تعكس الصورة الظاهرة للمسرحية غير أنها ليست كل شيء فلابد أن نقف عند أدائها الداخلي، ولعل أبرزها جانب التأثير الدرامي الناش ئ عن اختبار الحوادث الدرامية وهنا وجب علينا ضبط مدلول كل من المصطلحين (الدراما والدرامي) فمصطلح دراما Dramaيستعمل بمعنى المسرحية التي تقدم للجمهور في قاعة العرض أما مصطلح درامي Dramatic فهي اللا متوقع، والذي يثير المشاعر عن طريق الصدمة أو المفاجأة.

ثانيا: نشأة الفن المسرحي وتطوره التاريخي:

نشأ الأدب المسرحي وتطور في بيئات تاريخية مختلفة، وكان في كل طور من اطواره أو بيئة من بيئاته يعرف تطورا معينا فقد كان الأدباء ودراسو هذا الفن العريق يضيفون مبادئ ويستغنون عن أخرى. وذلك تماشيا مع ظروف الحياة الدينية والسياسية والإجتماعية والثقافية، التي كانت لها بالغ الأثر على الأدب عموما، والمسرح بصفة خاصة، لأنه أكثر الفنون الأدبية إلتصاقا بمستجدات الحياة مند زمن الإغريق حتى وصل إلى الطبيعة المعروفة عندنا اليوم، وإن كانت سبقته بعض الصور من المسرح القديم، من ذلك ما كان يعرض في ساحات المعابد المصرية القديمة وال ذي له علاقة بمعتقداتهم وأساطيرهم، **وظل أمر المسرح الفرعوني غامضا حتى أتى الكشف الحديث الدي قام به **كونتر** في سنة 1922، و**كورت**عام 1928 و**سليم حسن **سنة 1927 فبين لنا أن ثمة نصوصا تمثيلية قديمة بعضها يقع في أربعين مشهدا(1) كتلك التي أكتشفها كورت**(2).

وقد ارتبط المسرح بداتية عند الإغريق بالطقوس الدينية فنشأ في كنف الأساطير والمعتقدات، فهم يؤمنون بعدد الآلهة،لأن طبيعة بلادهم متعددة المظاهر كثيرة التغير،جبال كهوف ،ريح لينة، ريح عاصفة، رعود، سيول جارفة، وغيرها من الظواهر **فتوهموا أن ثمة قوى خفية وراء هذه المظاهر الطبعية فقدسوها وتملقوها بالقرابين والعبادة **(3)

1/ تدور القصة حول بحث *إيزيس* عن جثة زوجها *أوزوربس* يساعدها إبنها *يورس* الذي ينت قم من نست إلاه الظلام والمتسبب في الموت والده، الذي قطعت جذته أربعين قطعة ،وكان التمثيل يدوم ثلاثة أيام وينتقل المركب من مكان إلى آخر للبحث عن الجثة،وفي كل مكان يعتقد أن به جزءا تقوم معركة وهمية وأحيانا حقيقية إلى أن يتم العثور على الجثة كاملة وتدخل الهيكل ويشهد الشعب هذا الحفل ويحلوا أصحابه.

2/ المسرحية نشأتها وأصولها وتاريخها، عمر الدسوقي، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 2003، ص10

3/ المرجع نفسه، 05ص.

ومن الآلهة، التي قد سوها **ديونيزوس**أو**باخوس**(1)إلاه النماء والخصب، وبخاصة العنب والخمر، وقد اعتاد اليونانيون أن يقيموا اله حفلين. حفل في الشتاء بعد جني العنب وعصر الخمور فتكثر لدلك الأفراح وتعقد حفلات الرقص وتنشد الأغاني ومن هنا نشأت **الملهاة**الكوميديا: والتي هي حسب أرسطو *aristote*محاكات الأرادل من الناس.

في كل نقضية ولكن في الجانب الهزلى الذي يثير الضحك من غير إيلام ولا إضرار،(2) أما الحفل الثاني فيكون في فصل الربيع حيث تكون الكروم قد خفت وعبست الطبيعة ،فيغلب عليه الحزن، ومنه نشأة ((المأساة)) ((التراجيديا)) ويعرف((أسطور)) ((التراجيديا)) (بأنها محاكات فعل نبيل تام، لها طول معلوم، بلغة مزودة بألوان التزيين (3) تختلف وفق الإختلاف الأجزاء ،وهذه الحاكاة تتم على يد أشخاص يفعلون ،لاعن طريق الحكاية القصص، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهيرمن هذه الانفعالات،(4).

وبعد أن إستعرض مفهوم التراجيديا**والكوميديا**حري بنا أن نعطي الفروق الاساسية بينهما فالاولى**التراجيديا**تجسد مواضيع التعاسة والشفاء وفكرة الخضوع للالهة (القضاء والقدر) أما الشخصيات فيها فهي تاريخية لها صفات إلهية ،ووظيفة **الجوقة **(5) المبالغة في تصوير الكارثة وإيجاد الرعب ، قصد التأثير في نفوس النظارة حتى يؤمنوا بهذه الفكرة الدينية ،في حين أن الكوميديا موضوعها الاضحاك لاتعطي اهمية كبيرة للجانب الديني، شخصياتها بشر، لاينظر إلى البطل النظرة المتعالية (6).

1/ يسمى عند اليونان ،**diorysos**وعند الرومان **bauhus** كانت تقدم له الأغاني المصحوبة بالرقص نقلا عن المعجم المسرحي.

2/ المرجع السابق، ص195.

3/ يقصد باللغة المزودة بألوان التزيين تلك التي فيها إيقاع ولحن ورشيد، نقلا عن المعجم المسرحي.

4/ المرجع السابق، 60.

5/ الجوقة، الكورس *chours* تدل على مجموعة من المنشدين، يمكن أن تؤدي بعض الرقصات أثناء الأداء ، نقلا عن المعجم المسرحي.

6/ المسرح نشأته آدابه وأثر النشاط المسرحي في المدارس، ينظر، عيسى خليل محسن الحسيني، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، ط 1، 2006، ص74.

وإذا كان السائد بيننا أن الفرق بين المأساة و الملهاة يكمن في خاتمة كل منها ،فإذا انتهت المسرحية بموت البطل أو فشلة أوإنتحاره ،كانت مأساة،وإذ كانت نهايتها سعيدة ،فهي ملهاة فإن التماس الفرق بينهما يكون في الإنطباعات التي يتركها كل منها في الجمهور، المأساة تعالج موضوع الصراع بين قوتين ماديتين قد يكونان شخصيتين ، أو بين شخص وقوة أعلى منه ،أو بين القوى الذهنية بعضها ضد بعض، أو بين المادية والذهنية معا.

وتستخدم لذلك الشخصيات العظيمة، أما الملهاة فهي تمثل الصراع بين الشخصيات أو بين الجنسين الذكر والأنثى أو بين الفرد والمجتمع، وتستخدم لذلك الشخصيات الأكثر إتضاعا ، على أن الشيء الذي يجب أن يتوفر في كليهما هو الجو الذي يطفي الشخصيات جميعها صيغة فردية ولونا طاغيا نكسيها صفة الشمول (1).

ويعتبر** تيسبيس ** *thyspis * ** 252-456 ق م* أول من أدخل التمثيل إلى العرض، بينما كان في أول الأمر لايعدو بعض الرقص والأناشيد الجماعية، والأغاني الدينية ثم مثل **ديونيسوس** *dioysos* فكانت الكورس تشير وهو على خشبة مرتفعة ثم أدخل الحواربنيه وبين الجوقة، ثم مثلث الشخصيات التي ترد في الأغاني والأناشيد، فكان الممثلون يظهرون على هينة البشر في نصفهم الأعلى وصورة الماعز في نصفهم الأسفل مرتدين جلود الماعز عند أدائهم للأدوار المسرحية، لأن هذا الحيوان مقدس عندهم، حيث كان يقدم قربان للإلاه (2).

هذا وقد قلل الشاعر*أسخيل يس* *eschyle* (525-456 ق م)من دور الجوقة وأناشيدها، وأعطى الحوار أكثر أهمية ،كما رفع عدد الممثلين إلى إثنين، و بعدها قام**سوفوكليس* *sophocle* 496-406 ق م، برفع عدد الممثلين إلى ثلاثة، وأمر برسم المناظر (3).

1/ المسرح أصول وإتجاهاته المعاصرة مع دراسة تحليلية مقارنة ، محمد زكي الع شماوي دار النهضة العربية ، بيروت لبنان، د ت، ص32.

2/ الكلاسيكية والاصول الفنية للدراما ، محمد مندور ، دار النهضة للطباعة والنشر الفجالة ، القاهرة، مصر ، ط1، د ت، ص10.

3/(ينظر)، نمادج من المسرح الأوروبي الحديث، عبد الكريم جدري، ص33.

كما **يرجع إليه الفضل في أنه جعل أفراد الجوقة خمسة عشر فردا بعد أن كانوا إثني عشر ،رغم أنه لم يجعل من الكورس كل شيء في التراجيديا على نحو ماكان في عهد الذين سبقوه **(1)

بينما عرف يوربيدس *euripide* * 484-411 ق م * بتناوله أشد الم آسي الإنسانية فجيعة ،حتى يستطيع أن يؤثر بها على الجمهور، باحثا على القوانين الأخلاقية، أما الكوميديا اليونانية فبرز فيها *أ رسطوفان* **aristophane** * 445-358ق م*ومن ملاهيه المشهورة *الضفادع* التي تحكم فيها شخصية *يوربيدس* (2) فيصور الإله (ديونيزوس) في حيرة من أمره بعد وفاة (يوربيدس)، لأن المأساة لم يعد لها شاعر يخلدها، فيذهب الإله إلى العالم الآخر ليعود بأحد الشعراء التراجيديا، فيتردد بين (أسخيلوس) و(يوربيدس) وعلى ذلك يقيم مسابقة بين الشاعرين فينقد كل منهما الاخر نقد لادعا غار قا في الناحيتين الأخلاقية و الفنية، وينتهي الأمر بظهور **يوربيدس** بمظهر مفسد **التراجيديا** وبذلك يختار **يونيزوس** أسخيلوس ويعود به إلى الأرض .

وبهذا يعد اليونانيون أسبق الأمم إلى فن المسرح، إذ نظّروا له القواعد الجمالية والفنية وقانون الوحدات الثلاث: وحدة الزمان، وحدة المكان، وحدة الموضوع.

إن الموقع الجغرافي المتقارب بين العاصمتين أثنيا و روما، وكذلك التشابه بين البيئتين في المجالات: الاجتماعية، السياسية، الاقتصادية، والدينية، ساهم في إنتقال العادات والتقاليد اليونانية إلى الحياة الرومانية، فنتج عن ذلك معطيات ثقافية *مكنت من ترقية المعارف العلمية في كلتا العاصمتين*(3)

1/ المسرح نشأنه وآداية وأثر النشاط المسرحي في المدرسة، عيسى خليل محسن الحسيني، ص51.

2/ ينظر، أرسطو طاليس في الشعر تحقيق وترجمة محمد ع يس دار الكتاب العربي للطباعة، النشر القاهرة، ط1، 1967 ص6.

3/ نماذج من المسرح الأوربي الحديث، عبد الكريم جدري، ص121.

- نقلا عن المعجم المسرحي، ماري إلياس وحنان قصاب.

وكما كان للغزو البيزنطي لأثينا الأثر الكبير في إنتقال الثقافة اليونانية إلى روما عبر هجرة الشعراء والفلاسفة و أهل العلم عموما، وبذلك سارت المسرحية الرومانية على خطر نظيرتها اليونانية و يبدو ذلك جليا في أعمال (هوراس) (horras) 95-08ق م. التي تأثر فيها بكتاب *فن الشعر* كما تأثر *فرجيل*(virgile) (70 ق م- 19ق م)ب(هوميروس) (homer)، ومن ذلك *يرى أدباء الرومان و شعراءها والمشتغلين بأمور الفكر هناك يرثون.....تقديس المثل الأدبية اليونانية، وينظرون إليها بعين الرعاية والإعتبار فهم يعرضون مسرحياتهم بنصها و كما كانت تعرض في المسارح اليونانية ،وهم يقلدون تلك المسرحيات تقليدا شديدا وفي كل سمة من سماتها(1) يؤكد ه ذا الر أي**عمر الدسوقي **بقوله: **أما المسرحية الرومانية – فقد تقليدا للمسرحية اليونانية، إذ سطا الكتاب الرومانيون على الادب الاغريقي ينهبونه نهبا* (2)

وهكذا بقيت المفاهيم الفنية والادبية لهذا الفن سائدة إلا في بعض الأشياء، ففي الفر جة الرومانية تأخذ الألعاب البهلوانية قسطا من زمن الاحتفال، إلى جانب ترويض الوحش وإضافة إلى تلك العروض ظهرت إحتفالية أخرى نتمثل في *التمثيليات الإيمائية *(3)

أما في العصور الوسطى** 456-1453** فأتمت المسرحية بالطابع الديني نتيجة لظهور المسيحية وانتشارها في العالم العربي، حيث **تحول المسرح إلى مسرح كنسي يتمثل في الوعظ والإرشاد الديني، وقد أقبلت الجماهير على مشاهدة تلك العروض، ثم ما لبث المسرح أن انتقل من الكنائس إلى الأماكن العامة **(4)**فالمسرحيات تستمد موضوعاتها من حياة المسيح،ومأساة صلبه، وحياة القديسين وكرام تهم وأسس الأخلاق الدينية** وبهذا التوجه لم يرتق المسرح إلى المستوى الفني الإنساني الذي بلغه عند اليونان والرومان لأن الكنيسة احتكرت التمثيل لنفسها.

1/ أشهر المذاهب المسرحية و نماذج من أشهر المسرحيات دريني خشبة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط1، 1999،ص21.

2/ المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها،عمر الدسوقي، ص8.

3/ التمثيليات الإيمائية: نوع من العروض البهلوانية، كانت تعرض في مسارح روما القديمة كنوع من الاحتفالات في المواسم والأعياد، تعتمد الزي والأقنعة المتعددة النماذج.

4/ النماذج والمدخل الدرامي، أمير إبراهيم القرشي، دار عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1,2001، ص25.

واقتصرت مسرحيات التسلية على الملوك والأمراء في شكل لوحات هزلية.

وفي عصر النهضة عاد الأوربيو ن إلى التراث اليوناني وبعثوه من جديد، وهجر المسرح الديني، وظهر المسرح الكلاسيكي نتيجة لذلك، وبخاصة عند الفرنسيين الذين اعتبروا أنفسهم الورث الحقيقيين لـ**اثينا **وظل الأدب المسرحي في ظل المذهب الكلاسيكي ينقسم إلى تراجيديا وكوميديا تماشيا مع المجتمع المنقسم إلى طبقتين.

والملاحظ على مسرح هذه الفترة أن هناك فارقا، يتمثل في انتقال الصراع في المسرحية إلى داخل شخصية البطل كالصرع بين العقل و العاصفة أوبين الحب و الواجب وهدا ما يضع البطل في تفكير عقلي منطقي، يحتم عليه حل من الحلول، أو أهواء عاطفية تريد السيطرة عليه (1) وهذا ما أدى إلى تغيير الأحداث الثقافية، كما كان لها تأثير على الحياة الاجتماعية والسياسية وقد استطاع المسرح الكلاسيكي في القرن السابع عشر الميلادي(ق 17م) أن يكون صورة لتطور الحياة في عصر النهضة، أبرزها ظهور الفرد وسط الجماعة، وبروز الشخصية، كنتيجة للاهتمام بالإنسان في داته، وتحديد أبعاده، وتحليل مقوماته النفسية والعقلية حتى سمي الأدب الكلاسيكي بالأدب الإنساني **(2)

وفي القرن الثامن عشر (ق 18م) قامت الثورة الفرنسية (1789) وكان من نتائجها ميلاد طبقة اجتماعية جديدة أطلق عليها اسم **الطبقة البرجوازية **(3) والتي لها همومها الخاصة فهي الأكثر تقييد بالأخلاق و قيم المجتمع وعاداته على عكس الطبقات الأخرى فالأرستقراطية ترى أنها أرقي من تقيد نفسها تلك العادات، والطبقة الشعبية ترى نفسها أحط من أن تقيد بالأخلاق والعادات .

وقد وجدت الثورة في الفن المسرحي الأرض الخصبة لتنمية الوعي الثوري لدى الناس، وفي هدا الصدد يرى**محمد مندور **أن الكوميديا قد حملت العب ئ الكبي، فلم يعد ه ذا الفن كوميديا شخصيات كما كان عند **موليير** (molyéer) (1622–1673م) بل أصبح تحليلا نفسيا أو اجتماعيا عند *ماريفوبيتر***marivau-p*(1688–1763م) أوكوميدته حبكة وأحداث ثورية في ثلاثية

1/ (ينظر)، المسرح العالمي، محمد مندور، دار نهضة مصر للطباعة والنشر.الفجالة، القاهرة، مصر، ط1، د ت، ص9.

2/ نمادج بشرية، محمد مندور، دار القلم، بيروت، لبنان، 1985 ص29.

3/ (ينضر)، المسرح العالمي، محمد مندور، ص07.

*بومارشيه**Beaumarchais* (1732–1799م) الشهيرة *حلاق إشبيلية– زو اج فيجاروا– الأم الآثمة *(1) فيجاروا ابن الشعب امتهن عدة مهن منها الحلاقة وخدمة بيوت النبلاء، وبذلك تعرف على الطبقة الإستقراطية فراح يسخر منها،مما جعل*لويس السادس عشر*يسجن بومارشيه، وهذا ما يعكس الصراع بين الطبقتين في الكتابات المسرحية.

*أما المأساة البرجوازية فقد جعلت أبطالها من الطبقة الوسطى التي ازداد تأثيرها، ووضحت شخصياتها، ومآسيها لانقل روعة عن مآسي القدماء، وإن نقصتها الحماسة فقد عوضتها بقربها من الواقعية و معالجتها مشكلات الناس وأخلاقهم * (2)

ثم نشأت بعد ذلك عند الرومانسيين *الميلودراما* * mélodrame *والتي *بدأت تتبلور كنوع مسرحي له أعرافه الخاصة في فرنسا في فترة الثورة الفرنسية التي أعطت لهذا النوع مبرر وجوده ومعالمه، فقد برزت الحاجة لكتابة تراجيديات تتوجه للشعب*.

وقد ارتبطت بالموسيقي من أجل إثارة عواطف الجمهور ،لان كتاب هذا النوع المسرحي يرون أنه ضروري لأثارة الانفعالات لدى المشاهدين ليكسبوا لأنفسهم النجاح ولأعمالهم الرواج الواسع، وعادة ما يكون فيها الصراع ظاهريا كالصراع بين رجلين من أجل امرأة، أما الأحداث فيها فتكون غالبا*فردية تخص أفرادا بأعينهم وليست قضايا عامة يدور فيها الصراع بين عناصر متباينة، أو بين عقائد ثابتة، وأخرى مستجدة– كما هو الحال في المسرحيات الاجتماعية، ذلك أن غاية الميلودراما هي بلوغ التأثير المباشر على المشاهد*(3)

وبظهور المذهب الواقعي تمخضت عنه الدراما الحديثة التي تلجأ إلى المجتمع بمشكلاته المختلفة ،وتتخذها مادة لها ،فقد قصر أصحاب هذا الاتجاه *نشاطهم على تصوير حياة الطبقة الدنيا،ونقل ما تزخر به تلك الحياة إلى المسرح ليراه الناس وفي القرن التاسع عشر ظهرت أشكال المسرحية في أوروبا ،أبرزها

المسرح الحر ; *théâtre*الذي أسسه الفرنسي "أندريه أنطوان" (aantoine) *1858-1943م* في باريس عام 1887، وقد اختار هذه التسمية للتعبير عن رغبته في التحرر من التقاليد والأعراف المسرحية ،إضافة إلى الاستقلال عن المؤسسات الرسمية،

1/ المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، عمر الدسوقي، ص214.

2/ نقلا عن المعجم المسرحي، ماري إلياس وحنان قصاب، ص497.

3/ المسرح والمجتمع في مائة عام، محمد زعلول سلام، ص32.

والتوجه إلى جمهور جديد،من خلال العمل على تقديم نصوص جديدة لكتّاب شباب غير معروفين لدى الجمهور، وقد تزامن هذا النوع من المسرح مع ميلاد فن الإخراج (1) ومن أشهر الذين كتبوا في هذا الاتجاه نذكر السويدي" أوغيست سترندبرغ "*astrindberg*1849-1912م، والنرويجي " هنريك أينسى " *hibsem*(1827-1906م).

أما في القرن العشرين (ق 20م) فقد شهد العالم الحرب العالمية الأولى والثانية، ولا يخفى ما أحدثته ويلاتها من أزمة في الضمير العالمي، كفقدان الثقة في الإنسان، هذه الظروف أفرزت نوعا من المسرح سمي"مسرح العبث" *Théâtre DE L'absurdité* الذي ظهرت ملامحه مابين الحربين ،ثم تبلور ك توجه بعد الحرب العالمية الثانية، وقد تفرد العبثيون (1) بأسلوب في الكتابة لم يعهد من قبل – شمل الشكل والمضمون معا "في اللغة والمحتوى الفكري ووسائل الأداء والعرض المسرحيين".(3)

وتعتبر **المغنية الصلعاء** للرومان ي*يوجين يونيسكو* **1912 1993 EINESCOم* أول مسرحية عبثية – تلتها أعمال كثيرة في هذا الاتجاه،نذكر منها :"في انتظار غودو" عام 1953للايرلندي "صموئيل بيكيت"*S.BECKETT*1906–1989م" (الغرفة) لـ (هارولد بينتر) (H.pinter) سنة 1957م (1)

وفي سبعينيات هذا القرن ظهر نوع من المسرح يتعلق بالعلاقات الاجتماعية، خاصة التي تنجم من مشاكل العمل في المجتمع الصناعي،إذ يطرح تجلياتها في تفاصيل الحياة اليومية وهو **مسرح الحياة اليومية** " thèàtreduotidien"الذي ولد في ألمانية مع كتاب أمثال "فرنتزكروتز" * fikrotez*و"بوتوشتراوز"*b.strouss* والجدير بالذكر *أن مسرح الحياة اليومية هو ظاهرة أوروب ية بحثة لعلاقته المباشرة بنمط حياة معين ولهذا فنصوصه إنتشرت بسرعة في دول أوروبا ولم تعرف خارجها*(2)

وهكذا كلما حدث تغيير في المجتمع، تبعة تغيير في الفن المسرحي، الذي هو تعليم وتربية وتهذيب،إضافة إلى كونه وسيلة ثقافية،تهدف إلى شحن المتفرج بحاجة اجتماعية لتنوير المجتمع وتغييره، رغم أنه يقدم المتعة والتسلية، وهذه المتعة هي متعة فكرية أولا، وهذا ما يتطلب أن يكون المتفرج واعيا بأهميته.

1/ أشهر المذاهب المسرحية، درنيي خشية، ص150.
2/ نقلا عن المعجم المسرحي، ينظر ماري إلياس وحنان قصاب، ص429.
3/ المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، محمد زكي العشماوي، ص135.
1/ نقلا عن المعجم المسرحي، ينضر ماري إلياس وحنان قصاب، ص304.
2/ المرجع نفسه، ص431.

العرب والمسرح:

تدور مجموعة من التساؤلات حول علاقة العرب بالمسرح، ومرد هذه التساؤلات عدم وجود أدلة دامغة تؤكد أن هناك علاقة تربط العرب بهذا الفن التاريخ العربي والحضارة العربية التي شهدت ازدهارا في العصر العباسي لم يشهدا أي نص أو عرض تمثيلي يؤكد معرفة العرب بالمسرح، كما هو الشأن عند الإغريق وقدامى من الهنود والصينيين.

إلا أن بعض الدارسين المحدثين يرون أن التراث العربي عرف كثيرا من النصوص القابلة لان تتحول إلى مسرحيات، كما شهد المجتمع العربي أشكالا من الفرجة بنص أومن دونه هذا الرأي أدى إلى خلق إشكالية اختلفت فيها الآراء بين مؤيد ونافي، فانقسم الدارسون والباحثون في علاقة العرب بالمسرح إلى فريقين: الأول ينفي معرفة العرب للفن المسرحي، والثاني يؤكد تلك المعرفة ولكل من الفريقين حججه.

وحتى نكون موضوعيين، حري بنا أن نستعرض حجج كل من الطرفين ليكون حكم نا مؤسسا.

الفريق الأول:

يستند أصحاب هذا الرأي على التقنيات الغربية للمسرح، والذي يجب أن يتوافر على العناصر الأربعة: النص، الخشبة، الممثل، المتفرج، وهو بهذه المقومات غير موجود في المجتمع العربي قبل مسرحية "البخيل"ل"هارون النقاش" على الرغم من أن المصريين القدامى شهدت أساطيرهم عنصر الدراما و التي لم يكتب لها الخروج من دائرة الدين إلى الحياة الاجتماعية كما هو الشأن عند الإغريق، وبذلك يمكن أن نتصور: "كيف أمكن أن بتطور المسرح الإغريقي من مجال الدين والآلهة وأساطيرهم إلى مجال الإنسان وحياته ومجتمعه، وذلك لأن تلك الآلهة لم تكن في الواقع إلا بشرا، وإن تضخمت أبعادهم وفاقت قوتهم وذكاؤهم قوة البشر وذكاؤهم وأبعادهم، وأما عند المصريين القدماء فإن الهوة كانت سحيقة بين عالم الآلهة وعالم الإنسان على نحو لم يستطع أن يتخطاها الفن المسرحي بفرض وجوده في عالم الآلهة وعالم الأساطير"(1)

1/ المسرح، محمد مندور، نهضة مصر للطباعة والنشر الفجالة، القاهرة، مصر، 1989، ص14.

ويرى أنصار هذا الرأي أن ظهور المسرح في بيئة دون أخرى يرجع إلى جملة من الأساليب التي حالت دون وجود الظاهرة المسرحية في الأدب العربي القديم، أبرزها ما يلي:

1 – السبب الاجتماعي:

لم يعرف العرب في الجاهلية الاستقرار في المدن، إذ كان الترحال يميز حياتهم في حين يتطلب المسرح متفرجا مستقرا،كما أن النظام القبلي هو السائد والذي يذيب الفرد في كيانه،والمسرح يشترط الشخصية المتميزة،وهذا ما يؤكده "توفيق الحكيم" في مقدمة المسرحية "الملك أوذيب" "افتقار العرب إلى عاطفة الاستقرار،هو في رأيي السبب الحقيقي لإغفالهم الشعر التمثيلي، الذي يحتاج إلى المسرح"(1)، ويرى عباس محمود الع قاد أن العوامل الاجتماعية ضرورية في تشكيل حضارة شعب ما،والمسرح من الفنون التي ترتبط بالحياة الاجتماعية من خلال التجاوب بين الأفراد والأسر، هذا الأخير كان قليلا في مجتمع البداوة .(2)

وعلى الرغم من أن العرب عرفوا الاستقرار في عهد الدولة الأموية والعباسية، إلا أنهم لم يعرفوا المسرح لأن نظرتهم إلى الشعر الجاهلي ظلت سائدة باعتباره النموذج الأعلى الذي يجب أن يحتدى به،فهم لا يسمحون فيه بابتكار أو تغيير في قالب ه فعمود البيت بحر الشعر وقافية القصيدة من الأمور التي لا يمكن التحوير في أساسها،وهذا ما أغناهم عن ترجمة أشعار غيرهم (3)

1/ الملك أوديب، توفيق الحكيم، المطبعة النموذجية، القاهرة، مصر، د، ت، ص25.

2/ ينظر، خواطر في الفن والقصة، عباس محمود العقاد، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1973 ص115.

3/ ينظر، تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سوريا ومصر، حورية محمد حمو، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، سوريا، 1999، ص17.

2 – السبب الديني :

كانت وثنية العرب في العصر الجاهلي وثنية اعتيادية لم تتطور ولم تتمخض عن طقوس ومراسيم تؤدي إلى نشوء فن تمثيلي كما نشأ عند اليونان: لأن في عقيدتهم وضوحا لا يحتاج إلى تأويل ومن ثم أعرضوا عن ترجمة أدب اليونان – ملاحم ومسرحيات.

وبمجيء الإسلام و نبده الوثنية وتعدد الآلهة وعبادة الأبطال، عزف العرب عن هذا الفن لأنه يتناقض ومبادئ عقيدتهم، أضف إلى ذلك تحريم الإسلام التصوير والتمثيل لأن التجسيد المادي للإنسان، ومظاهر الطبيعة منهي عنه(1).

3 – عدم مشاركة المرأة في التمثيل:

يتطلب المسرح وجود المرأة لكن الأعراف و العادات والتقاليد لا تقبل و ج ودها في عالم التمثيل وهدا الأمر لم يقتصر على المجتمع العربي فقط (فالمسرح الغ ربي لم يكن يعرف مشاركة المرأة في جميع عصوره وقام الرجل بالأدوار النسائية إلى وقت متأخر من القرن الخامس عشر ومع دلك استمر المسرح (2).

4 – غياب الصراع في المجتمع العربي:

الصراع أساس المسرح فهو يحتاج إلى مجتمعات معقدة، والمجتمع العربي عرف بذوبان الفرد في الجماعة مما كون فيهم تصورا جماعيا للعالم، وهذا لا يستدعي الدراما بقدر ما يستدعي التغني بالقبيلة وآثارها في حين أن المسرح اليوناني،الذي هو المثل الأعلى عند الدارسين لا يخلو من هذا العنصر بل تعددت الصراعات فيه وتنوعت وهي أربعة (3)

أ – **الصراع العمودي:** وينجم عن تمرد الإنسان ضد إرادة الآلهة

ب – **الصراع الأفقي:** و يتمثل في الصراع بين الإنسان و مجتمعه من خلال رفض القوانين السائدة.

1/ ينظر، المرجع نفسه، ص19.

2/ المسرحية في الأدب العربي الحديث تأريخ ، تنظير، تحليل– خليل الموسى، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق، سوريا، 1997، ص6.

3/ ينظر، تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سوريا ومصر، حورية محمد حمو، ص21.

ج- **الصراع الديناميكي:** و يتمثل في الصراع بين الإنسان وقدره، من خلال رفضه الاستسلام للحمية والمصير المقرر سلفا.

د- **الصراع الداخلي:** نشأ بين الإنسان وداته،وينجم عن ذلك ذاتان متضادتان متصارعتان.

5 - سوء ترجمة كتاب"فن الشعر" لأرسطو:

يعتبر الكتاب "فن الشعر" المرجع الأساسي لفني المأساة و الملهاة،ولما نشطت حركة الترجمة في العصر العباسي،لم يحسن المترجمون فهم بعض مصطلحات الكتاب ومن بين هؤلاء "ابن رشد" * 1126-1128 م*و"حازم القرطاجي" * 1211-1285م* وغيرهم من الذين اعتقدوا أن *المأساة* "يقابلها المديح" في شعر العرب و - الكوميديا- يقابلها *الهجاء* مع العلم أن *أرسطو* يعرف * التراجيديا * بأنها محاكاة لفعل جاد تام في لغة ممتعة،تمتاز بالنبل والبطولة،وبأحداث تثير الشفقة والخوف، وبذلك يحدث التطهير، في حين تستهدف"الكوميديا"، نقد العيوب لدى الناس بما يثير الضحك.

هذا الخطأ صرف العرب عن ترجمة المسرح اليوناني،ظنا منهم أن الشعر العربي يماثل ما عند الإغريق أو يتفوق عليه،وبذلك لم يترجموا الأعمال المسرحية التي درسها ** أرسطو**في كتابه من أمثال **أوديب ملكا**و **الاليادة **و **الأوديسا**(1).

وانطلاقا مما سبق يجزم أصحاب هذا الرأي بأن العرب لم يعرفوا الحركة المسرحية إلا في العصر الحديث،وهذا ما يؤكده**محمد المديوني**(2) في كتابه**إشكالية تأصيل المسرح العربي**:"إن في تأصيل المسرح العربي إقرارا بعدم تأصل هذا الفن في التربة العربية وتأكيد بتكونه بشكله الحالي فنا عربي المنشأ و فدعلى العرب وثقافتهم في العصور الحديثة (3)."

1/ ينظر، المسرحية في الأدب العرب الحديث، تأريخ، تنظير، تحليل، خليل الموسى، ص09.

2/ محمد المديونى من مواليد 1949 في جندوبة، أسناد محاضر بالجامعة التونسية.متحصل على الإجازة في اللغة والأدب العربي سنة 1971من كلية الآداب بتونس يعد من مؤسسي المسرح الجامعي،يشغل حاليا إدارة المعهد العالي لفن المسرح

3/ إشكاليات تأصيل المسرح العربي، محمد المديوني، بيت الحكمة، قرطاج، تونس، 1993، ص21-22.

والرأي نفسه نجده عند "محمد يوسف نجم"عندما يؤكد بأن:"المسرح بمعناه الاصطلاحي الدقيق فن جديد ولج باب حضارتنا في النهضة الحديثة ،التي أعقبت الحملة الفرنسية على مصر ،وإذا أردنا الحديث عن المسرح كفن له أصوله وأدبه،فعلينا أن نسقط من حديثنا ألوان الملاهي الشعبية،التي قد تحوي مشابه من هذا الفن،ولكنها تختلف عنه اختلاف كبير"(1) إذ**ليس هناك أي شيء عربي يمكن القول عنه من الناحية الفنية أنه أصل مسرحي"(2) وعليه فإن المسرحية في الأدب العربي المعاصر فن غربي أصيل لم يعرفه العرب قبل العصر الحديث (3).

2- الفريق الثاني:

شهد العرب أشكالا مختلفة من المسرح قبل منتصف القرن التاسع عشر التي تعبر عن طقوسهم الاجتماعية والدينية سواء قبل الإسلام أو بعده، لأن الرغبة في الاحتفال والتقليد كان موجودين بوجود الإنسان،ومن ثم لا يشترط أنصار هذا الرأي ضرورة توافر العناصر الأربعة كاملة في المسرحية وبناء على ذلك اعتبروا الأشكال الاحتفالية الموجودة في التراث العربي أعمالا مسرحية،لأنها تعكس الرأي العام في الطباع و الأحداث الاجتماعية والظروف العامة،وعليه فإن:""الممثل والمتفرج هما العنصران الأساسيان للفن المسرحي قد يغيب مؤلف النص، وقد تغيب خشبة المسرح، ولكن لابد من وجود الشخص يقوم بالعرض والشخص الذي يلتقاه.

1/ المسرحية في الأدب العربي الحديث، محمد يوسف نجم ، 1847-1914، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط ع، 1980 ،ص13.

2/ أدونيس (علي أحمد سعيد) فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت،لبنان ط:1980،ص170.

3/(ينظر)، تاريخ الأدب الحديث ،حامد حفني داود.

ومن الذين سعوا لإثبات معرفة العرب بالفن المسرحي الكاتب المصري "علي الراعي" *1920-1999م* من خلال بحثه في التراث وانتقائه الأشكال الأدبية وبعض الأحداث التاريخية التي تحمل ممارسات تمثيلية كالطقوس الدينية وبعض المظاهر الاجتماعية،من تجمعات قصور الخلفاء إلى موكب الرشيد والمأمون بعده،إلى الحكائين في الشوارع والمساجد،و الأسواق،إلى حفلات الزواج و الختان، إلى جلسات الغناء والسمر ، وبعض ملاهي الشعب التي جمعت بين التعابير القولية والحركية

و فيما يلي أهم الأشكال التي عدها دعاة التأصيل مرحلة لما قبل المسرحية.

1 -أسواق العرب في الجاهلية :

يعتبر سوق عكاظ أبرز أسواق العرب في الجاهلية، إذ كانت تقصده بعض القبائل للفرجة والاستماع إلى شعرائهم ينشدون قصائدهم و يشجعونهم ضد شعراء القبائل الأخرى، و كان النابغة الدبياني "ت-604م" يدير ذلك العرض، ويختمه بالحكم على أحد الشاعرين، وفي ذلك عرض مسرحي يتوافر على الممثل (الشاعران) والجمهور (القبائل) و أما خشبته فهي السوق.

2 -صلاة الجمعة عند الرشيد والمأمون بعده :

لقد كان الرشيد ومن بعده المأمون يخرجان للصلاة يوم الجمعة بأعظم مظاهر الخلافة، حيث يتقدم الموكب فرقة من المشاة حاملة الرايات، تقدمهم فرقة موسيقية ترتدي لباسا خاصا تردد مختلف الأنغام بكيها الفرسان ، ثم أرباب الدولة راكبين الخيول ، ويعدهم يهل الخليفة وهو يرتدي طيلسانا أسودا ، ممتطيا أحسن الجياد العربية، ويتبعه رجال الدولة و الحراس (1).

فهذا الموكب هو في صميمه عرض مسرحي مخرج بعناية، مكانه طرقات بغداد و حركته المسرحية هي قصر الخليفة إلى المسجد، وبطله الرئيس :الخليفة و متفرجوه هم جماهير الناس، و الهدف منه أن يقع كل ذلك في نفوس الناس موقع المتعة، ويبت فيهم الرهبة، و يطلعهم على مدى قوة الدولة وغناها، فيلزمون جانب الولاء لها.(2)

1/ (ينظر)، المسرح في الوطن العربي، علي الراعي، ص40.

2/ المرجع السابق، ص40.

3 -عاشوراء و نصوص التعزية :

هي عروض تراجيدية تعيد على المتفرجين المشتركين في الاحتفال وهم من الطائفة الشيعية تمثيل ماجرى عام 680 في مدينة كربلاء العراقية بين جنود الحسين بن علي – رضي الله عنه – و يزيد بن معاوية حين استشهد الحسين على يد "" شمر بن ذي الجوشن "" ،**وكانت القصة تمثل في ساحة واسعة ضربت فيها الخيام وا تشحت بالسواد، و يقوم شيخ يثير شجون الناس بذكر ما لاقاه الحسين و آله في نغم حزين بهيج العواطف و يستدر الدموع، و يطوف على الناس بقطعة من القطن يلتقط فيها دموعهم، ثم يقطرها في زجاجة تحفظ للاستشفاء ""(1) و تتحول في هذا العرض شخصيات الحسين ويزيد إلى شخصيتين تراجد يتين تمثل الأولى الخير بينما الثانية فتمثل الشر.

و يعاد تشكيل أحداث كربلاء وتمثيلها في عروض متبلورة على امتداد العالم الشيعي في كل سنة ، في العاشر محرم ، متضمنة بعض مظاهر التعذيب و العنف التي يحدثها المؤدون إراديا على دواتهم، و بذلك اعتبر طقس التع زية متميزا لتحقيقه طابع الحدث الفرجو ي المنبعث انطلاقا من مشاركة كل شخص، إضافة إلى أنه لم يبقى محصورا في الفضاءات الحسينية وتجاوزها إلى الشارع على عكس المسرح الفرعوني الذي انحصر ومات داخل المعبد (2).

1/ المسرحية نشأتها وتأريخها وأصولها: عمر الدسوقي، ص10.

2/ (ينظر)، الفن المسرحي وأسطورة الأصل ، خالد أمين ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة عبد المالك السعدي، منشورات المغرب، ط2، 2000، ص64.

4 -مسرح البساط:

عرف هدا النوع في المغرب مند زمن بعيد , حيث كان المبسطون يعدون عدتهم في عيد الأضحى أو في عاشوراء عن طريق تبرعات الأصدقاء ما يسمح بإقامة الحفل ثم يتجهون نحو القصر و تلحق بهم مواكب الصبيان و الرجال و المجموعات الفلكلورية و عند ووصولهم الى القصر تاخد كل مجموعة المكان المخصص لها , حيث يتقدم بعض مسلياتهم وتمثيلياتهم المستمدة من التقاليد المغربية , و يقدم البعض بتادية القصص والأغاني المميزة , و في النهاية يكررون الصلاة على النبي – صلى الله عليه و سلم – ويوجهون بالدعاء للملك (1).

** وكثيرا ما كان البساط فرصة يغتنمها الممثلون لتبليغ شكواهم الى الملك عن طريق تمثيل هذه الشكوى، فهو كان مسرحا انتقاديا الى جوار كونة ترفيهيا له شخوص تابتة: (البساط) الذي يمثل القوة والشجاعة و المغامرة، و (الياهو) اليهود الذي يرمز إلى النفاق و الجشع والذكاء و*حديدان * الذي يتميز بطهارة النفس وحب الغير، ويعارضه الغول الذي يقطن شرا (2).

5 -مسرح الحلقة:

هو نوع من المسرح شاع في المغرب يعتمد التمثيل في الأسواق و ساحات المدن اد تتكون الحلقة حول فنانين ممثلين يقدمون الحكايات و الأساطير ويكون من بينهم الموسيقيون والبهلوانيين، وفي بعض الأحيان يشترك المتفرجون في العرض من خلال حمل بعض المهمات المسرحية أو التمثيل مباشرة مع المجموعة (3).

وكان الحفل يبدأ بالصلاة على النبي – صلى الله عليه و سلم – و يدعي المتفرج إلى توسيع الحلقة أو تصديقها وهذا ما ولد بين الممثل والمتفرج واحساس هذا الاخير بمشاركته في العروض، التي اختلفت مواضيعها بين الجد والهزل (4).

1/ محاضرات في النثر العربي الحديث مؤسسة العارف للمطبوعة بيروت , لبنان , 1999 ص 137.

2/ المسرح في الوطن العربي علي الراعي ص 60.

3/ (ينظر)، المرجع السابق، ص 137.

4/ المسرح في الوطن العربي، علي الراعي، ينضر، ص 58.59

6 -سلطان الطلبة:

ظاهرة مغربية ظهرت ايام السلطان مولاي رشيد الذي حكم في الفترة الممتدة بين (1666-1672) عندما ساند الطلبة السلطان في حربه مع اخيه "مولاي محمد " من اجل العرش حيث كافئهم بان نظم لهم نزهة على ضفاف وادي فاس .

يبدأ الحفل في ربيع كل سنة ويستمر على مدار أسبوع إذ يقوم طلبة جامعة قيروان بتكوين مملكة صغيرة يباع فيها التاج للطلبة بالمزاد العلني والمتوج يصبح من حقه التقرب من الملك الحقيقي ويعبر له عن بعض المطالب كتحرير مسجون مثلا ويجري التمثيل كله على أساس الارتجال فلا نص ولا كاتب (3) .

7 -المقامـــــــــــــــــة: (4)

يرى الكثير من الدارسين أن جدور المسرح العربي تعود إلى فن المقامة الذي ارتبطت مواضيعه بالوعظ والإرشاد إذ يتوفر فيها التمثيل وعنصر القص معتمدة الأداء الفردي وهذا ما جعلها قريبة مما تعرفه اليوم باسم "المونو دراما "

وهي بذلك من الأجناس الأدبية التي يمكن نسبها إلى "مصادر المسرح بشكل مباشر لأنه يحتوي على بعض بدايات الحوار وبالتالي الأدب المسرحي "(5)

1 خيال الظـــــــــــــــــل:

خيال الظل شكل من أشكال الفرجة له طابع درامي تمثل الشخصيات فيه دمى تتحرك من وراء ستارة بيضاء وهذا ما يفسر التسمية ويطلق على الدمى في عروض "خيال الظل " اسم الشخوص والذي يحركها اسم "المخايل" أو " المحرك"

وهذا النوع من التسلية مأخوذ من الفعل "خال" في اللغة العربية بمعنى "ظن" و"توهم" "الخيالة " جمعها " خيالات" وهي ما يشتبه للنائم من الصور في المنام.

ولهذا المسرح نمطان أولهما عبارة عن منصة تضع مقابل مكان المشاهدين والمنصة بمثابة المسرح الذي تستعرضه شاشة بيضاء وراءها مصباح كبير وبين المصباح والشاشة رسوم من الجلد تتحرك على قضبان فتظهر خلال هذه الرسوم على الشاشة أمام الناس .

1/ (ينظر)، المرجع السابق، ص62.61.

2/ الف عام وعام على المسرح العربي، نمارا الكساندروفا، ص58.

3/ نقلا عن المعجم المسرحي، ينضر، ماري اليأس وحنان قصاب، ص190.

أما النمط الثاني يختلف عن الأول في انه يستغني عن المصباح وتوقد بدلة نار من القطن والزيت أما الرسوم فيحركها أفراد الفرقة ويتحدثون على ألسنتها (1)

وقد إستطاع " خيال الظل " منذ أن عرفه العرب أيام العباسيين أن يصور البيئات المختلفة ويعبر عن ملامح العصر ومشاعر البسطاء وأمالهم وآلامهم واستطاع ان ينتشر في مختلف البلاد العربية ففي الجزائر مثلا اتخذ هذا الشكل وسيلة لمجابهة فرنسا من خلال تصوير الكراكوز (2) في صورة شيطان لابس بدلة جندي فرنسي (3) .

ويعتبر"شمس الدين محمد بن دانيال الموصلي"(1148– 1211م) أشهر من كتب في هذا الفن عرف بقدرته على التهكم والسخرية ترك كتاب "طيف الخيال" الذي يضم ثلاثة مسرحيات هي "طيف الخيال" عجيب وغريب، المقيم والضائع اليتيم ويصف ابن دانيال فنه هذا أي خيال الظل فيقول شعرا (4)

خيالنا هذا لأهل الرتب *** والفصل والبدل والأدب
حوى فنون الجد والهزل في *** احسن سمط واني بالعجب
اذا قام به ناطق واحد *** على كل شخص ناظر واحتجب
مذاهب الفضل به جمة *** فنقطوه سادتي بالذهب

وسواء أكان العرب هم الذين اجتلبوا فن خيال الظل إلى حضرة العباسيين أم انه انتقل إليهم (5) فلا شك هنا في إن هذا اللون من ألوان الملاهي هو أرقى ما كان يعرض على العامة والخاصة من فنون إلى حوار انه مسرح في الشكل والمضمون معا لا يفصله عن المسرح المعروف إلا أن التمثيل فيه كان يتم بالوساطة (6)

1/ المسرح نشأته وآدابه واثر النشاط المسرحي في المدارس، ص178. 179.

2/ الكراكوز هو خيال الظل عند الأتراك .

3/ مدخل إلى المسرح الجزائري، مجلة الثقافة والثورة، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، العدد 10 الجزائر، 1983، ص76 .

4/ المسرح نشأته وآدابه واثر النشاط المسرحي في المدارس، عيسى خليل محسن الحسني، ص177.

5/ نقلا عن المعجم المسرحي لـــ "ماري الياس وحنان قصاب " إن "خيال الظل " موطنه الأصلي هو الصين.

6/ المسرح في الوطن العربي، على الراعي، ص43.

2 -مسرح الدمى (العرائس):

مسرح الدمى شكل من أشكال العروض تقوم الدمى فيه بالأدوار بدلا من الممثلين الحقيقيين والمتعارف عليه إن هذا النوع يدرج ضمن عروض مسرح الأطفال لان الدمية وسيلة جد هامة لمخاطبة الطفل من خلال انجذابه إليها ومع ذلك هناك العديد من مسارح الدمى المخصصة للكبار حيث " تعتبر من أقدم أشكال العروض في العالم لأنها ارتبطت غالبا بالدين فهي معروفة في مصر الفرعونية وكذلك في الصين مند القرن الثاني عشر قبل الميلاد"(1) .

أنواع الدمى :

يمكن تقسيم هذا النوع من العروض إلى ثلاثة أنواع انطلاقا من الوسيلة المستعملة في تحريك هذه الدمى (2).

ا – العرائس المحركة بعصا .

وفيها يتم تثبيت الدمية على عصا أو تحرك أفقيا بواسطة قضبان حديدية أو خشبية

ب – العرائس القفازية

وتكون عن طريق إدخال أصابع اليد والكف بداخل الدمية ومن ثم تحريكها

ج – عرائس الخيوط

وهي عبارة عن دمى مفصلة تحرك بواسطة أسلاك أو خيوط يجدب اللاعبون أطرافها من اعلى الخشبة

والملاحظ أن هذه الأنواع الثلاثة تشترك مع " خيال الظل" في عدم قدرتها على الوجود أو الحركة بعيدا عن إرادة محركها ويرى " لندو " في كتابه (تاريخ المسرح العربي) أن (مسرح العرائس يحسم عبثية الحياة التي نعيشها ومن هنا فهو لا يمكن أن يقدم صورة حقيقية لحياة الإنسان بل جل ما يستطيع هو أن يصف بعض الأنماط الإنسانية وصفا نمطيا عاما ولا يستطيع أن يصل إلى إظهار المزايا الفردية عند الأفراد (3)

1/ نقلا عن المعجم المسرحي ماري الياس، حنان قصاب ص210.

2/ (ينظر)، المرجع نفسه، ص211.

3/ تاريخ المسرح العربي، لندو ، ترجمة يوسف نور عوض.

وانطلاقا مما سبق ذكره نستطيع القول أن الظروف لم تكن مهيأة لميلاد المسرحية العربية قبل النصف الثاني من القرن التاسع عشر، إذ أن الأشكال السالف ذكرها يغلب عليها الارتجال، كما أنها لا تتوفر على كل العناصر الواجب توفرها في المسرحية (النص، الخشبة، الممثل والمتفرج)، وعليه فإن عدم وجود الفن المسرحي في حضارتنا بالمفهوم الحديث، قد عوضه العرب بما يتناسب مع ثقافتهم ونظراتهم إلى الحياة بكل مناحيها.

التأصيل المعرفي للبنيوية:

يعتبر المنهج البنيوي من المناهج الأساسية في الدراسات الأدبية والنقدية، وقد نشأ في حضن التيارات الفلسفية، وما تولد عنها من نظريات خاصة عند أولائك المفكرين والنقاد الذين استوعبوا وثبتوا فكرة أدبية الأدب، وضرورة التعامل مع النص دون افتراضات سابقة لان العمل الأدبي كما يرون. له وجوده الخاص وله منطقه ونظامه، وشبكة العلاقات المعقدة هي التي تجعل منه عملا أدبيا(1)

وها نحن أولا، قبل أن نتطرق للنص المسرحي، لاستعراض خصائصه الألسنية والأسس النظرية التي دبجت فيه، نجد أنفسنا ملزمين على إلقاء الضوء على هذا المنهج الذي تنوعت مشارب رواده وتعددت تسمياته (*) بمصطلحات متعددة كثيرا ما ترددت في كتب النقد الأدبي الحديث.

وكحتمية لا بد منها، برز في الحقل الأدبي جدل حاد بين أنصار المذهب ومعارضيه، فلم يقتصر النقاش حول كيفية تناول الأعمال الأدبية بل امتد إلى تحديد مفاهيم جديدة للنقد الأدبي والمسرحي وعلاقتهما باللغة والمجتمع.

ولم يقتصر هذا النقاش على أوروبا وأمريكا بل امتد إلى الوطن العربي في العهد السابع من هذا القرن وبدى أن هناك حماسة كبيرة لدى نقادنا ومفكرينا لهذا المنهج، تجلت من خلال ترجمات كتب البنيويين وكذا التطبيقات المتعددة على النصوص الأدبية القديمة والحديثة.

وبعد فما هي البنيوية؟ وما مفاهيمها للنقد والأدب؟ ما خصائصها؟ كيف يتعامل الناقد البنيوي مع النص؟

تعريف مصطلح البنية:

في اللغة ماخودة من الفعل بين بيني ومنها البناء وهو تركيب شيء من الأشياء على شكل معين وبمنظار معين على نحو معين كما نجد كلمة بنية في كتاب العمدة لابن رشيق إلاّ أنه لم يكن له المعنى الذي نعرفه اليوم، أما عند النقاد الغربيين فهي ماخودة من الكلمة Structure وتعني البناء (**) أو الطريقة التي يقام بها مبنى من المباني من وجهة نظر فنية، وهذه البنية تتكيف بها الأشياء لتكون متكاملة سواء أكان ذلك جسما حيا أو ماديا أو جسما لغويا، فمثال الجسم الحي الشجرة بها شكل معين فروعها تتساقط بشكل، وأوراقها شكل كذلك الزرافة تختلف عن الحمار الوحشي، والمثال المعنوي الحضارة العربية تختلف عن الرومانية والمثال اللغوي بنية المسرحية وطريقة تركيب لغتها تختلف عن الرواية والقصة...الخ.

1/ (ينظر)، محاضرات في نظرية الأدب، شكري عزيز الماضي، دار البعث للطباعة والنشر، ط1، د ت، ص138

(*) من بين هذه التسميات: البنيوية ـ البنائية ـ الألسنة...

(**) كما تعني حالة تعدو فيها المكونات المختلفة لأنه مجموعة، محسوسة أو مجردة منظمة فيها بينها ومتكاملة حيث لا يتحدد لها معنى في ذاتها إلا بحسب المجموعة التي تنظمها.

فالبنية هي تحليل داخلي لبناء ما وهي تحليل للعناصر والعلاقات القائمة بين أجزاء البنية على الدارس أن يبين ما إذا كانت العلاقات جوهرية أو ثانوية وهنا نتبع الآتي العلاقات الجوهرية تعد المكون الأساسي للبنية وهي هيكل الشيء كما أنها التقسيم الذي أقيمت له طبقات تلك البنية مثال ذلك العلاقة الجوهرية تعد المكون الأساسي للبنية وهي هيكل الشيء كما أنها التقسيم الذي أقيمت له طبقات تلك البنية مثال ذلك العلاقة الجوهرية الاسمنت، الرمل، الماء، هذه العناصر تسمح بإعطاء شكل معين إذا ما تشكلت بطريقة معينة وفي الأدب نأخذ حوار، صراع، شخصيات، حبكة... تعطي نما أدبيا إذا ما تشكلت وفق أسس معينة.

وجوب معرفة تماسك الأجزاء جوهريا فعلى الدارس أن يعرف ما إذا كان جزء من البنية يتوقف على مادة هذه الأجزاء ولا يمكن أن يكون الجزء لولا تلك العلاقات الجوهرية بين بقية الأجزاء الأخرى.

من هذا وذاك نقف عند السمات التي يتميز بها مصطلح البنيوية.

يسمح بتعدد المعنى، وذلك باجتماع عناصر وأجزاء في شكل معين يؤدي إلى بروز بنية معينة فيعطي لتركيبها المتسم بالتتابع والاستطراد (*) ما يسمى بالنظام Sys Tème الظاهرة المركبة في حددتها طبقا لفلسفة معينة تولد تنظيما فتكسب العناصر والأجزاء عنصرا جديدا هو الاتصال وفق شفرات معينة SIGMES يراد بها التبليغ.

وعلاقة التواصل هي هذه الوظيفة التي تقوم بها العناصر في النظام والاتصال الناتج عن وظيفة كل عنصر في النظام المحدد، والمسرح المعاصر وظف طرق مختلفة لإقامة تواصل.

(*) الاستطراد أطرد الشيء تبع بعضه بعض وجرى وأطرد الكلام تتابع، والاستطراد عند الجاحظ هو الانتقال من موضوع إلى آخر كي لا يمل القارئ.

بين المتفرج والخشبة بما تعج به من علامات وتبين لها شفرات مختلفة يسعى الممثلون إلى بثها للمتلقي بطريقة ما ولقد حققوا نتائج ممتعة وقيمة من الناحية الفنية.

نظراتها للسياق مفهومها يتوقف على السياق لأن محور العلاقات يختلف موقعه داخل النظام الذي يضمه مع غيره من العناصر وهذا المعنى ناتج عن علم اللغة الذي يرى انه لا يمكن تحديد أي عنصر منفصل إلا بعلاقاته مع العنصر الآخر ويقوم على القيم الخلقية مثل النظرة إلى المشترك اللفظي وبالتالي هنا يحدد معنا المفرد بتحديد موقعها من التركيب ونحدد معناها بعلاقاتها مع العناصر الأخرى وكذلك الترادف عند خد لذلك مثلا لفضة الخال فلها كذا معنى يميزها من خلال سياقها النصي، وإذا كان للفظة الخاصية فكذلك للعلامة نفس الحال، إذ لا يمكن تفسيرها إلا من خلال بنائها وسياقها فالقبعة مثلا تختلف مدلولها بحسب الوضعية فمرتديها يعكس حالة اجتماعية معينة، أما إذا نزعت أمام شخص معين فهي تدل على صفة خلقية معينة وهكذا.

يقول أصحاب هذا المنهج أن مصطلحهم (البنيوية) ويتسم بالمرونة وبسبب ذلك غلبت العلاقات السياقية والى ذلك ذهب بارت حين اقر أن البنائية ليست مدرسة ولا مذهب ولا مبرر لقصورها على التفكير العلمي بل لا بد من وصفها بأكثر قدر من السعة والمرونة لأن الإنسان قد لا نعرفه من خلال لغته ولكن من خلال تصوراته ونظراته للأشياء (2).

ومن ثمة فالبنيوية structuralisme تتكئ على مذهب علمي يستند على وضعية عقلانية يريد توضيح الوقائع الاجتماعية والإنسانية بتحليلها وإعادة تركيبها وشرحها على هذا التصميم الداخلي الذي تخضع له وهو البنية وجوهر المذهب هو الفلسفة الوضعية التي من روادها أوغست كونت 1857/1798 المناهضة اللاهوتية، والميتافيزيقية، التقنية الداعية للخبرة الحسية والعلوم الوضعية بدليلها (3).

خصائص المنهج البنيوي: لهذا المنهج عدت خصائص نذكر بعضها في ما يلي

البناء يتمثل في العلاقات التي تعطى للعناصر المتحدة والمكونة له قيمة بوصفها في مجموع معين أو مجموع منتظم أو بطريقة يمكن إدراك ذلك، وكل هذا بواسطة النظرة الشاملة للبنية والعلاقات المتبادلة بين عناصرها فمثلا لا يمكن حصر عناصر ذات صفات كلية، ما لم تنتظم في تشكيل يكشف عن حدودها ووضعها الداخلي في النص، وبالتالي لا ينظر إلى هذه العناصر على أنها مجرد وصف عفوي لشيء خارجي، كما لا ينظر إليها سطحيا.

1/ سيمياء براغ للمسرح دراسة سيميائية حول الوضع الراهن لنظرية المسرح ترجمة إدمير كورية، عدد من المؤلفين، وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1997، ص41

2/ (ينضر)، النقد الجزائري المعاصر من اللاسونية إلى الألسنية، يوسف وغليسي، الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب، الجزائر، ط1، 2002، ص116.

3/ المرجع نفسه.

يقوم هدا المنهج على جمع العناصر المتشابهة لتبيان العلاقات بينها رغم اختلاف التراكيب الاسمية والفعلية وفي هذه وتلك تراكيب وتنويعات مختلفة.

يقوم على الاعتراف بالفوارق بين المجموعات المنتظمة في النص وذلك حول محور دلالي واحد ورغم كونها مختلفة عن بعضها البعض إلا أنها تشكل شجرة.

في التحليل الداخلي للدراسة البنيوية يجب التركيز على العناصر المكونة للموضوع أثناء الدراسة وطريقة قيامها بوظائفها – وظيفة الجدع – وظيفة الفرع.

أما في اللغة فعلى الباحث أن يركز على الجوانب الاجتماعية وكذا التأثيرات الأجنبية عليها تجميع الخصائص الكلية وهنا يجب أن ينظر إلى البنية نظرة شاملة لا نظرة جزئية حتى وإن نظرنا إلى شيء جزئي فلابد من النظر إليه، من وجهة وزاوية علاقاته ومساهماته في الجانب الشمولي ولا يتأتى لنا دراسة نص أدبي ما دراسة بنيوية إلا بالتزام عنصر الحياد إزاء هذا الخطاب، مع علم البلاغة وهكذا (وتصبح اللسانيات تتحكم في بنية النص وحتى في فكرته تحت علم الدلالة)(1) وإذا كانت اللسانيات تهتم ببنية الألفاظ (النونيات) والجمل المركبة (السنتاقمات) فإنها تلج كذلك عن النص فتنقد بناه، وتكشف أسراره العامة من خلال البحث في جمله، فالبحث في الجزئيات فتح عنه بالضرورة معرفة الكليات وبقدر ما نتعمق في العمل الأدبي، بقدر ما تتحد زوايا الرؤية فيه فالمسرحية المعروضة مثلا على الخشبة تختلف مستويات فهم معانيها من عرض لآخر فكلما شاهدناها تكونت في أدهاننا أفكارا واكتسبنا معارف لم نهتد إليها في العرض الأول وبتعدد العروض، والإمعان في الإبداع تنكشف لنا حجب، ونصل إلى قيم متنوعة ومتعددة على حين أن فاليري يقر أن النص يخلق خلقا جديدا كلما قرأه قارئ (2)، وظل ذلك على العرض المسرحي فكأن النص الأدبي يتحدد وينبعث من خلال كل قراءة يقوم بها القارئ وهكذا نجد عطاء النص الأدبي متحددا فكلما استعطاه القارئ أعطاه فالنص باعتقاد البنيويين يتضمن معناه في داخله أما المتلقي فيهتم بالمعنى كما تلقاه لا كما في داخل النص، وصلة القارئ بالنص، أو المشاهدة بالعرض تكمن في التنبيه إلى البنية الأسلوبية (*) للنص، فتسوقه قراءاته في كل مرة إلى ما هو جوهري خاصة إذا علمنا بأن هذا النص مفتوح على احتمالات لا حصر لها، عدتها البنى المتداخلة الموظفة على الركح تفك شفراتها بالمشاهدة المستمرة.

1/ النص الأدبي من أين وإلى أين؟ عبد المالك مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، الجزائر، ط 1، 1983، ص54.

2/ المرجع نفسه.

(*) الأسلوبية تعنى بدراسة الخصائص اللغوية التي يتحول الخطاب فيها من سياقة الإخباري إلى وظيفته التأثيرية الجمالية.

النص المسرحي وتجاوزه للبنيوية بالتلقي:

لقد نالت إستراتيجية التلقي الأدبي، حظا غير قليل من الدراسة والتحليل في ضوء المناهج (*) والاتجاهات الجمالية، والشكلية وقد ركزت هذه الدراسات على النص الأدبي بوصفه بنية بعدة بنى وقد حاولت كل من الشكلانية، وبنيوية حلقة براغ إعطاء نوع من الإستقلالية النصية للعمل الأدبي وبظهور التحليل البنيوي في الخمسينات والستينات من القرن العشرين، شهد التلقي الأدبي ثورة على كل الإتجاهات النقدية، التي تستمد أدواتها الإجرائية من العوامل الخارج نصية معتمدة على تطبيق النموذج اللغوي على المادة قيد الدرس، وعمقت أفكار القطيعة مع المؤثرات الخارجية، مما أكسب متعة خاصة للقراءة البنيوية (1)

تتميز القراءة البنيوية بأنها نظام تحليلي، يعتمد أساسا الرمز والإشارة في دراسة النصوص يقوم على قاعدة علمية يعتمدها القارئ لحظة التعامل مع النص، فالتلقي البنيوي يقوم أساسا على إدراك العلاقات القائمة بين عناصر البناء في النص للوقوف على نوعية هذه العلاقة التي تجمع بين عناصر مختلفة غير متجانسة فهي "عبارة عن تقصي مظاهرتشكل النسق البنيوي، وإنحلاله والكشف عن درجة الإنتضام والتشاكل أو التباين المتجسدة في مختلف مستويات البنية في النص الأدبي (2) مما يعني أن القراءة البنيوية تهتم بمفصلة العناصر اللغوية داخل النسق الواحد.

ولقد حدد صاحب كتاب نظرية الأدب المعاصر، وقراءة الشعر أبعاد المشروع البنيوي في قراءة النصوص الأدبية نلخصها فيما يلي: (3)

(*) المنهج والمناهج، هو الطريق الواضح، ونهجه الطريق استبانه واستوضحه.

1/ القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحادثة، ينظر، أحمد يوسف، ج 1، منشورات الإختلاف، ط 1، 2003، ص153.152.

2/ اللغة الثانية، تامر فاضل، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1914، ص45.

3/ نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، ينظر، بشندر ديفيد، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ط1، 1996، ص65.64.

-النص نظام له بنية خاصة، استخدامه للغة يميزه عن غيره من النصوص لذا فمفردات اللغة فنية تحمل معنى خاصا أيضا، ذلك أن فهمها مرتبط بسياقات النص فلكل نص تركيبه النحوي ومعجمه اللفظي وهذه العناصر بالدات هي التي توجه المتلقي ولا يمكن أن يخرج عن حدودها.

-إن نظام النص المفرد هو جزء من نظام أشمل هو الأدب، مما يعني أن هذا النسق الجزئي الذي هو النص، يتأثر بشكل أو بآخر بهذا النسق العام الشمولي على مستوى البنية وعلى مستوى الشكل وهذا ما نجده في التفسيرات البنيوية للنصوص التي تهتم بعلاقات التأثير والتأثر في النصوص على مستوى البيانات الشكلية للقصيدة، وعلى مستوى الرموز والإشعارات ودلالتهما، وعلى مستوى الأداء الشعري أيضا :

- علاقة النص المفرد بالثقافة ككل، بوصفه عنصرا ثقافيا بمعنى أنه نظام شكلي مكثف بذاته و في الوقت نفسيه عنصر بنيوي ضمن نية أكبر هي تشكل الثقافة

كلها أبعاد بنيوية متوسطة بنشاط القارئ ، ذلك أنها مفاهيم ذهنية تتعلق بالمتلقي بالدرجة الأولى التي من خلالها يمكن أن ينتج المعنى ، دون أي اعتبار للمؤلف أو أي عامل أخر للنص.

ويذهب شولز إلى أن التحليل البنيوي لا يقف في إدراك العلاقات عند مهمة التفسير التقليدي المألوف ، بل يعتمد على إيجاد نظام علمي يستند عليه المتلقي في قراءة النص الأدبي مما يجعل فكرة النظام هي الفكرة الصميمة في البنيوية(1) ويوضح مفهوم البنيوية في الكون الوحدات الأدبية بدءا بالكلمة إلى الجملة إلى النص لا يمكن أن يكون كذلك إلا في إطار نظام معين، وهذا النظام المعين، لا يمكن أن يكون كذلك إلا في ضوء العلاقة التي تربطه بالأنظمة المختلفة و المشروعة من أصغر نظام إلى أكبر نظام .

فمفهوم النظام إذن محور أساسي في تحليل البنيوي للنصوص مهما اختلف معناها الاصطلاحي من ناقد إلى أخر أو من مدرسة بنيوية إلى أخر إلا أنه في مفهومه الواسع لا

1/ (ينظر)، البنيوية في الأدب، شولر روبرت، تر. حنا عبود، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1977، ص2.

يخرج من أنه كل مكون من وحدات متعاضدة تعاضدا تكون بمتضاد كل وحدة مشدودة إلى الوحدات الأخرى ،ولا يتجوزان تكون بمعزل عن علاقاتها بهده الوحدات (1)

لقد أسهمت عوامل متعددة في الوصول بالقارئ وبعمليات القراءة إلى بؤرة أو مركز الدراسات النقدية المعاصرة أهمها :ارتفاع مستوى هذا القارئ وتعدد تقنيات القراءة ، و نظم التأويل التي فرضت طبيعة النص الأدبي المعاصر في حددته، نجد في أبسط مستويات القراءة القارئ العادي الذي تقرأ ويكتفي بالإنطباع الأولي دونما تعمق أو تحليل، تشكل هذه الشريحة النسبة الأكبر من القراءة في المجتمعات النامية عامة، والمجتمع العربي.

خاصة وبالمقابل يوجد القارئ المهتم المتابع الذي يفتت بنى النص محاولا إظهار مزاياه وعيوبه، دون التعمق فيها، ويمثل هذا الاتجاه الطلبة الجامعيون وقسم من الدارسين الأكاديميين.

إن ظهور القارئ المثقف المتخصص [الموهوب] الذي يمثل أعلى مستويات القراءة(2) بما يمتلك من أدوات الفهم، والتفسير والتحليل، ونظم التأويل المعقدة، هو ما خطى بعملية القراءة خطوات التعقيد، أن هذه النوع من القراء المتبني النص الإبداعي، من خلال المشاركة في إنتاجه فهو يحكم على النص من خلال موقف شمولي أو رؤية عامة تمكنه من تحديد موقع النص ونسبة إلى التيار أو التوجه الذي ينبثق ويشكل أحد تعبيراته.

فيتعين من خلال ما تقدم أن مستويات القراءة تتعدد وتتباين وفقا لموقف القارئ وخبرته في امتلاك أدوات القراءة التي تسمح بالدخول إلى عالم النص، ووفقا لذلك فالقارئ الواحد، لحظة تلقيه النص، تختلف رؤيته حينما يتلقاه في المرة الثانية وهكذا ففي كل حالة تتشكل لديه قراءة جديدة تختلف عن سابقاتها:

وقد ركز ريفاتير ميكائيل على قطبي التواصل الأدبي (النص والقارئ) أما العوامل الأخرى، فيرى بأنها أدوات للتواصل بينهما كالشفرة والسياق ...إلخ إلا أنها لا تخرج كما يرى عن

1/ اللغة الثانية، تامرفاضل، ص45.

2/ بين نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد ابنيوية، ينظر، يومبكتر، تر. حسن ناظم وعلي حاكم، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 1991، ص10.

حدود الرسالة نفسها(1) فاللغة تمارس نشاطها، وفق انتقائها النصي كما أن السياق يعاد تكوينه انطلاقا من النص فيحدث اتصال بين النص والقارئ على شكل سيطرة تمارسها الرسالة على الذهن القارئ، وكلما كانت هذه السيطرة قوية كلما كان الاتصال قويا مما يعني أن تكون عناصر الرسالة منتظمة بشكل يشد القارئ إليه، وإذا سلمنا بأن كل رسالة تضم على الأقل بعدين أو مستويين، هما مستوى التعبير (الدال) ومستوى المحتوى (المدلول) فإن تلاقح هاذين المستويين هو ما يؤلف الإشارة أو المجموعة الاشارية، والرسالة بهذا الشكل إذا ما فككت أو وسعت تصير هي نفسها مستوى تعبيريا جديدا لرسالة ثانية، تكون امتدادا لها وقد ميز جاكبسون.

ستة عوامل في كل رسالة وهي: المرسل والمتلقي والسياق أو المرجع وقناة الاتصال والشفرة وأخيرا الرسالة نفسها(2)

وهناك وظيفة لغوية تقابل كل هذه العوامل، وكل نطق هو مركب في أغلب هذه الوظائف غير انه يستمد خصوصية من هيمنة عامل معين على بقية العوامل الأخرى، فحينما يكون التركيز على المرسل تهتم الوظيفة التعبيرية، وهي التي تتعلق بالمرسل فهي تكتسب في حقل المسرحي فطريقته في التعبير تختلف عن طريقة الممثل، حيث تتم طريقة المخرج بطريقة غير مباشرة وذلك باستعمال وسائل أخرى كالديكور والإدارة والموسيقى ... إلخ (3) وحينما يتم التركيز على الملتقى تهيمن الوظيفة التبليغية، فتفرض على المزدوج عند إجراء كل خطاب مسرحي (المرسل، الممثل، المتلقي، المتفرج، أو القارئ) أن يتخذ موقف بصياغة إجابة مؤقتة فتؤدي بطريقة غير مباشرة وظيفة أخرى تدعى بالمرجعية بموجبها يذكر القارئ أو المتفرج بالسياقات التاريخية والاجتماعية فيمتنع عليه نسيانها مما يجعله يعيش واقعا محسوسا (4) وإذا كان التركيز على ما يربط بين المرسل والمتلقي هيمنت الوظيفة

1/ المرجع نفسه، ص6.

2/ (ينظر)، رولان بارت الأدب والبلاغة ترجمة أسعد الحاتمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1،1993،ص 45 .

3/ المرجع نفسه، ص 56

4/ (ينظر)، تحليل الخطاب المسرحي في ملء ضوء النظرية التداولية، عمر بلخير، منشورات الاختلاف، ط 1، 2003، ص42 .

التواصلية فهي تذكر المتفرج دائما بشروط التواصل ويحضرون المتفرج في المسرح فهي تقطع أو التواصل الخطاب بينهما، والوظيفة التي يمكن تسميتها بسر اللغوية وحين يتم توكيد الرسالة نفسها أو نموذجها، أو تمثيل الطبيعي لإشارتها فنحن نعني حينئذ بالملفوظ الشعري بالمعنى الواسع للكلمة، حينها فقط تحقق الوظيفة أخرى ألا وهي الوظيفة الشعرية والتي تتعلق بالخطاب ذاته ذلك أنها توجه أضواء على علاقة بين الشبكات المعلوماتية النصية والعرض، مما يولد كما غير قليل من المعاني تتحدد درجة إدراكها حسب ما يمتلكه المتفرج من قدرة على ربط العلاقات للوصول إلى كنهها ومن ثمة فالمشاهد عنصر فعال ولج الظاهرة المسرحية ولم يعد ظرفا قصيا في عملية الإبداعية فالمسرح موجود من خلال تواجد الأخر أي من خلال تواجد المتلقي (الجمهور) فلم تعد مهمة مقتصرة على عملية المشاهدة بل نتعداها إلى صياغة التفاعل بينه وبين ما يعرض أمامه فوق الخشبة وذلك تابع من طبيعة الفن المسرحي القائم على الحضور الفعلي للجمهور ومشاركته في الحدث المسرحي وهكذا فالنقد المسرحي الذي يهتم بالنص فقط ، دون تجاوزه إلى العرض ككل يبقى نقدا ناقصا لأن العرض حياة تزخر بالحركة و الفكر و الانفعال تقيم حوارا بين مجموعة من الفنانين الفراغ المسرحي وبين عدد من المشاهدين في حيز العرض، ومما لاشك فيه أن الغياب التاريخي للنظرية المسرحية في الثقافة العربية مازال يؤثر سلبا حتى الآن و مازلنا نشكو الغياب التاريخي للنظرية العلمية المسرحية على الرغم من وجود محاولات جادة على مستوى التأصيل للظاهرة المسرحية للوطن العربي (1) وعلى مستوى التأسيس لمشروع تنفيذي مسرحي قائم على قواعد موضوعية بعيدة عن ذلك البعد الانطباعي الذي يبقى حبيس النظرة الذاتية أو النقد الصحفي البعيد كل البعد عن الرصد الصحيح والتتبع الدقيق بحركة الإ بداع المسرحي في فترة زمنية مختلفة لهذا لابد من الإشارة إلى طموح الأكاديميين، ونشاطهم الحثيث قصد ربط المسرح بالواقع ربطا جدليا، يدمجه في صيرورة التعبير الاجتماعي، والتحول التاريخي الذي يريد أن يرسم للمسرح، وللنقد المسرحي منهجا يساير هذه الطموح حينا ويسبقه حينا أخر ليؤكد الحضور الفعلي للظاهرة المسرحية وإسهاماتها

1/ (ينظر)، إشكالية تأصيل المسرح العربي، محمد المديوني، المجتمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، تونس،1993، ص25.

المختلفة برؤى مستقبلية، تدعو إلى وحدة داخل التعدد وكي نحكم على حضور النقد المسرحي أو غيابه في الجزائر نرصد ما أنجز من مشاريع عبر مختلف المحطات والتي شملت الحركة المسرحية العالمية و الجزائرية و هذا بدراستها و الكشف عن مختلف المستويات التي ساهمت في تشكيلها ورسم الخطوط العريضة والتي من شانها إنتاج ما هو أدبي وفني بشعرية يتم إنشائها أثناء عملية التواصل بين النص الأدبي وبين العرض المسرحي فكان للنماذج العالمية حضورا مكثفة في المسرح الجزائري إذ اتكأ عليها ولا عيب في ذلك.لان فن المسرح هو فن وافد على الثقافة العربية راح رواده يحاكون هذه النماذج ويؤذونها على المسرح مما أتاح لشريحة غير قليلة من المجتمع ملامسة حقيقة هذا الفن فصقلت المواهب.

ومن ثم أسس لمشروع النقد المسرحي، بعدما تبلورت المفاهيم فبرزت فئة من المختصين استوعبت التصور المسرحي فأزالوا عن كاهلهم الهم النظري فعكسوا بذالك رغبة مشروع في فهم العمالية الإبداعية وذلك بفهم.

العناصر المكونة لها، تلك العناصر التي تنصهر في كل متكامل على الرغم من انفصام كل فن وتميزه عن الفنون الأخرى المشكلة له

وتلي هذه المرحلة الثانية تمثلت في توجه النقد المسرحي إلى دراسة بعض المواضيع الخاصة بالعرض المسرحي على اعتبار أن العرض المسرحي نبض الحياة المسرحية ومؤشر حويتها (1) تتمفصل فيه أجساد متباينة متكاملة جسد الشخصية في نص المكتوب وجسد الممثل على الردح وجسد أجسام الجمهور داخل القاعة فالوحدة الأساسية في إي فعل مسرحي تقوم على نشاط الجسد(2) والعلاقة بين النص وبين العرض علاقة تشارك واتحاد،والكاتب المسرحي في حداداته يعني بوضوح حدود دانه في هذا النص،فالحيز النصي الوحيد الذي يبدو فيه الكاتب دانيا هو الإشارة الإخراجية التي يضمنها لنصه

فالعرض على هذا الأساس ينطوي على نص محايت لا يمكن تجاوزه،ثم إن النص بدوره العلاقات والرموز والدلالات التي تسهم في انتقاله من العالم الواقع إلي العالم الخيال

1/ (ينظر)، مقالات نقدية في العرض المسرحي، نديم معلا محمد، دار الفكر الجديد، بيروت، ط1 ، 1990 ، ص 05.

2/ نحو مفهوم جنس مسرحي عربي، محمد المعزوز، مجلة المشكات، ع26،وجدة المغرب، 1997، ص57.

عرض ينتظر حضور الجمهور كي يتحقق لان مستقبل المسرح سيضل مشروطا بالجمهور كما أن أي تطور يشهده المسرح في كل المستويات سواء كان ذلك في شكل الكتابة، أو في تقنيات أو أهداف العرض المسرحي، فإنه يقوم بالأساس على الجمهور(1).

ومن الوضوح أن العمل وفق نظرية التلقي الألمانية المنيع، ومحاولة تطبيقها على المسرح الجزائري قادتنا إلى محاولة البحث الكيفية صناعة المتلقي المسرحي الحقيقي، اعتمادا على وقدرته في ذلك على فك شفرات الرسالة وفهمه للإشارات المسرحية من نسق مسرحي يصل به إلي المغزى العالم للعرض

لذا فانه يراعي أدوات المتلقي ملبيا بذالك متطلباته المتعددة حيث أن مادته توزع بطريقة متفاوتة على شرائح الجميع فمسرح الطفل مثلا قناة الرسالة فيه وان بدت للعيان سهلة فإنها تكثر دلالات لا متناهية يهدف من وراءها تحريك مكتسبات الملتقي القبلية وغرس فيه جملة من القيم الإنسانية النبيلة مما يجعل منه مستقبلا طرفا فعالا في عملية التنمية البشرية وما يقال عن هذا النوع من المسرح (مسرح الطفل) الذي يلعب فيه النقد دورا غير قليل يقال عن الأنواع الأخرى من المسرح.

فالحديث موجه إلى المرسل و المتلقي و المرجع ونظام الرموز و نظام التوقعات أو ما يسميه "ياوس وأيز"(2) بأفق التوقعات التي تقوم على الكفاءة المسرحية و الدرامية للمتلقي ومدى قدرته علما أن أغراض المتلقي متباينة ودرجة الاستجابة تختلف من متلقي إلى أخر فالعرض المسرحي عمل فني أو بعبارة أكثر دقة، إنتاج فني يلعب فيه النص دورا حاسما، ولا يوجد هذا الإنتاج المرتبط حتما بوجود نص ما بوصفه إنتاجا إلا بنقله إلى خشبة المسرح

وإذا كان رد فعل القارئ على الرسالة متأخرا، فأن رد فعل المتلقي أثناء مشاهدة العرض أني وفوري ذلك لأنه لا يوجد فاصل زمني بين الإرسال والتلقي، وكل إشارة لها نظامها الخاصة

1/(ينظر)، التلقي والمشاهدة، مخلوف بوكروح، مؤسسة فنون و ثقافة لولاية الجزائر، الجزائر، ط1، 2004، ص26.

2/(ينظر)، نظرية التلقي، روبرت هولت، ترجمة عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي، ط1، جدة، 1994، ص35.

أفق النوقع : مفهوم جمالي يلعب. دورا مؤثرا في عملية بناء العمل الفني و الأدبي، ونوعية الاستقبال التي يتلقاها العمل انطلاق من أن المتلقي تقبل على العمل وهو يتوقع شيء ما وفي المسرح.

بها وعلى المتفرج أن يحولها بعد ذلك إلى دلالات تتجمع و تتراكم حول هدف واحد و هدا يحتم عليه دوام الانتباه و التيقظ لاستقبال كل إشارة حدي واستخلاص المعلومة ذات المغزى من الأداء المسرحي، علما أن مصادر الإرسال في العرض المسرحي، علما أن مصادر بنيه الشخصية في مسرحية البواب الإرسال في العرض المسرحي متعددة تتحول فيه جميع الأجسام و الحركات علامات ذات دلالات وظيفية، ولهذا "يمكن تسمية سبل إعلام الخطاب المسرحي المتعدد و المندمج الحظوظ في أن واحد، وما ينتج عنها من بنية متمفصلة في المكان و الزمان(...) النص العلامة الكبرى(1)".

لدا يمكننا القول أن المسرح و النقد المسرحي من بعدة، نسجا وجودهما بالاعتماد على أفاق رؤية تقارب الفعلية الإبداعية، محاولة تحليل خطا بها لتفسيرها، وتأويلها، ووضعها في صورتها التاريخية على اعتبار أن المسرح وسط اجتماعي يواجه تحديات التكنولوجيا البصرية، ويحاول ألا يخضع لقانون العرض و الطلب كأي سلعة.

1/ الفضاء المسرحي دراسة سيميائية، أكرم اليوسف، دار مشرق، دمشق، 2000، ط1، ص91

الجانب التطبيقي

الفصـــــــــــــــل الثاني

- ملخص المسرحية

- ✓ **أولا:** بنية الشخصية في مسرحية البواب
- ✓ **ثانيا:** أبعاد شخصيات مسرحية البواب
- ✓ **ثالثا:** بنية الحوار في مسرحية البواب
- ✓ **رابعا:** الزمن في المسرح وأبعاده
- ✓ **خامسا:** الســـــــــرد

بنية الشخصية في مسرحية البواب:

1/ الشخصية في المسرح :

تعد الشخصيات في الأدب المسرحي الأدب المسرحي التي تؤدي الأحداث الدرامية لدا كانت محط اهتمام الدراسات باعتبارها الملموس الحي الذي يراه المشاهد أو القارئ و يتابع من خلاله السلوك و الانفعالات و الحوارات، و كل المعاني التي يحملها الحدث المسرحي فهي أهم عناصر المسرحية وأقدرها على إثارة اهتمام المشاهدين من ثم فهي عنصر فعال، تتجسد ملمحها من خلال، الأوصاف التي يسميها بها المؤلف، و عليه فالشخصية هي وضيفة إيديولوجية و بنيوية وبناء سيكولوجي، سوسيولوجي – فيزيولوجي، تمثل مواقف خاصة بالمكانة والطبقة الاجتماعية وتتم دراسة شخصيات العمل الدرامي برسم خصائصها ومميزاتها الجنسية النوعية ونفسيتها و وضعها الاجتماعي وتكوينها الجسمي(2) و بناء على دلك فإن للشخصية ثلاثة أبعاد رئيسية تضع لها خصوصيتها الدرامية وهي

أ– **البعد المادي:** ويهتم بالتركيب الفيزيولوجي للشخصية، ويمكن تمثيل دلك في مجموعة من النقاط مثل الجنس [ذكر، أنثى]السن، الطول، الوزن، المظهر العام للشخصية خاصة في حالة تحويل العمل الدرامي من مقروء إلى مرئي على الخشبة

ب– البعد الاجتماعي: وفيه يكون الوصف الاجتماعي للشخصية، مثل وضعها الطبقي ــ درجة التعليم ــ المهنة ــ العلاقة الاجتماعية ــ فكل هذه العوامل ترسم الوجه العام للشخصية ويكون لها التأثير الكبير في السلوك والأفعال.

ت ــ البعد النفسي: وهو أحد الأبعاد الرئيسية في رسم تفاصيل الشخصية الدقيقة من حيث تفاعلها مع المجتمع و الأفراد المحيطة بها

ولاشك أن سلوك الشخصية، وما تأتيه من أفعال وما تتصرف به في بعض المواقف خير وسيلة تفصح عن طبيعة تلك الشخصية وقيمتها وتكوينها النفسي أو الخلقي أو الفكري أو غير ذلك من جوانب النفس الإنسانية، كما يمكن إبراز بعض الملامح وتبين ما فيها من تناقص الشخصيات من خلال الشخصيات الأخرى عنها وسلوكها نحوها وحتى سلوكيات

1/ معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية، إبراهيم حمادة، دار الشعب القاهرة، مصر، 1970، ص102.

الشخصية و الصراع بينها و لشخصيات ذاتها(1) الآن المتلقي يشعر بمشاعرها ــ كما يقاسمها معاناتها و فرحتها، وينحاز إليها أثنا الصراع.

والشخصية على رأي صالح لمباركية(2) هي أبرز السمات الفنية في المسرح لأنها الأداة التي تعبر عن أفكار الكاتب وتقوم بتجسيدها وبلورتها(3) فهي بنية معقدة من الإشارات لها مدلولات سواء إشارات لغوية وخارجة عن اللغة كتعبير الحركات أو اللباس منتظمة في هيكل فرضه النص فمجال الحرية أثناء الأداء مقيد وعليه الانسجام مع أصوات المؤثرات الخارجية حتى لا يدخل في اضطراب مع الصوت السائد مع ضرورة تكيف طاقاته ليجلب انتباه المتفرج.

و للكاتب دور في انجاح العمل إذ يتطلب منه دراية بالشخصيات الموظفة كما يجب أن يراعي الوقت المحدد الذي تستغرقه فعل الشخصية لأن الفعل المسرحي فعل مكثف يتطلب زمن أقصر من ذات الفعل في الحياة(4).

ولما كان الحوار هو صانع الشخصية، وأن سماتها تتكون في الدهن من لحظة الظهور في النص فإن تشكلها يكون بثلاث مراحل هي :

المرحلة الأولى: تظهر ملامحها من خلال الأوصاف التي يسميها الكاتب

المرحلة الثانية: ما يضيفه لها الممثل.

المرحلة الثالثة: عندما تكون في العرض تتشكل في دهن

وعليه فالشخصية كائن ينبض بالحياة يمنحه المؤلف تنظيما داخليا عبر اللغة حتى تتحقق مقطومة علامات تشغل أجهزتها النفسية والجسمية وهذه العلامة ترسم السلوك والشخصية امتداد في الواقع خارج النص وقد مالت الدراسات إلى تحليل الشخصية من حيث النمو في الفعل المسرحي على اعتبار أن الحوار وتطور الأحداث كفيلان بصنع الشخصية أو تغير ملامحها فقط تكون نمطا يفتقر إلى الخصوصية لا تتغير مهما طرأ على الحدث الدرامي ....

1/ (ينظر)، فن المسرحية، عبد القادر القط، ص17.

2/ المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية فنية، ج 2، صالح لمباركية، الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط 1، 2005، ص44.

3/ الممثل والدور المسرحي، رضا فابد، أكاديمية الفنون(مسرح)، القاهرة، مصر، 2006، ص49.

4/ المرجع نفسه، ص50 ،ص52

وهذا النمط الشخصيات الثابتة أما إذا تميزت بالنمو إذ تتكشف وتتطور مع الموقف ولا يتم تكوينها إلا بتمام المسرحية وهي الشخصيات النامية، ومهما اختلفت فهي بناء متخيلا في إطار لغوي ويتحرك فعل الشخصية في فضاءين:

_ الفضاء الدرامي الذي أنشأه الكاتب.

_ فضاء المتلقي كما يجسدها في خيالنا وتبقى الصورة النهائية في نهاية الحدث الدرامي.

وعموما الشخصيات تتسم بالمرونة التي يمنحها لها المكان والزمان هذه الثائية تفتح الأفاق أما الشخصية وجوانبها المختلفة: ولذلك تتحقق للشخصية ماهيات عبر العصور، بعد أن أوجدها المؤلف، وتتبع هذه الماهيات من الجدل القائم بينهما وبين المتلقي (قارئ، متفرج، ممثل، مخرج (1) إذ لا تبقى الشخصية حبيسة مقتضيات العالم الدرامي بل تخضع للمقتضيات المتلقي وعصره أثناء القراءة أو العرض، لأن" المسرحيات التي تتولد من الشخصيات فيها حياة وقوة أكثر"(2).

إن كل شخصية ينقلها الكاتب لها بذور نمو مستقبلي، مادام لها مدى واسع من المزاج الإنساني ومن أبرزها البطلة التي تدور حولها معظم الأحداث فالبطل هو المحرك الأساسي للأحداث، وهذا لا يعني تهميش الشخصيات الأخرى فهي تساعد على إنجاز الحدث وفق وثيرة متكاملة بني بها الهيكل العام للمسرحية وأن البطل تطور مع المجتمع الإنساني وتطور ألعلاقاته وأوضاع الفرد فكان عند الإغريق ملكا أو قائد وغالبا ما كان الصراع يدور بين البطل المتسم بالنبل وبين قوى خارجية فيدور الصراع بين الخير والشر قصد جلب إعجاب المشاهد وتعاطفه أما العصر الحديث فقط تغيرت طبيعة العمل المسرحي بظهور طبقات لها شأن كالعمال والمثقفين فاكتسب الإنسان العادي صفة التأثير في محيطه وفق ما يعيشه من مشكلات نفسية و فكرية واجتماعية صارت محور الصراع في مسرحيات ذات مستوى فني عال(3).

1/ المرجع السابق، ص53.

2/ المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، عمر الدسوقي، ص276.

3/ فن المسرحية، عبد القادر القط، ص21، 22.

-أبعاد شخصيات مسرحية البواب:

إن النص المسرحي "البواب " يحمل دلالات مختلفة اجتماعية وسياسية بالدرجة الأولى لأن هدفه تغيير واقع مرير يعيشه المواطن مع الإدارة ومشاكلها وتفشي الفساد الإداري والبيروقراطية مجسدا أفكار وإيديولوجية أحمد بودشيشة في رؤيته لعالمه من خلال عودته إلى المجتمع وتشخيص معاناة المواطن مع الإدارة على اعتبار المجتمع يحمل وصفات فكرية مفتوحة على الاحتمالات ومن المستقبل الذي يعتبر حتمية تكشف عنها الصيرورة الحاضرة ومن تم فإن عملية قراءة الرموز الفنية في المجتمع وفق وجهة نضر البنيوية التكوينية تفرض شكلا هيكليا لهذه الرموز يكشف عن العلاقة بين البنى التحتية و الفوقية التي تكون الإيديولوجية أكبر رموزها وهكذا فإن النافذة المعرفية التي تؤهلنا لدخول عوالم شخصيات (البواب) هي رحلة الوعي الايديولوجي المرتب للأحداث والرموز، والكاشف للأزمات والحلول.

ففي المجتمع يعرف عند "جولدمان " بالوعي القائم و الوعي الممكن باعتباره همزة الوصل بين الأدب و الجماعة المعبر عنها لأنه تعبير عن الوصول إلى مستوى متقدم من الانسجام للميولات الخاصة لوعي جماعة أو أخرى هذا الوعي ينبغي النظر إليه على أنه حقيقة ديناميكيا موجهة نحو تحقيق حالة التوازن لتلك الجماعة، وهو يميز في العمق السوسيولوجيا الماركسية من مجموعة الاتجاهات السوسيولوجيا الأخرى ويمكننا تتبع رؤية الكاتب لمجتمعه من خلال شخصياته التي استمدها من المجتمع الجزائري بجلد الواقع الذي يحياه المواطن مع الإدارة الذي سيوده التعفن والبيروقراطية والفساد والمحابات والمحسوبية والرشوة كاشفا عن أفكاره ولو بطريقة غير مباشرة، وقد ظلت شخصيات مسرحية "البواب " رهينة المجتمع والحدث المسرحي فلم تكن غنية بذاتها لكنها غنية بالأفكار التي تؤديها، والشخصيات هي :

رسالة جامعية، مذكرة، بناء شخصية في مسرح أحمد رضا حوحو، مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، المسرح الجزائري من إعداد الطالبة طهاري ناجية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، السنة الجامعية 2010 ــ 2011، ص 115، 228.

أ ــ **البواب** : يبدو البواب في المسرحية شخصية وضيعة شريرة وطاغية ومتناقضة ويظهر الطاعة و الولاء و الخنوع و الركوع للفتاة والمرأة وهو شخصية مزيفة، وغير مستقرة وهو مسلوب الإرادة أمام بنت حواء حيث يظهر لها اللطف والاحترام والتبجيل والمحاباة والمساعدة بينما يظهر الاستفزاز وعدم الاحترام وتعطيل المصالح والتهجم والكلام الجارح للرجل والشدة وتظهر الشخصية خبيثة وما كرة وأنانية وإنتهازية ومستغلة للمنصب والبواب في الثقافة الجزائرية هو حارس العمارة أو المؤسسة وهي شخصية خائنة وعنيدة تصور الألم حسب ما صورها المؤلف ولها القدرة في خلق الأعذار من أجل وضع العقبات وتعاني من الاضطراب والتناقض ومركب النقص وحاول المؤلف إظهار شخصية البواب في خلال السلوك والأقوال والتصرفات حيث أظهرها المؤلف أنها خسيسة ودنيئة وتسعى بكل الطرق والأساليب لتعطل مصالح الآخرين والنقص الذي تعاني منه نقص داخلي وهو دليل على انحطاط مستوى وثقافة البواب ويظهر ذلك من خلال الحوار الذي دار بين البواب والفتاة.

- البواب: وقد ركع لفتاة شقراء جميلة ترتدي سروالا ضيقا على أردافها تضع على عينيها نظارة شمسية ــ لم تشأ أن تخلعها على الرغم من دخولها البهو ..... رأسها في السماء .... لا تنظر إلى الأرض ،أنا ..... أنا البواب يا سيدتي.

الفتاة : زاجره و متقززة من منضره

البواب لأحمد بودشيشه، مسرحية، الجزائر، ص59.

وفي مشهد آخر:

- الفتاة : (في زعقه)، حتى في المحطة لا تلتقي يا بغل
- البواب : (شبه راكع) أنا بغل .... بغل .... أنا بغل يا آنستي أنا تحت أمرك و في المقابل يظهر تناقض الشخصية من خلال التصرفات و السلوكات التي يتعامل بها البواب مع الكاتب وهي الصرامة و القسوة والشّدة وعدم اللين ومثال على ذلك
- البواب : مقطب الجبين لست أنت من يقول لي "أهلا " بل هو أنا.... أنا هنا في مكاني الطبيعي ....أنا الذي له الصلاحيات الكاملة والشاملة وغير المنقوصة في أن أرحب بك أو أطردك (يد نومنه أكثر ويتفرس فيه)

إياك ــ (يشرع عينيه ويشير بإصبعه علامة الحذر، إياك أن تحاول خداعي أنا لا أنخدع بسهولة .... بل لم يخدعني أحد قط مند توليت هذا المنصب الهام.

ويشير إلى أن شخصية البواب شخصية نامية تحمل أبعاد اجتماعية ونفسية وهي شخصية متناقضة في أفعالها وتصرفاتها وسلوكها.

- الكاتب: يبدو الكاتب شخصية هادئة، محترمة، نزيهة، ذات فكر نير مهذب، يتسم بأخلاق نبيلة، متفاءل، ولطيف له إرادة صلبة لا يتبع الأهواء وهو محل ثقة وهو شخصية صادقة لها أراء ومواقف ثابتة وقرارات صائبة مترس بالصبر ــ يسعى من أجل الوصول إلى هدفه بالحكمة والتحمل يظهر من خلال المشاهد.
- الكاتب : أهلا، أهلا بكم
- الكاتب : بأدب جم، بودي ... لو ...أقابل سعادة ....

المرجع السابق نفسه، ص61.

البواب أحمد بودشيشة، مسرحية، الجزائر، ص62.61.

الكاتب: بصوت خفيض، وهو ينظر إلى حوليه لماذا؟

الكاتب: قبل أن أنصرف اسمح لي.

الكاتب: هذا الموضوع لا يهمني ولا أرغب في أن أخوض فيه.

الكاتب: أنت مخلص جدا.

الفتاة: في مسرحية البواب هي شخصية مغرورة ومتكبرة عصرية صورها الكاتب من خلال تصرفاتها وسلوكها ومظهرها المتمثل في النظّارة والسروال الضيق والتكبر من خلال رأسها في السماء ولا تنظر إلى الأرض مستغلة سذاجة البواب ومحاباته في زيادة غرورها وتكبرها وهي شخصية غير متزنة في أقوالها وسلوكها ويظهر هذا في المشاهد.

الفتاة: زاجرة و متقززة من منظره انتبه ... كدت أن تصدمني ... ثم كن حادقا الآنسة ليست كالسيدة .... والسيدة ليست مثل الآنسة وهما شيئان مختلفان ومتباينان ومنفصلان ... لا يلتقيان أبدا مثل قضبان السكة الحديدية.

الفتاة: (في زعقة) حتى في المحطة لا تلتقي يا بغل.

الفتاة تحاور الكاتب:

الفتاة: وكيف تبرر وجودك هنا ؟

الفتاة في حوار مع البواب:

الفتاة: أغلق فمك يا هذا إنني اخشى عليك أن تتجمد كالمومياء على هذا الوضع المغري على الضحك، (تنهض وتنصرف وتبقى ضحكاتها ترن في البهو ... فيما يعود البواب إلى مكانه ... وهو ينفض رأسه من الدوخة.

البواب، احمد بودشيشة مسرحية، الجزائر، ص 66.55.

المرأة : هي شخصية ثانوية في المسرحية يصورها المؤلف في المظهر الخارجي الفيزيولوجي ليست بالسمينة ولا النحيفة وفي الأربعينات من عمرها وكذلك لون بشرتها خمرية وسوداء الشعر والعينين و تظهر من خلال المسرحية أنها شخصية مبذرة وعنيدة عند الإعتراف بأخطائها مع زوجها، و تتميز بإفساء الأسرار للآخرين وتتسم بكثرة الكلام ومثال على ذلك في المشهد التالي :

المرأة للبواب: أكست، أسكت ... لا تذكرني الله يرحم والديك لقد صرفت كل ما عندي، وإني الآن أفكر في المشاحنة الحامية التي سوف تنشب مساء بيني وبين زوجي عند عودته من عمله ... آنئذ سيعنفني، ويتهمني بالتبذير وسوء التدبير، ولن يضطجر أبدا وهو يجالسني بجانبه أو يلاحقني وأنا أقوم بشؤون البيت ملقنا إياي المستلزمات الصحيحة للتدبير (صمت). قد تفهم يا سيدي من كلامي هذا بأن زوجي رجل بخيل، مشدود القبضة أو شحيح ... كلا كلا

أن أنفي كل هدا عنه على الرغم من أنتي لا أستسلم له بكل سهولة و أعترف له بخطئي لا توجد إمرأة في يومنا هذا تقول لزوجها بأنها أخطأت وعليه أن يسامحها ... مهما اقترفت المرأة من الذنب فلن تعترف به بيسر، بل تترك الحبل على الغارب، حتى يحيط زوجها بكل أسباب الخطأ المقترف ... عندئذ تعترف ضمنيا، وتدريجيا ... (صمت) ... ماذا أصنع يا سيدي ... أنا لا أملك نفسي وأنا أرى أصناف الفواكه والخضر معروضة على قارعة الطريق، أمام عينيّ ولا أقتنيها ... ان عين بني آدم لا يملؤها إلا التراب.

المرجع نفسه، ص66.

البواب، أحمد بودشيشة مسرحية، الجزائر، ص69.

الشخصية	الصفات	الانتماء	النوع	البعد	أثرها
البواب	الاستبداد، انتهازي، عديم الذكاء، مستغل لمنصبه، بيروقراطي	اجتماعية	نامية	نفسي اجتماعي	المحرك الأول للأحداث (شخصية فعالة)
الكاتب	لطيف، مهذب، دكي، يتميز بالزانة ومتفاءل	إعلامية	نامية	نفسي اجتماعي	تحقيق التكامل بين أحداث المسرحية
الفتاة	مغرورة، متكبرة، غير واعية بسلوكها و أقوالها	اجتماعية	ثابتة	نفسي اجتماعي فيزيولوجي	مساعدة البطل في نقل أفكاره و تقديمها
المرأة	تتميز بالثرثرة، العناد، التمسك بالرأي، التبذير	اجتماعية	ثابتة	نفسي اجتماعي فيزيولوجي	نقل الأفكار الفرعية من أجل تكامل الأحداث

هذا الجدول يوضح الشخصية من خلال الصفات والإنتماء والنوع والبعد وأثرها في النص المسرحي.

نقلا عن معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية، إبراهيم حمادة، ص105.

صور أبعاد الشخصية:

1 -البعد المادي:

البواب: رأسه أصلع – متقدم في السن.

المرأة: سمراء البشرةـــ ليست بالسمينة ولا النحيفة.

الفتاة: شابة – متكبرة – مغرورة.

الكاتب: شاب – هادئ – متخلق.

2 -البعد الاجتماعي:

البواب: هو حارس الجريدة مهمته بواب متزوج وله أربعة أبناء انتهازي ومتناقض في شخصيته وتعاملاته تتميز سلوكياته بالمحاباة.

المرأة: في الأربعين متزوجة. عنيدة في سلوكها. ماكثة بالبيت.مبذرة.

الفتاة: مغرورة. ترتدي نضارة وسروال تستغلها البواب نظر لسذاجته مهنتها صحفية.

الكاتب: إنسان مهذب. ظريف. سلوكه حضاري. يتميز بالصبر.

3 -البعد النفسي:

البواب: له شخصية متناقضة ولا يستطيع التصرف بحكمة مع حواء ويقبل منها الاهانة وفي مشهد و صور الفتاة.

البواب ببغل فركع و قال له أنا بغل. أنا بغل أنا تحت أمرك يا آنسة.

الكاتب: شخصية متوازنة متحكمة في سلوكها وردود أفعالها وهو لطيف ويتعامل برقة ولين مهما لحقه في استفزاز من طرف البواب.

المرأة تتميز بالشكوى والعناد وإفشاء الأسرار لا تستطيع التحكم في نفسها أمام مغريات السوق.

الفتاة: الغرور والتكبر والاستهزاء تعاني من النقص وتعوضه بأفعالها.

الشخصيات:

1 – الشخصيات الرئيسية

البواب– الكاتب.

2 – الشخصية الثانوية:

امرأة و الفتاة.

-أبعاد شخصيات مسرحية البواب:

إن النص المسرحي "البواب " يحمل دلالات مختلفة اجتماعية وسياسية بالدرجة الأولى لأن هدفه تغيير واقع مرير يعيشه المواطن مع الإدارة ومشاكلها وتفشي الفساد الإداري والبيروقراطية مجسدا أفكار وإيديولوجية أحمد بودشيشة في رؤيته لعالمه من خلال عودته إلى المجتمع وتشخيص معاناة المواطن مع الإدارة على اعتبار المجتمع يحمل وصفات فكرية مفتوحة على الاحتمالات ومن المستقبل الذي يعتبر حتمية تكشف عنها الصيرورة الحاضرة ومن تم فإن عملية قراءة الرموز الفنية في المجتمع وفق وجهة نضر البنيوية التكوينية تفرض شكلا هيكليا لهذه الرموز يكشف عن العلاقة بين البنى التحتية و الفوقية التي تكون الإيديولوجية أكبر رموزها وهكذا فإن النافذة المعرفية التي تؤهلنا لدخول عوالم شخصيات (البواب) هي رحلة الوعي الايديولوجي المرتب للأحداث والرموز، والكاشف للأزمات والحلول.

ففي المجتمع يعرف عند "جولدمان " بالوعي القائم و الوعي الممكن باعتباره همزة الوصل بين الأدب و الجماعة المعبر عنها لأنه تعبير عن الوصول إلى مستوى متقدم من الانسجام للميولات الخاصة لوعي جماعة أو أخرى هذا الوعي ينبغي النظر إليه على أنه حقيقة ديناميكيا موجهة نحو تحقيق حالة التوازن لتلك الجماعة، وهو يميز في العمق السوسيولوجيا الماركسية من مجموعة الاتجاهات السوسيولوجيا الأخرى ويمكننا تتبع رؤية الكاتب لمجتمعه من خلال شخصياته التي استمدها من المجتمع الجزائري بجلد الواقع الذي يحياه المواطن مع الإدارة الذي سيوده التعفن والبيروقراطية والفساد والمحابات والمحسوبية والرشوة كاشفا عن أفكاره ولو بطريقة غير مباشرة، وقد ظلت شخصيات مسرحية "البواب " رهينة المجتمع والحدث المسرحي فلم تكن غنية بذاتها لكنها غنية بالأفكار التي تؤديها، والشخصيات هي :

رسالة جامعية، مذكرة، مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، المسرح الجزائري من إعداد الطالبة طهاري ناجية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، السنة الجامعية 2010 ــ 2011، ص 115، 228.

أ ــ **البواب** : يبدو البواب في المسرحية شخصية وضيعة شريرة وطاغية ومتناقضة ويظهر الطاعة و الولاء و الخنوع و الركوع للفتاة والمرأة وهو شخصية مزيفة، وغير مستقرة وهو مسلوب الإرادة أمام بنت حواء حيث يظهر لها اللطف والاحترام والتبجيل والمحاباة والمساعدة بينما يظهر الاستفزاز وعدم الاحترام وتعطيل المصالح والتهجم والكلام الجارح للرجل والشدة وتظهر الشخصية خبيثة وما كرة وأنانية وإنتهازية ومستغلة للمنصب والبواب في الثقافة الجزائرية هو حارس العمارة أو المؤسسة وهي شخصية خائنة وعنيدة تصور الألم حسب ما صورها المؤلف ولها القدرة في خلق الأعذار من أجل وضع العقبات وتعاني من الاضطراب والتناقض ومركب النقص وحاول المؤلف إظهار شخصية البواب في خلال السلوك والأقوال والتصرفات حيث أظهرها المؤلف أنها خسيسة ودنيئة وتسعى بكل الطرق والأساليب لتعطل مصالح الآخرين والنقص الذي تعاني منه نقص داخلي وهو دليل على انحطاط مستوى وثقافة البواب ويظهر ذلك من خلال الحوار الذي دار بين البواب والفتاة.

- البواب: وقد ركع لفتاة شقراء جميلة ترتدي سروالا ضيقا على أردافها تضع على عينيها نظارة شمسية ــ لم تشأ أن تخلعها على الرغم من دخولها البهو ..... رأسها في السماء .... لا تنظر إلى الأرض ،أنا ..... أنا البواب يا سيدتي.

الفتاة : زاجره و متقززة من منضره

البواب لأحمد بودشيشه، مسرحية، ص59.

وفي مشهد آخر:

- الفتاة : (في زعقه)، حتى في المحطة لا تلتقي يا بغل
- البواب : (شبه راكع) أنا بغل .... بغل .... أنا بغل يا آنستي أنا تحت أمرك و في المقابل يظهر تناقض الشخصية من خلال التصرفات و السلوكات التي يتعامل بها البواب مع الكاتب وهي الصرامة و القسوة والشّدة وعدم اللين ومثال على ذلك
- البواب : مقطب الجبين لست أنت من يقول لي "أهلا " بل هو أنا.... أنا هنا في مكاني الطبيعي ....أنا الذي له الصلاحيات الكاملة والشاملة وغير المنقوصة في أن أرحب بك أو أطردك (يد نومنه أكثر ويتفرس فيه)

إياك ــ (يشرع عينيه ويشير بإصبعه علامة الحذر، إياك أن تحاول خداعي أنا لا أنخدع بسهولة .... بل لم يخدعني أحد قط مند توليت هذا المنصب الهام.

ويشير إلى أن شخصية البواب شخصية نامية تحمل أبعاد اجتماعية ونفسية وهي شخصية متناقضة في أفعالها وتصرفاتها وسلوكها.

- الكاتب: يبدو الكاتب شخصية هادئة، محترمة، نزيهة، ذات فكر نير مهذب، يتسم بأخلاق نبيلة، متفاءل، ولطيف له إرادة صلبة لا يتبع الأهواء وهو محل ثقة وهو شخصية صادقة لها أراء ومواقف ثابتة وقرارات صائبة مترس بالصبر ــ يسعى من أجل الوصول إلى هدفه بالحكمة والتحمل يظهر من خلال المشاهد.
- الكاتب : أهلا، أهلا بكم
- الكاتب : بأدب جم، بودي ... لو ...أقابل سعادة ....

المرجع السابق نفسه، ص61.

البواب أحمد بودشيشة، مسرحية، ص61.62.

الكاتب: بصوت خفيض، وهو ينظر إلى حوليه لماذا؟

الكاتب: قبل أن أنصرف اسمح لي.

الكاتب: هذا الموضوع لا يهمني ولا أرغب في أن أخوض فيه.

الكاتب: أنت مخلص جدا.

الفتاة: في مسرحية البواب هي شخصية مغرورة ومتكبرة عصرية صورها الكاتب من خلال تصرفاتها وسلوكها ومظهرها المتمثل في النظّارة والسروال الضيق والتكبر من خلال رأسها في السماء ولا تنظر إلى الأرض مستغلة سذاجة البواب ومحاباته في زيادة غرورها وتكبرها وهي شخصية غير متزنة في أقوالها وسلوكها ويظهر هذا في المشاهد.

الفتاة: زاجرة و متقززة من منظره انتبه ... كدت أن تصدمني ... ثم كن حادقا الآنسة ليست كالسيدة .... والسيدة ليست مثل الآنسة وهما شيئان مختلفان ومتباينان ومنفصلان ... لا يلتقيان أبدا مثل قضبان السكة الحديدية.

الفتاة: (في زعقة) حتى في المحطة لا تلتقي يا بغل.

الفتاة تحاور الكاتب:

الفتاة: وكيف تبرر وجودك هنا ؟

الفتاة في حوار مع البواب:

الفتاة: أغلق فمك يا هذا إنني اخشى عليك أن تتجمد كالمومياء على هذا الوضع المغري على الضحك، (تنهض وتنصرف وتبقى ضحكاتها ترن في البهو ... فيما يعود البواب إلى مكانه ... وهو ينفض رأسه من الدوخة.

البواب، احمد بودشيشة مسرحية، ص 66.55.

المرأة : هي شخصية ثانوية في المسرحية يصورها المؤلف في المظهر الخارجي الفيزيولوجي ليست بالسمينة ولا النحيفة وفي الأربعينات من عمرها وكذلك لون بشرتها خمرية وسوداء الشعر والعينين و تظهر من خلال المسرحية أنها شخصية مبذرة وعنيدة عند الإعتراف بأخطائها مع زوجها، و تتميز بإفساء الأسرار للآخرين وتتسم بكثرة الكلام ومثال على ذلك في المشهد التالي :

المرأة للبواب: أكست، أسكت ... لا تذكرني الله يرحم والديك لقد صرفت كل ما عندي، وإني الآن أفكر في المشاحنة الحامية التي سوف تنشب مساء بيني وبين زوجي عند عودته من عمله ... آنئذ سيعنفني، ويتهمني بالتبذير وسوء التدبير، ولن يضطجر أبدا وهو يجالسني بجانبه أو يلاحقني وأنا أقوم بشؤون البيت ملقنا إياي المستلزمات الصحيحة للتدبير (صمت). قد تفهم يا سيدي من كلامي هذا بأن زوجي رجل بخيل، مشدود القبضة أو شحيح ... كلا كلا

أن أنفي كل هدا عنه على الرغم من أنتي لا أستسلم له بكل سهولة و أعترف له بخطئي لا توجد إمرأة في يومنا هذا تقول لزوجها بأنها أخطأت وعليه أن يسامحها ... مهما اقترفت المرأة من الذنب فلن تعترف به بيسر، بل تترك الحبل على الغارب، حتى يحيط زوجها بكل أسباب الخطأ المقترف ... عندئذ تعترف ضمنيا، وتدريجيا ... (صمت) ... ماذا أصنع يا سيدي ... أنا لا أملك نفسي وأنا أرى أصناف الفواكه والخضر معروضة على قارعة الطريق، أمام عينيّ ولا أقتنيها ... ان عين بني آدم لا يملؤها إلا التراب.

المرجع نفسه، ص66.

البواب، أحمد بودشيشة مسرحية، ص69.

الشخصية	الصفات	الانتماء	النوع	البعد	أثرها
البواب	الاستبداد، انتهازي، عديم الذكاء، مستغل لمنصبه، بيروقراطي	اجتماعية	نامية	نفسي اجتماعي	المحرك الأول للأحداث (شخصية فعالة)
الكاتب	لطيف، مهذب، دكي، يتميز بالزانة ومتفاءل	إعلامية	نامية	نفسي اجتماعي	تحقيق التكامل بين أحداث المسرحية
الفتاة	مغرورة، متكبرة، غير واعية بسلوكها و أقوالها	اجتماعية	ثابتة	نفسي اجتماعي فيزيولوجي	مساعدة البطل في نقل أفكاره و تقديمها
المرأة	تتميز بالثرثرة، العناد، التمسك بالرأي، التبذير	اجتماعية	ثابتة	نفسي اجتماعي فيزيولوجي	نقل الأفكار الفرعية من أجل تكامل الأحداث

نقلا عن معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية، إبراهيم حمادة، ص105.

بنية الحوار:

الحوار من أشكال التواصل يتم فيه تبادل الكلام بين طرفين أو أكثر وكلمة dialogue منحوتة من اليونانية dia و تعني اثنين و logos التي تعني الكلام (1)

والحوار من صنوف الخطاب في المسرح يشبه المحادثة في الحياة اليومية العادية، لكنه يختلف عنهما جوهريا، فهو مركز منتقي مهذب، وله غاية محددة مهمته أبلاغية إذ يوصل المعلومات إلى المتلقي، وهو لا يعني النقاش، لأن هذا الأخير محوره خلاف في الرأي وغايته إقناع أحد الطرفين بالحجة والدليل القاطع في حين نجد الحوار المسرحي صراع بين قوتين إنسانيتين، وغايته غلبة قوة اجتماعية وإنسانية على أخرى

لا يجوز فيه التوقفات والمقاطعات التي تكون في الحديث العادي، إذ يجري على نسق محكم من التنظيم، فالشخصيات لا تقاطع بعضها البعض، فكل واحد منهم ينتظر دوره حتى ينهي الطرف الأخر كلامه دون العودة إلى النقاط التي تم الكلام فيها، إلا لمّا يتعلق ببناء الحبكة فهو ينمو يتوالد بسرعة دون توقف حتى يستوفي الكاتب كل عناصر التأليف المسرحي خاصة المدة الزمنية القصيرة المتاحة له.

وإذا تخلل الحوار فترات من الصمت كانت هذه الفترات جزء من الكلام، لأن الصمت في المسرح جزء من الكلام" فهو يمهد الجملة أو يترك لها زمنا حتى تترك أثرها عند الملتقي وإذا كان البناء المسرحي ينمو و المواقف تتشكل من خلال الأحداث التي تحركها الشخصيات فأن هذا النمو لا يتحقق إلا بواسطة الحوار الذي هو وسيلة هدا التفاعل والأداة التي تتواصل عن طريقها شخصيات المسرحية، لذا يعد وسيلة المؤلف في بناء حبكة النص وعوض أفكاره مما يجعله ظاهريا العلامة البارزة في بناء النص حتى يجعل المتلقي القارئ أو المتفرج يحس بأن ما يشاهده جزء من حياته الواقعية على اعتبارا أن الحوار المسرحي يوحي بالواقع (2).

1/ مذكرة ماجستير لرابح دياب، تحليل الخطاب المسرحي لمسرحية الملك هو الملك لسعد الله ونوس. جامعة باتنة، الجزائر، 2010، 2011، ص106.

2/ المرجع السابق، ص107.

والحوار هو الوسيلة المثلى للاتصال بين الممثلين والمتلقي عن طريق كلمات ومقاطع من نسيج الكاتب يجسد من خلالها أفكار وآراء، ولا يكون له ذلك إلا بحسن اختيار مضامين العبارات التي تؤديها الشخصيات و مسايرتها للحركات و الإيماءات(2)

الصادرة منها حتى يتحقق الهدف من النص ويبتعد عن الكلام العادي السائد بين الناس والمملوء بالزيادات وغيرها، "وقد تتلعثم الشخصية المسرحية أو تتردد في حديثها أو تنسى بعض ما كانت تهم بقوله أو تخرج عن جادة الموضوع، و لكن ذلك لا يكون مقصودا لبيان طبيعة خاصة في شخصية أو المواقف، لا تصويرا للحوار المسرحي كما يحدث في واقع الحياة على اختلاف الشخصيات والمواقف(3)

وبهذا يكون الحوار هو العلامة البارزة التي تميز المسرحية عن بقية الفنون الأدبية كونه فن درامي يعتمد الانتقاء والدراسة و له هدف محدد يعمل على وحدة النغم(4)

يكشف به الكاتب عن الأحداث الماضية والحاضرة والمستقبلية، فيطورها و يدفع بها إلى النمو.

2- خصائص الحوار المسرحي:

تمثل المسرحية في حيز زمني ضيق و في مناضر محددة متخذة قالب الحوار الذي يجب على الكاتب فيه الدرس و التأمل الطويل، حتى يتمكن مما يتطلبه من تركيز شديد وكلمات موجزة دقيقة لا تفصح عن المعنى كليا، بل توحي به إيحاء يكون مساعدا على تحقيق الانفعال و إثارة العواطف في المتلقي لأن المبدع المسرحي لا يتجه إلى العقل، و إنما هدفه العاطفة التي يريد أن يثيرها في جمهوره، حتى يستولي على مشاعرهم وإثارة الاهتمام لديهم و لكي يتحقق للحوار جميع وظائفه كان لزاما أن يتوافر على الخصائص التالية:

المرجع السابق نفسه، ص107.

أ – التركيز والإيجاز:

يحدد العمل المسرحي بمكان وزمان معينين، فهو عمل مفيد تحكمه الضرورة لارتباطه المباشر بالمتلقي، ولارتباطه بالأداء و الإشارات التي تفصح عن الطبائع و بذلك كان الحوار في المسرح موجزا مركزا لان الكاتب المسرحي مطالب بملء ذلك الحيز الزماني الضيق بغية التأثير في جمهوره، فعمله سريع الفهم على اللمحة الدالة و الإشارة الخفية و الكلمة ذات القدرة اللفضية المشحونة (1)

"و ليس معنى ذلك ان يكون الحوار قصيرا دائما فقد يطول الحوار فيبلغ على اللسان إحدى الشخصيات صحيفة بأكملها، و قد يقصر فيكون كلمة أو كلمتين، والذي يحدد طول الحوار وقصره موقف القصة نفسها "(2) و كمثال على ذلك الحوار الذي دار بين البواب و الكاتب.

الكاتب: في ماذا يؤلفون؟

البواب: في الكلام... و مع ذلك لهم رواتب ممتازة أيضا و بغض النظر عن الحوافز.

الكاتب: ماذا تعني؟

البواب: إنها وظيفة سهلة... كل يعمل حسب اختصاصه... أعطيك مثلا: المؤلف المكلف بمراقبة الأسعار...

الكاتب: مقاطعا مراقبة الأسعار ليست من اختصاص الجريدة.

البواب: الصحافة سلطة تمارس الرقابة أيضا... قلت: يخرج المكلف بمراقبة السوق، فيقارن بين تسعيرة الكيلو من البطاطا بالأمس واليوم... وتكهنات الغد... ويعلل سبب الارتفاع أو الإنخفاض فيه... ثم يعود إلى مكتبه فيصب كل ذلك على الورق... ومن الورق إلى صفحات الجريدة... ثم إلى القارة.

ونجد هذا الإيجاز والطول في الصفحات(54-55-59-90-91-95)

ومن خلال الحوار نلاحظ ان حوار البواب يتميز بالإطناب لأنه بيروقراطي اما الكاتب فحواره مختصر ومفيد.

1/ المرجع السابق ص 108

2/ البواب احمد بودشيشة، مسرحية، الجزائر، ص 94.

أ – حيوية الحوار:

لابد للحوار أن يتسم بالحيوية، وذلك من خلال قدرته على إيضاح ما يدور في نفس الشخصية و فكرها، و أن يتنوع بما يتناسب مع طبيعة الموقف و الشخصية مما يخلق تحريكا لجو المسرحية.

" و الحيوية في الحوار تتحقق بما يصاحب الأداء من حركة عضوية أو القراءة من حركة ذهنية ، وذلك حين يرتبط الحوار بالشخصيات فيدل عليها من حيث وضعها الاجتماعي و مستواها الفكري و الخلقي ، و مثلها في الحياة ، فالحوار قبل كل شيء لغة لأشخاص أنفسهم أو هو لغة المؤلف التي كان من الممكن أن تتحدث بها شخصيات بذاتها (1)

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

ب – مناسبة اللغة لموضوع المسرحية:

تختلف لغة المسرحية حسب الموضوع الذي تعالجه ن فالمواضيع التاريخية يختلف أسلوب لغتها عن نظيرتها الواقعية، ولغة المأساة ليست نفسها في الكوميديا، و كذلك إذا اختلف زمنها، بمعنى حوار المسرحية التي تدور أحدثها في عمر مضى الجاهلي مثلا، يختلف عنه في مسرحية أحداثها من العصر الحديث (2)

ت – مناسبة الحوار للشخصية:

يجب أن يتلاءم الحوار مع الشخصية فلغة المتفق غير لغة الأمي، و لغة الطبيب غير لغة الفلاح... و كذلك كان الشأن بين الكاتب و البواب:

الكاتب: بأدب جم بودي... لو... أقابل سعادة.

البواب: يهتز كمن نخسه أحد بإبرة في مؤخرته مقابل من؟...لا...لا....انتصر

1/ الأدب وفنونه دراسة ونقد، عزالدين إسماعيل، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط7، 1978، ص248.

2/ (ينظر)، النص المسرحي، فرحان بلبل، ص112.

يجب علي أن أتفرغ لك... (يضع الجريدة على مكتبه) أن تقول كلا ما غريبا ماذا؟... ماذا؟

الكاتب: (ينظر إلى مقعد كان قريب منهما) دعني أجلس...إنني متعب من المشي

(يمضي الكاتب إلى المقعد دون أن ينتظر الإذن من البواب... لكن هذا الأخير يوقفه يمسكه من كتفه و يرده إلى حيث كان)...

فمن خلال هذا المقطع نجد أن اللغة تختلف بين الكاتب و البواب فلغة الكاتب كلها أدب و احترام بينما نجد البواب يتكلم بلغة كلها شدّة و قساوة.

ث – أن يكون الحوار مساعدا للمثل على الإلقاء:

إن من أهم الشروط الواجب توفرهما في الحوار أن يكون مساعد للممثل أثناء الإلقاء و ذلك بإبتعاد عن الحروف التي لا تتوافق إذا تجاورت كالقاف و الكاف و السين و الشين مثلا (2)

د – الواقعية:

إن لغة المسرح ليست لغة الحياة العادية، فهي تعتمد على الحوار المكثف المختصر، للتعبير عما يجري في الحياة..و الواقعية في المسرح لا تعني الواقعية اللفظية، أي أن يدور الحواريين الشخصيات باللهجة الدارجة، و إنما تعني نقل الأصوات التي تجري بالواقع بشكل مكثّف و مركّز، يعبر عنه بلغة تستوعب هذا الواقع، ضمن لغة حوارية خاصة تختلف عن لغة الحياة العادية "(3) حيث يكون الكاتب المسرحي مجبرا على الاقتصاد في إستخدام الكلام، و الابتعاد عن الحشو من الألفاظ المستخدمة في حياة الناس لان عمله مقيد بزمن محدد.

1/ البواب، احمد بودشيشة، مسرحية، ص112.

2/ أنظر، المرجع السابق،- ص 112 .

3/ تأصيل المسرح العربي بين النظري و التطبيقي في سوريا و مصر، حورية محمد حمو، ص283.

3- وظائف الحوار في مسرحية البواب:

بالإضافة إلى أن الحوار أداة التخاطب بين الشخصيات ووسيلة لإخبار الجمهور بمضمون النص الذي يحمله الكاتب جملة أفكار وآراءه فإن له وظائف أساسية يجب أن يضطلع بما كي لا يفقد دراميته و هذه الوظائف حددها روجربنسفيلد في ثلاث نقاط "أولها السير بعقدة المسرحية أي تقدمها أو تدرّجها وتسلسلها وثانيتها الكشف عن الشخصيات و ثالثها مساعدة التمثيلية من الناحية الفنية في أثناء إخراجها" (1)

أ - تطوير الحبكة:

يسهم الحوار في تحريك الأحداث وامتدادها وتنميتها وكشف جوانب الصراع و تعقيمه و دفعه إلى التأزم ، فهو يقوم بمهمة التمهيد للحدث و يوجه سير الحكاية بوضوح و حيوية و تشويق و أهم ما في تطوير الحوار للحبكة أنّه يسوق المسرحية ضمن خطة معينة للوصول بها إلى نهاية القصة، و إلى هدفها الأعلى، و لن يتحقق للحوار تأدية هذه الوظيفة إلا إذا كانت كل جملة في الحوار أو المسرحية إلى آخرها مربوطة سلف بالهدف الأعلى (2)

و الملاحظ على أحداث مسرحية " البواب " أنما خاضعة لهذا التطور، الذي لعب فيه الحوار دور كبير، و هذا ما ساهم في بناء حبكة فنية للنص، إذا كانت هذه السمة غالبة على كل المشاهد في المسرحية، فإننا نورد جانبا من ذلك ارتأيته يبرهن عن هذه الوظيفة من خلال ما دار بين الكاتب و البواب:

الكاتب: ما الذي جرى؟ ما لذي حولك هكذا !! ؟

البواب: إني غضبان منك... لأنك لا تتعامل إلا بالكلمة....

الكاتب: لا املك غيرها... آه ...تراك قد عرفتني من أكون؟

البواب: توقف ذكرتني... يخرج ورقة سآخذ معلومات عن هويتك الشخصية حتى إذا حاولت أديتي كان معي الدليل المادي الذي يدينك... اسمك... سنك... مهنتك... عنوانك... هوايتك...هيا هيا بسرعة.

1/ فن الكاتب المسرحي، روجر بنسفيليد، ترجمة دريني خنسة، دار النهضة القاهرة، مصر،1964، ص230.

2/ النص المسرحي الكلمة والفعل، فرحان بلبل، ص109،110.

الكاتب: يخرج له بطاقة التعريف خذ فيها كل المعلومات التي ترغب فيها .

البواب: لم يبق إلاّ هوايتك.

الكاتب: مؤلف.

البواب: عدنا من جديد....تدور في حلقة مفرغة... من مؤلف... إلى صكاك... إلى مؤلف من جديد ماذا تقول لي هذه المرّة... مؤلف سائق سيارات؟

فمن خلال هذا الحوار دفعت الأحداث إلى التطوير عندما لم يتعرف البواب على الكاتب ليبعث الصراع من جديد بين قطبي المسرحية.

ب – التعريف بالشخصيات:

يمكن الحوار من التعرف على الشخصيات وعواطفها وثقافتها وما تنويه من أفعال و ما أنجزته من مهام ولا بد أن تكون الجمل الحوار قدرة على رسم صورة الشخصية، و على طبيعة تحديد أدائها اللغوي، ومن ثم تصوير الشخصية أو الموقف(1).

ومن أمثلة ذلك ما صدر من البواب في حوار مع الفتاة

البواب: إذا كانت آنستي ترغب في مقابلة المدير...

رئيس التحرير: .. أو أحد الموظفين ... فأنا موجود وتحت أمرك فالتأمر آنستي فقط ..

وفي موضوع آخر نجد الكاتب يعبر عن حالة الملل التي يعانيها

قائلا: مهددا حتى هذه اللحظة فأنا صبور كالجمل و صلب كالترس... وسميك كالخودة ... قنبلني بما تشاء ... فأنا متحملك ... والله يساعدني. ومع ذلك أسألك: فيما تكتب تلك الصحفية؟

–وقد جعل الكاتب الشخصية تكشف عن نفسها وحدها عن طريق المونولوغ وهذا يتردد على قول البواب.

جاء يعلمني الأدب في عقر عملي ... بإسلام ...أنا الأدب ...أنا التهذيب ...وأنا الأخلاق ... أنا ... أنا ... (يجلس ويمسح عرقه ... يلتقط انفاسه)

صرت أتردد على عيادة المؤسسة كل أسبوع لأقيس ضغط دمي ... ناس لا يرحمون ولا يتركون رحمة الله تنزل....

1/ الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان، حاز شحاتة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1997، ص166.165.

وهذا قد تفنن احمد بودشيشة في التعريف بشخصياته من مستوى إلى آخر نجد الأفكار و الرؤى تختلف، وذلك ما يوضحه المقطع التالي:

البواب: ألديك شهود؟

الكاتب: شهود؟! ... لماذا الشهود؟

البواب: ليقيموا لك الدليل ...

الكاتب: لا...لا كنت وحدي حينما كلمته! ثم لسنا في تحقيق عن جريمة!

البواب: قد تكون جريمة تتوفر فيها عناصر الإجرام، من إصرار و ترصد و ...

الكاتب:يا رجل ..يا رجل رفق بي...ليس لدي شهود ...ولا دليل كتابي ...ولا أي شيئ آخر كل ما في الأمر أنني تواعدت مع رئيس التحرير بالهاتف هذا كل شيء.

البواب: و هذا الشيء غير كاف... لم تستوفى كافة الإجراءات المؤهلة للمقابلة أنا معذور يا سيدي لا استطيع أن أغامر بخبز أبنائي.... و بمهر ابني الثالث من أجل ... من أجلك ... لو كانت تربطني بك أواصر قربى لهان الأمر ... لكن – (يهز كتفيه)

هذا المقطع من الحوار بين البواب والكاتب يوضح مدى تفشي البيروقراطية والتعفن الإداري المسلط على الكاتب من قبل البواب ويتسم الحوار بالسلاسة لكنه مباشر، ملي بمقولات ومفاهيم ذات دلالات اجتماعية كما يتضح أيضا عدم أهلية البواب في المعاملة بسبب التعفن والفساد الذي تعيشه الإدارة.

1/ البواب، أحمد بودشيشة مسرحية، ص84.

2/ النص المسرحي الكلمة والفعل، فرحان البلبل، ص111.

1 الزمن في المسرح وأبعاده:

الزمن مفهوم خاضت فيه شتى العلوم كونه يربط بحياة الإنسان ووعيه، وقد اهتم الفلاسفة منذ القدم بوضع الزمن في الأدب والفن إذ ميز أرسطو المسرح عن غيره من الفنون والأجناس الأدبية من خلال الزمن، حيث اعتبر المسرح فن الحاضر يقدم أفعال أشخاص يعملون على أنها تجري الآن في حين تروي الفنون السردية كالملاحم مثلا ما حصل بصيغة الماضي.

و تحديد ماهية الزمن في المسرح ليس بالشيء السهل، ذلك أنه فن مرتبط بعناصر عديدة ومتنوعة منها تحديد أبعاد الزمن في العمل، زمن امتداد العرض المسرحي وزمن امتداد الفعل الدرامي، و كذلك الفترة التاريخية التي ترجع إلى الحكاية إضافة إلى علامات أخرى دالة على الزمن كإيقاع (1) النص والعرض وإيقاع الكلام والحركة على الخشبة (2) وبناء على ذلك كان الزمن من البن الرئيسية والهامة في النص والعرض على حد السواء، فهو من البنى الرئيسية والهامة في النص والعرض على حد السواء، فهناك إمتداد الزمن المأخوذ من الواقع المعيش ويسمى زمن العرض "Temps de représentation" ويقابله في النص زمن القراءة "temps de lecture" وهناك الزمن الذي يرسمه الحدث المتخيل المعروض على الخشبة ويسمى زمن الحدث "temps de l'action"(3) وما يمكن أن يشار إليه أن الفرق بين إدراك القارئ للزمن في النص والمتفرج في العرض يكمن في أن الأول بإمكانه أن يرجع إلى الوراء أحيانا كي تكتمل لديه فكرة الزمن وتتضح، فهو يصول و يجول بين فقرات النص ليصل إلى بناء فكرة واضحة عن سريان الزمن في المسرحية، أما الثاني فهو ارتباط فعلي بتعاقب علامات الزمن إنه مجبر على متابعة أحداث المسرحية من أولها إلى آخرها، ليتمكن من إدراك الزمن إدراكا واضحا (1) ويمكن تقصي زمن الحدث في النص والعرض وفق مايلي :

1/ الإيقاع (rytime) كلمة مأخوذة من اليونانية " rytime " وتعني الضربات المنتظمة، وهي تنتمي إلى عالم الموسيقى، وكذلك الشعر. حيث يرتبط إيقاع القصيدة بالوزن الموسيقي للأبيات الشعرية وهو من العوامل التي لها دور في خلق الإحساس بالزمن.

2/ نقلا عن حسن المعجم المسرحي، ينظر ماري إلياس وحنان قصاب، ص238.

3/ (ينظر)، المرجع نفسه، ص238.

أ – زمن العرض :

وهو مفهوم مختلف عن البنية الفلسفية بكونه له علاقة وثيقة بالزمن المتقطع في الواقع أي من خلال الزمن المعيش للمتفرج، محدد بوقت معين، فلا يجوز أن يطول فيتعب الممثلين خاصة البطل من جهة والمتفرجين من جهة أخرى، وفي هذا الصدد يقول محمد زكي لعشماوي "جرى العرف وفقا لما استقر عليه دوق الجمهور من خلال العصور المختلفة على أن يكون الزمن الذي تستغرقه المسرحية من ساعتين إلى ثلاث ساعات، ومن تم وجب على كاتب المسرحية أن يشكل الأحداث التي تجري في هذا الوقت المحدد بطريقة يكسبها القوة والإثارة والتركيز... (2) اذ لا يمكن أن يتحمل المتفرج طول العرض والذي تتخلله استراحة أو اثنان، لان في ذلك إرهاق له، وان كانت هناك عروض طويلة عرفت حديثا، تدوم ليلة كاملة، فإنها لا تلقى إقبال الجمهور نتيجة عدم تحمله طول العرض، ناهيك عن الممثل الذي ينال منه التعب ويفقد تركيزه أثناء أداء أدواره(3).

ب – زمن الحديث:

هو امتداد للزمن المرسوم على الخشبة حيث يمكن نقصي زمن الحدث في النص والعرض، كما أن هناك تداخل بين الزمن المتخيل وزمن العرض الذي ينتميا إليه المشاهد، حيث تقدم مقولة، العرض من خلال الإرجاعات التي يخلقها الكاتب والمخرج، ومن تم يربط المتلقي هذه الإرجاعات الزمنية بالواقع المعيشي، ويتكون كل ذلك من خلال عملية بناء الحكاية في المسرح الكلاسيكي الذي يقوم على مبدأ وحدة الزمان لان هناك بداية وحبكة ونهاية، أما في الأشكال المسرحية الجديدة يعتبر الزمن تحول وصيرورة يعبر عنها الفعل المسرحي فعلى الزعم من محاولة جعل هذا الزمن يبدو واقعيا لتحقيق الايهام، إلا انه يضل خاضعا لمتطلبات الزمن الذي يستغرقه عرض الحدث فيدخل المتفرج في لعبة الاهتمام مما يدفع به إلى التخلي المؤقت عن الزمن الفعلي ونسيان الحاضر والاستغراق في زمن الحدث المعروض، وكلما كان التشويق كبيرا تحققت هذه العملية بشكل كامل، والعكس يؤدي إلى الملل (1).

1/ تحليل الخطاب المسرحي، عمر بالخير، ص83.

2/ المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، محمد زكي لعشماوي، ص24.

3/ نقلا عن المعجم المسرحي، ينظر، ماري إلياس وحنان قصاب، ص239.

4/(ينظر)، المرجع السابق، ص239.

ت – زمن الخلق:

ويقصد به الفترة الزمنية التي أخرج فيها الكاتب عمله، قصد ربطه بسياقته المختلفة التاريخية والاجتماعية والسياسية ... من اجل تحديد مرجعياته الفنية والفكرية فالمبدع باعتباره عين الواقع تجده يساير الظروف ويعبر عنها ومسرحية البواب كتبها احمد بودشيشة في فترة مشخصا بها قضية الفساد والبيروقراطية المستشرية في الإدارة والرشوة والمحسوبية والمحاباة وعدم المساواة والعدل واستغلال النفوذ وتعطيل المصالح في التعامل مع المواطن وقد عالج هذه الموضوعات من خلال موضوعات البيروقراطية والتعفن ووضع العثرات أمام المواطن محاولا استنهاض الوعي والتحريض على الفعل الايجابي والمبادرة على تغيير عالم الفساد والاستغلال وفرض الوجود الإنساني والاجتماعي.

ونجد الكاتب نفسه في المسرحية يشير إلى ذلك بقوله: الكاتب: أريد مقابلة رئيس التحرير.

د– **الزمن الخارجي:**

هو الزمن الواقع عند طرفي الحكاية المسرحية من البداية إلى النهاية وعليه فهو موضوع مرتبط بالزمن التاريخي، وبصيغة أخرى هو التوقيت القياسي للأحداث الجارية بصيغة الحاضر.

فأحداث مسرحية البواب تبدأ عندما يريد الكاتب مقابلة رئيس تحرير جريدة رجل الغد في حين يضع البواب العراقيل أمامه مستحضرا صورة المواطن المغلوب على أمره المتمثل في الكاتب المغلوب على أمره والمسحوق وعقبه الكؤود والحواجز التي تحول دون الوصول إلى مبتغاه.

1/ المسرح العربي الحديث، فاتن علي عمار وسعد الله الونوس، ص103،104.

ج- الزمن الداخلي:

هو الزمن المرتبط بالشخصية المحورية فإذا كان الزمن الموضوعي الخارجي هو زمن الحاضر، فإن الزمن الداخلي هو زمن الماضي المستحضر بواسطة الذاكرة، وهو أيضا زمن المستقبل الذي تعيشه الشخصية في الحلم بنوعيه، حلم النوم وحلم اليقضة ومن أمثلة الزمن ما قاله البواب:

صرت أتردد على عيادة المؤسسة كلّ أسبوع لأقيس ضغط دمي ناس لا يرحمون ... ولا يتركون رحمة الله تنزل والله لولا المسؤولين تشبثوا بي ... ورفضوا استقالتي التي قدمتها لهم ... لما بقيت لحظة واحدة في هذا المكان ... لعنة الله عليها من خبزة ... لأفتش عن غيرها في مكان آخر، ما السر الذي يمسك بي، ويشدّني إلى هذه الوظيفة ياترى التي جلبت ضغط الدم ... ماذا استفدت منها؟ وما نجده في قول الكاتب: إن ضالتي هنا وليست في مكان آخر.

2- المكونات الدالة على الزمن مسرحية البواب:

يتم التعبير عن الزمن المسرحي في النص من خلال الإرادات الإخراجية وكل ما يرمز إلى زمن الحديث أثناء الحوار، ففي العرض يتم من خلال العلامات الإرجاعية التي تجسد فترة زمنية معينة كشكل المكان والديكور وطراز الأغراض وقطع الأثاث والأزياء والإضاءة التي توحي بالليل أو النهار.

وقد أشار الكاتب في نصه إلى زمن أحداث المسرحية، والذي لا يتجاوز الأربعة والعشرين ساعة (24 ساعة) على أقصى تقدير، إذ تبدأ قبل العاشرة صباحا وتنتهي في نفس اليوم وما يدل على ذلك حوار الشخصيات فيما بينها الذي أومأ في عديد المرات بالزمن، وحدد ما في مواضع أخرى منها:

1/ المصدر السابق، ص211.

2/ المصدر نفسه، ص24.

3/ البواب، أحمد وبدشيشة، ص75.74.68

كما نجد في حوار الكاتب مع البواب: في الساعة العاشرة صباحا من هذا اليوم، كما نجد في حوار البواب معمر الكاتب في نهاية المسرحية.

البواب (مصافحا الكاتب) إلى اللقاء .....في المساء .

3 – **الزمن التقليدي في مسرحية البواب** : لقد تداخلت الأزمنة بأنواعها الثلاثة حيث خرجت من دلالاتها إلى دلالات أخرى.

1/ الفعل المضارع: الأصل في المضارع أن يدل على وقوع حدث أو على اتصاف بحالة في الزمن الحاضر أو الزمن المستقبل، وقد يتغير زمن المضارع فيدل على الماضي إذا سبق بفعل ماضي أو كان أو لم فيصير المضارع دالا على عدم حدوث الفعل في الماضي، من ذلك لم يخدعني، لم يستعمل، لم تجر، لم يعجبك، لم تسدد، لم تصب، لم أغادر.

هذا وقد يقترن المضارع أحيانا بأدوات تجعله دالا على المستقبل فقط وهي سوف و السين نحو : سأحضر، سيضر، سأسقط، سأساعد، ستتصدر، سيحيلني.

2/ فعل الأمر: الأصل في الأمر أن يدل على طلب القيام بفعل أو على الإتصاف بحالة على وجه الإستعلاء والإلتزام وقد يخرج الأمر عن أصل معناه فيدل على معاني

كثيرة تستفاد من سياق الكلام ومضمونه منها: الإلتماس، والدعاء، و التعجيز وغيرها من الأغراض البلاغية الأخرى، ومايمكن أن يشار إليه أن أفعال الأمر في النص خرجت في معضمها عن الدلالة الأصلية إلى النصح أحيانا: نحو أنتظر، أسدى وإلى الإلتماس أحيانا أخرى نحو: دعني، أوضح، أسألي سومي، أنصت، أمنحني، قل.

أما ما يدل على الإلتزام: أجلس، أخرص

والملاحظ أن النص قد طغى عليه الزمن المستقبل ، وما ذلك إلى تجسيد للبنية التفاؤلية للمسرحية من خلال الشخصيات التي جسدت ذلك أو حققت رؤية أحمد بودشيشة والتي كلها أمل في مستقبل يعم فيه المساواة والعدل والإخاء بين جميع أفراد المجتمع.

1 – مفهوم السرد:

أ – **لغة:** للسرد مفاهيم متعددة ومختلفة تنطلق من أصله اللغوي فهو يعني مثلا: تقدمه شيء إلى شيء يأتي به مشتقا بعضه في أثر بعض متتابعا، وسرد الحديث ونحوه يسرده سردا إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له، وفي صيغة كلامه صلى الله عليه وسلم: لم يكن يسرد الحديث سردا، أي يتابعه ويستعجل فيه ، وسردا القرآن تابع قراءته في حدر منه (1).

وبالرغم من الإختلافات الكثيرة حول هذا المصطلح نعني السرد من حيث هو كمصطلح إلا أن ذلك لايعني إختلافا في المفهوم وإنما نجدها بمفهوم واحد نجد مثلا :

القص: وهو فعل القاص إذا قص القصص ويقال في رأسه قصة يعني الجملة من الكلام والقصة الخبر والقصص الخبر المقصوص والقصص بكسر القاف جمع القصة التي تكتب وقصصت الرؤيا على فلان إذا أخبرته بها.

الحكي: حكيت عنه الكلام حكاية وحكوت لغة والحكاية كقولك حكيت فلانا وحكيته فعلت مثل فعله أو قلت مثل قوله وحكيت عنه الحديث حكاية .

الرواية : نقول روي الحديث و الشعر يرويه رواية، رويت الحديث والشعر رواية فأنا راو(2)

ب – إصطلاحا :

السرد بأقرب تعاريفه إلى الأذهان هو الحكي والذي يقوم على دعامتين أساسيتين (3)

أولهما : أن يحتوي على قصة ما، تضم أحداثا معينة .

وثانيهما : أن يعين الطريقة التي تحكي بها تلك القصة وتسمى هذه الطريقة سردا ذلك أن قصة واحدة يمكن أن تحكي بطرق متعددة، ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي .

1/ لسان العرب: إبن منظور، دار صادر بيروت، المجلد السابع، ط الأولى ص165.

2/ سرديات الرواية العربية المعاصرة، صلاح صالح، القاهرة، ط، 2002، ص10.

3/ بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 3، 2003، ص45.

وأن السرد هو الكيفية التي تروي بها القصة عن طريق قناة الراوي والمروي له، وما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق بالراوي والمروي له
والبعض الأخر متعلق بالقصة داتها (1).
والسرد مصطلح حديث يعني نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية (2)
وهو الفعل الذي تنطوي فيه السمة الشاملة لعملية القص وهو: كل ما يتعلق بالقص (3)
والسرد هو شكل مضمون (أوشكل الحكاية) والرواية هي سرد قبل كل شيء
ذلك أن الروائي عندما يكتب رواية ما، يقوم بإجراء قطع واختيار للوقائع التي يريد سردها، وهذا القطع والإختيار لا يتعلقان أحيانا بالتسلسل الزمني
للأحداث، التي قد تقع في أزمنة بعيدة قريبة، إنما هو قطع واختيار تقتضيه الضرورة الفنية، فالروائي ينظم المادة الخام التي تتألف منها قصته ليمنحها شكلا فنيا ناجحا ومؤثر في نفس القارئ (4).
وكما يعرفه سعيد يقطين: بأنه فعل لاحدود له، يتسع ليشمل جميع الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان (5)
إن أيسر تعريف للسرد هو تعريف رولان بارت بقوله " إنه مثل حياة عالم متطور من التاريخ والثقافة (6)
بالرغم من بساطة هذا التعريف إلا أنه واسع جدا ، فالحياة غنية عن التعريف وهذا راجع لتنوعها وسرعة تقلبها وارتباطها بالإنسان ذلك الكائن المتمرد على كل تعريف أو قانون ، ومن ثمة كانت الحاجة إلى فهم السرد بوصفه أداة من أدوات التعبير الإنساني وليس بوصفه حقيقة موضوعية تقف في مواجهة الحقيقة الإنسانية.

1/ المرجع السابق، ص45.
2/ تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، آمنة يوسف، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1997، ص28.
3/ المرجع نفسه، ص 28.
4/ المرجع نفسه، ص8.
5/ الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997، ص19.
6/ البنية السردية في القصة القصيرة، عبد الرحيم الكردي، مكتبة الآداب، ط3، د ت، ص13.

2 – مكونات السرد:

إن كون الحكي هو بالضرورة قصة محكية يفترض وجود شخص يحكى، وشخص يحكى له أي وجود تواصل بين طرف أول يدعى (راويا) وطرف ثاني يدعى (مرويا له) (1) وهو عبارة عن المكونات الأساسية للسرد، والتي يتم توضحها على النحو التالي:

أ – الراوي :

.. هو ذلك الشخص الذي يروي الحكاية أو يخبر عنها ، سواء كانت حقيقية أو متخيلة ولا يشترط أن يكون إسما متعينا، فقد يتوارى خلف صوت أو ضمير يصوغ بواسطة المروي بما فيها من أحداث ووقائع (2)

والراوي حسب هذا المفهوم يختلف عن الروائي الذي هو شخصية واقعية، من لحم ودم وذلك أن الروائي (الكاتب) هو خالق العالم التخييلي الذي تتكون منه روايته وهو الذي إختار تقنية الراوي كما أختار الأحداث والشخصيات الروائية والبدايات والنهايات .... وهو لذلك (أي الروائي) لا يظهر ظهورا مباشرا في بنية الرواية – أو لايجب أن يظهر، وإنما يستتر خلف قناع الراوي معبرا من خلاله، عن موافقة (رؤاه) الفنية المختلفة (3).

ب – المروي :

فهو كل ما يصدر عن الراوي وينتضم لتشكيل لمجموع من الأحداث يقترن بأشخاص ويؤطره فضاءا من الزمان و المكان ، وتعد الحكاية جوهر المروي ، و المركز الذي تتفاعل فيه كل العناصر حوله (4).

والمروي أي الرواية – نفسها – التي تحتاج إلى راوي و مروي له أو إلى مرسل ومرسل إليه (5).

1/ بنية النص السردي، حميد لحمداني، ص45.

2/ موسوعة السرد العربي، عبد الله إبراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص07.

3/ تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق، أمنة يوسف، ص29.

4/ موسوعة السرد العربي، عبد الهه إبراهيم، ص8.

5/ السردية العربية: بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، عبد الله إبراهيم، د، ط، د، ت، ص12.

ج – المروي له:

قد يكون المروي له اسما معينا ضمن البنية السردية، ومع ذلك كالراوي شخصية من ورق وقد يكون كائنا مجهولا (1).

3 – مفهوم البنية السردية:

أ –مفهوم البنية:

أ–1– لغة: البنية وما بنيته وهو البنى والبنى [.....] بقال بنيته وهي مثل رشوة ورشا كأن البنية الهيئة التي بني عليها مثل المشية والركبة والبنى بالضم مقصور مثل البنى يقال بنيته وبنى وبنيته وبنى بكسر الباء مقصور مثل جرية وجرى فلان صحيح البنية اي الفطرة، وابنية الرجال: أعطيته بناء وما يبنى به داره (2)

أ–2– اصطلاحا:

وهي ترجمة لمجموعة من العلاقات الموجودة بين عناصر مختلفة وعناصر أولية تتميز فيما بينها بالتنظيم والتواصل بين عناصرها المختلفة (3)

وهذا المفهوم يتوقف على السياق بشكل واضح، فنجد نوع أول تستخدم فيه البنية عن قصد ولهذا تقوم فيه بوظيفة حيوية مهمة وسياق آخر تستخدم فيه بطريقة عملية فحسب.

يرى (جير الديرنس) صاحب قاموس السرديات أن البنية هي شبكة من العلاقات الخاصة بين المكونات العديدة وبين كل مكون على حدة والكل (4)

ومعنى ذلك نجد مثلا: الحكي يتألف من قصة وخطاب كانت بنيته هي شبكة العلاقات الموجودة بين "القصة والخطاب" و"القصة والسرد" وأيضا "الخطاب والسرد"

إن كلمة بنية تحمل في أصلها معنى المجموع أو الكل المؤلف من عناصر متماسكة يتوقف كل منها على ما عداه، ويتجدد من خلال علاقته بما عداه (فهي نظام أو نسق من المعقولية التي تحدد الوحدة المادية الشيء فالبنية ليست هي صورة الشيء أو هيكلة أو التصميم

1/ المرجع نفسه، ص12.
2/ لسان العرب، ابن منظور، ص160،161.
3/ النظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فصل، دار الأفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط3، 1985، ص122.
4/ البنية السردية في الرواية، عبد المنعم زكريا القاضي، الناشر عن الدراسات والبحوث الاجتماعية، ط1، 2009، ص16.

الكلي الذي يربط أجزاءه فحسب، وإنما هي القانون الذي يفسر الشيء ومعقوليته(1) فهي بناء نظري للأشياء، يسمح بشرح علاقاتها الداخلية وبتغيير الأثر المتبادل بين هذه العلاقات ... أي عنصر من عناصرها لا يمكنه فهمه إلا في إطار علاقته في النسق الكلي الذي يعطيه مكانته في النسق (2)ومثال على السرد من النص: مرة زارتني زوجتي وقد اصطحبت معها دراري الأربعة ... وأخذوا يجرون، ويصيحون ... فأحدثوا ضجيجا وفوضى ... وعندما جمعتهم أمهم أبوا أن يمتثلوا لأمرها ... بل أصروا على البقاء هنا، والركض في البهو ... والتمرغ على أرضه الرخامية ... بيني وبينك ... ألا يغري حتى الكبار بذلك (الكاتب يكشر فيرجع إلى الحديث الأول) واقترحت علي زوجتي أن ألتمس من المسؤولين أن يمنحوني مسكنا هنا حتى نجد للأطفال ما يشغلهم عنها، لا يمكن أن تتصور كم سكبوا من دموع ساخنة وهم يغادرونه مجبرين، تحت وابل من الصفعات ... والسباب من قبل أمهم.

1/ البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، أحمد مرشد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2005، ص19.

2/ المرجع نفسه، ص19.

3/ البواب، أحمد بودشيشة، مسرحية، ص59.

1- المكان في المسرح:

المكان قي المسرح هو الموضع أو الحيز كوجود مادي يمكن إدراكه بالحواس ... وهو احد العناصر الأساسية في المسرح ... وهو ذا طبيعة مركبة لكونه يرتبط بالواقع (مكان العرض المسرحي) من جهة وبالمتخيل (مكان الحدث الدرامي المعروض على الخشبة) من جهة أخرى (1)

وضمن هذه الطبيعة المركبة للمكان يطلق على الموضع الذي تقدم فيه العروض المسرحية تسمية Lieu théatral سواء أكان بناء مشيدا خصيصا لهذا الغرض كقاعات المسرح أو مدرجات الهواء الطلق أو أي حيز مكاني يستخدم في ظرف ما للعرض المسرحي كالشارع أو الحديقة مثلا.

ومهما كانت نوعية العرض فإن المكان الذي يجري فيه العرض يشمل بالضرورة على حيزين مستقلين هما حيز اللعب Aire de geu الذي يكون فيه الاداء (2) و حيز الفر جة وهو خاص بالمتفرجين، وتجمع بين الحيزين علاقة أنية تنتهي بإنتهاء العرض، وتطلق تسمية المكان أيضا على ذلك الموضع الذي تدور فيه وقائع الحدث المتخيل، وهو ما تحدده الإرشادات الإخراجية في بداية المسرحية.

1/ نقلا عن المعجم المسرحي، ماري إلياس وحنان قصاب، ص473.

2/ الأداء هو عمل الممثل على الخشبة ويشمل الحركة والإلقاء والتعبير بالوجه والجسد والتأثير الذي يخلفه حضور الممثل.

أو عند بداية المشاهد والفصول أو ما يستنبط، من الحوار، ويسمى مكان الحدث Lieu de l action يقوم بتصوير مكان الحدث ماديا على الخشبة بعلامات نصل إليها بالحواس، وتنتمي إلى نظم مختلفة تتكون من عناصر الديكور (1) وأجساد الممثلين وحركتهم على الخشبة، والمؤشرات السمعية والبصرية وغيرها حتى تتحول الخشبة إلى فضاء للمحاكاة (2) يتم فيه تصوير وعرض الفضاء الدرامي الذي يفترضه النص أو بالأحرى كاتب النص، ولكن مع التطورات الكبيرة كالتوجه إلى الاستفادة من الفنون التشكيلية والتقنيات الحديثة في العملية المسرحية، ومع ظهور الإخراج وتطوره تغير مفهوم المكان نسبيا وأعيد النظر في طبيعة العلاقة بين المسرح والجمهور، وقد أصبح تبعا لذلك أي حيز يمكن أن يكون مكان للعرض والفرجة، كما أن الإخراج الحديث تعامل مع معطيات المكان في النص بشكل جديد ومختلف عمّا كان عليه، فالديكور لم يعد يصور بشكل ايقوني كامل مكان الحدث، وإنما صار يوحي بالعلاقات بين القوى التي تستنبط من فهم البنية العميقة للنص (3)

"وكما كان لحدود المسرح الزمنية أثرها، فكذلك كان لإمكانياته المكانية من ناحية أخرى أثرها في اختيار المواقف والأحداث، فخشبة المسرح لا تتسع مثلا لجيشين متحاربين، وعندئذ يضطر المؤلف المسرحي إلى إدارة المعركة خلف الستار، ولا يظهر أمام الناس إلا ما يدل على النتيجة وكذلك هناك أحداث ليس من السهل على الممثل أداؤها أمام المتفرجين (4)...

وللمكان اثر كبير في تكوين الشخصيات ورسم ملامحها وتطوير الحوادث والصراع فهو ليس مجرد حقل للأحداث وإطار لشخصياتها، وإنما هو عنصر فعال في تحريك الأحداث ورسم الشخصيات بأنماطها المختلفة، فهو بذلك حدث وجزء من الشخصية ذاتها.

1/ الديكور تسمية تشمل اللوحات المرسومة والعناصر المشيدة وكل ما يساهم في تكوين الصورة المشهدية مثل الإكسسوار، نقلا عن المعجم المسرحي.

2/ (ينظر)، المرجع السابق، ص474.473.

3/ (ينظر)، المرجع نفسه، ص475.

4/ الأدب وفنونه، بحر الدين إسماعيل، ص246.

فالأحياء والشوارع والمنازل والقصور تعتبر أماكن انتقال ومرور ومكون نموذجية، إذ أنها تشهد حركة الشخصيات وتبعث على تطور الأحداث مما يشكل مسرحا لذهابها وإيابها عندما تغادر أماكن إقامتها أو عملها، وتمدها هذه الفضاءات المبثوثة هنا وهناك بمادة غزيرة من الصور والمفاهيم، مما يساعدنا على إدراك ما هو جوهري فيها من قيم ودلالات وعلاقات بنيوية تبين ذلك الفضاء وترسم مساره (1)، كل ذلك يساعد على دراية أهم الصفات التي يبنى عليها المكان في المسرحية والملاحظة إن بعض المؤلفين المسرحيين نجدهم يعملون على الإلتزام بمكان واحد على الأقل كل فصل، ولعل ذلك راجع إلى عنصر الضيق الذي يحدد العمل المسرحي داخل المسرح، الذي تنحصر فيه الأثاث والمناظر والأضواء، وهذا ما يلزم الكاتب على حصر المناظر والأفعال داخل حدود هذا البناء المسقوف، ويهمل من الأفعال ما يحتاج إلى سهول وميادين فسيحة، فيصبح من الصعب تحريك الأشخاص فيها كما يريد (2).

2- الفضاء المكاني في مسرحية البواب:

قد ينشأ الفضاء المكاني في النص الدرامي من فعل ووجهات نظر او حوارات بين الشخصيات. التي تقوم باختراعات للأمكنة، إضافة إلى أن المتلقي يقوم بإعادة مسرحية الأمكنة الواردة، ويربطها بأمكنة في داته أو يتخيلها وهذا ما يجعل من المكان يتجاوز وظيفته الاعتيادية بوصفه مكان وقوع الأحداث إلى فضاء واسع تتفاعل فيه أقطاب الإرسال. وسنورد فيما يلي دراسة للحيز المكاني الوارد في نص مسرحية * البواب * من زاويتي الفضاء المفتوح والفضاء المغلق وإنطلاقا من أن لكل حديث حيز زماني ومكاني يجري فيه فإن للشخصيات في هذا النص حيز مكاني تدور فيه، وعليه فإن العلاقة بين الشخصيات والأحداث والأمكنة وطيدة جدا، وهذا يعني أنه بإنعدام الأحداث والشخصيات تنعدم الأمكنة، "فالمكان هو أحد العوامل الأساسية التي يقوم عليها الحدث"(3) وقد الحدث مجموعة من الأفعال التي تقوم بها شخصية ما فتتخذ هذه الشخصية عالما واقعيا أو خياليا، أو مكانا لجريانها.

1/ (ينظر)، بنية الشكل الروائي، حسن البحراوي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1999، ص81.

2/ (ينظر)، المسرح أصول واتجاهاته المعاصرة، محمد زكي لعشماوي، ص23.

3/ بنية الشكل الروائي، حسن البحراوي، ص29.

وينشا هذا المكان عن طريق تذكر الشخصية له "بمجرد الإشارة إلى المكان كافية لكي تجعلنا ننتظر قيام حدث" (1) ويتجلى هذا الأمر في نصنا قي مواضع كثيرة منها:

- **البواب أعطيك مثلا:** إن زوجتي لا تغادر البيت إلا نادرا...وإذا خرجت فلا تخرج وحدها، فلا بد من رفيق.

ويمكن أن نميز في هذا النص الدرامي مستويين من المكان، الأماكن المفتوحة والأماكن المغلقة.

- **السوق:** ورد فضاء السوق مرتان في المسرحية على لسان المرأة: ولكن ماذا أفعل السوق عامرة اليوم ومغرية. تخرج حافظة نقودها وتعد ما تبقى من مال. والثانية على لسان البواب: يقول عن زوجته" مرة سقتها أمامي حتى أدربها على السوق والباعة.

والملاحظ على هذا الفضاء أنه يعج بالعامة من الناس، فلا نجد فيه الشخصيات إلا البواب والمرأة والزوجة والباعة.

- **الطريق:** ورد فضاء قارعة الطريق مرة واحدة على لسان المرأة.
- أنا لا أملك نفسي وأنا أرى أصناف الفواكه والخضر معروضة على قارعة الطريق.

وفيما يلي الجدول يوضح الأماكن المفتوحة:

الفضاء المكاني المفتوح	الصفحة	السطر
ماذا أفعل السوق عامرة. وسقتها أمامي أدربها على السوق والباعة	68 70	18، 19 16، 17

1/ المرجع نفسه، ص30.

2/ تحليل الخطاب المسرحي، ينظر، عمر بالخير، ص90.

3/ البواب، احمد بودشيشة مسرحية، ص68،70.

الأماكن المغلقة:

وهي تلك الأماكن المحدودة التي تحدد للفرد المجالات التي يتحرك فيها وقد كان أغلب الاستعمال للأماكن المغلقة في نص "البواب" محصورة في بهو مقر الجريدة.

- **البيت:** يظهر بيت البواب التي أوردها الكاتب على لسان البواب: إن زوجتي لا تغادر البيت إلا نادرا.

وما يميز هذا الفضاء المكاني ذكرا البواب للبيت من اجل إظهار البواب لطفه ومحاباته للمرأة وتعاطفه ومساعدته ولأن البواب شخصية متناقضة في تعاملاتها.

- **بهو مقر الجريدة:** في بهو مقر جريدة "رجل الغد" البواب يجلس إلى مكتبه وما يمكن أن يشار إليه من خلال دراسة عنصر المكان والزمان بنوعيه المفتوح والمغلق أن الفضاء الأول يعج بالحركة والحيوية، تميزه روح التفاؤل في الغد القريب إضافة إلى الفرح والسرور الذي يضع شخصياته أما الثاني، فيخيم عليه الاضطراب بنوعيه وهذا ما يبرز بصورة أوضح رؤية أحمد بودشيشة من خلال ربط النص بسياقيه الإجتماعي والنفسي في فلسفة لوسيان غولدمان.

1/ المصدر السابق:ص17.

2/ المصدر السابق ص19.

3/ نفسه ص29.

4/ نفسه ص24.

الخاتمة

بعد هذه الدراسة المستفيضة لموضوع البنية الفنية لمسرحية البواب توصلنا إلى مجموعة من النتائج سنكتفي بذكر البعض منها:

- النشاط المسرحي في الجزائر عريق والدليل على ذلك الأطلال التي تتم على هياكل مسرحية قديمة.
- أدت الفرق والمسرحيات في الجمعيات دورا في دفع الحركة المسرحية.
- ارتبط النص بالعرض ويستحيل أن يمتلك نشاطا مسرحيا دون وجود نص.
- إن خصوصية المسرح تقوم على طبيعة العلاقة بين عناصره أي النص والعرض من ناحية أخرى.
- المسرح عرض ونص في آن واحد ويعد النص عنصرا ثابتا ويظل خطابا ثانويا.
- يمتاز النص بثبات أبعاده، لكن العرض متغير الأبعاد.
- النص المسرحي المكتوب معد أساسا لإنجاز العرض المشهدي.
- ما يلاحظ على المضامين التي تناولتها الخطابات المسرحية، إنها متنوعة ومختلفة وإن كان الإنتاج قليلا، فنجد النصوص عرضت للقضايا الاجتماعية والقومية الإنسانية، الدينية، الاجتماعية والسياسية فطرحت بعمق انشغالات وتطلعات الإنسان الجزائري.
- على المستوى الفني نلاحظ أن معظم المسرحيات الجزائرية لم ترقى للمستوى المطلوب للظروف الخاصة التي مدت بها بميلادها ومبدعيها إلا أن هناك نصوص راقية تضاهي نصوص عربية ومن ذلك "النار والنور" لصالح لمباركية، "الهارب" لطاهر وطار، وحنبعل لأحمد توفيق المدني.
- النقطة السوداء في المسرح الجزائري هو قضية التهميش سواء من ناحية النصوص أو العروض وهو فن من فنون التطهير.
- أنتج رجالات التعليم مئات النصوص المسرحية التي كتبت إحياء المناسبة من جهة وبث الروح الوطنية ونشر الفضيلة وأردفها كتّاب في السنون اللاحقة أبدعوا أعمالا تساير متطلبات العصر مثل: "الانتهازية" لعبد المالك مرتاض، مسرحية "التراب" لأبي العبد دودو و"الهارب" للطاهر وطار.

بنية النص المسرحي تختلف عن بنية القصة والرواية.

واني أقدم هذا البحث المتواضع بغية إضافة ولو القليل "للبنية الفنية" .

فهرس الموضوعات

مقدمة.....

تمهيد..... .....

الفصل الأول..... .....

1.التأصيل المعرفي للفن المسرحي..... 3

تعريف المسرح..... 3

تعريف المسرحية..... 4

النص الدرامي..... 5

النص المسرحي..... 5

2.نشأة الفن المسرحي و تطوره التاريخي..... 7

3.العرب و المسرح..... 15

4.التأصيل المعرفي للبنيوية..... 27

تعريف المصطلح..... 27

خصائص المنهج البنيوي..... 29

5.النص المسرحي و تجاوزه للبنيوية..... 31

الفصل الثاني

الدراسة التطبيقية للمسرحية

بنية الشخصية في مسرحية البواب..... 41

أبعاد الشخصية..... 41

مراحل الشخصية..... 42

أبعاد شخصيات مسرحية البواب..... 44
الحوار..... 45
بنية الحوار..... 52
خصائص الحوار..... 53
التركيز ة الإيجاز..... 54
حيوية الحوار..... 55
مناسبة اللغة لموضوع المسرحية..... 55
مناسبة الحوار..... 56
وظائف الحوار في مسرحية البواب..... 57
تطوير الحبكة..... 57
التعريف بالشخصيات..... 58

بنية الزمن مسرحية البواب

الزمن في المسرح وأبعاده..... 60
زمن العرض..... 61
زمن الحدث..... 61
زمن الخلق..... 62
الزمن الداخلي..... 63

المكونات الدالة على السرد

السرد..... 65

مكونات السرد..... 65

الراوي

المروي

المروي له

بنية المكان في مسرحية البواب..... 70

المكان في المسرح

الفضاء المكاني في مسرحية البواب..... 72

خاتمة

قائمة المصادر والمراجع..... 75

فهرس الموضوعات..... 77

قائمة المصادر والمراجع:

1 -القرآن الكريم:

2 -فن المسرحية، عبد القادر القط، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان الجيزة، مصر، ط1، 1998.

3 -المسرح في الجزائر، صالح لمباركية، دراسة موضوعاتية فنية، ج 2، دار الهدى، عين مليلة الجزائر، ط1، 2005.

4 -الملك هو الملك، سعد الله ونوس، منشورات دار الآداب بيروت. لبنان ط2 1989.

5 -البواب، أحمد بودشيشة مسرحية، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر.

6 -رسالة ماجستير، نجبة طهاري، الجزائر.

7 -المسرحية، نشأتها وتاريخها وأصولها، عمر الدسوقي، دار الفكر العربي القاهرة، مصر 2003.

8 -الأدب وفنونه، دراسة ونقد، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط 7، 1978.

9 -تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، عمر بالخير، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2003.

10 – النص المسرحي الكلمة والفعل، دراسة فرحات بلبل، من منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، 2003.

11 – المسرح أصوله واتجاهاته الفنية مع دراسة تحليلية مقارنة، محمد زكي لعشماوي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د ت.

12 – الملك أوديب، توفيق الحكيم، المطبعة النموذجية، القاهرة، مصر، د ت.

13 – النص الأدبي من أين؟ والى أين؟، عبد المالك مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1983.

14 – المسرح في الوطن العربي، علي الراعي، عالم المعرفة، عدد 247، الكويت، ط 2، 1999.

15 – المسرح والمجتمع في مئة عام، محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر د ت.

16 –تأصيل المسرح العربي بين التنظير و التطبيق في سوريا ومصر، حورية محمد حمو، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999.
17 –فن الكاتب المسرحي، روجرم بسفيلد، ترجمة دريني خشبة، دار النهضة القاهرة، مصر، 1964.
18 –الممثل والدور المسرحي، رضا غالب، أكاديمية الفنون (مسرح)، القاهرة، مصر، 2006.
19 –نقلا عن المعجم المسرحي، ماري الياس، حنان قصاب، مكتبة لبنان، نانرود، 1997 ط1.
20 –لسان العرب، ابن منصور، دار صادر، بيروت، 1992، مج4.
21 –معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985.
22 –معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، إبراهيم حمادة، دار الشعب، القاهرة، مصر، 1970.
23 –مناهج النقد الأدبي، يوسف وغليسي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007.
24 –المسرحية في الأدب العربي الحديث، محمد يوسف نجم، 1847، 1914. دار الثقافة بيروت، لبنان، ط1، 1980.
25 –إشكالية تأصيل المسرح العربي، محمد المديوني، بيت الحكمة، قرطاج، تونس،1993
26 –نماذج بشرية، محمد مندور، طبعة دار القلم، بيروت، لبنان ط1، 1985.
27 –المسرح، محمد مندور، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة، مصر، ط1، 1989.
28 –المسرح العالمي، محمد مندور، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة، مصر، ط1 د ت.
29 –المسرح العربي الحديث، فاتن علي عمار، سعد الله ونوس، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 1999.
30 –المسرح نشأته و آدابه وأثر النشاط المسرحي في المدارس، عيسى خليل محسن الحسني، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن ط1، 2006.

31 –تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، عمر بالخير، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2003.
32 –نماذج من المسرح الأوروبي الحديث، عبد الكريم جدري، دار هومة، الجزائر، ط 1، 2002.
33 –خواطر في الفن والقصة، عباس محمود العقاد، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان 1973.
34 –الملك هو الملك بيانات لمسرح عربي جديد، سعد الله و نوس، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان ط1، 1988.
35 –تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 2 1989.
36 –الأدب والبلاغة، رولان بارت، ترجمة اسعد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت ، لبنان، ط1، 1993.
37 –أشهر المذاهب المسرحية ونماذج من أشهر المسرحيات، دريني خشبة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط2، 1999.
38 –بنية الشكل الروائي، حسن البحراوي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999.
39 –فعل القراءة وتوليد الدلالة، حميد الحمداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003.
40 –تاريخ الأدب الحديث، تطوره، معالمه الكبرى، مدارسه، حامد حفني داود، ديوان المطبوعات الجامعية، 1993.
41 –محاضرات في النشر العربي الحديث، حاتم الساعدي، مؤسسة العارف للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط1، 1999.
42 –الملك أوديب، توفيق الحكيم، المطبعة النموذجية، القاهرة، مصر، د ن.
43 –ألف عام وعام على المسرح العربي، تمارا ألكسندر وفابوتينتسيفا، ترجمة توظيف المؤذن، دار العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1990.
44 –تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، عمر بالخير، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2003.

45 – النقد الأدبي، شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط4، 1676.
46 – النص المسرحي، شكري عبد الوهاب ، دار فلور للنشر والتوزيع، ط1، 2001.
47 – القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحادثة، احمد يوسف، ج 1، منشورات الاختلاف، ط1، 2000.
48 – الفضاء المسرحي، دراسة سيميائية، أكرم اليوسف، دار مشرق، دمشق، ط1، 2000.
49 – فن الشعر، أرسطو طليس، ت. شكري عياد، دار الكتاب العربي للطلبة القاهرة، ط 1، 16، 1976.
50 – المسرحية، نشأتها وتاريخها وأصولها، عمر الدسوقي، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 2003.
51 – الأدب و فنونه، دراسة ونقد، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط7، 1978.
52 – الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان، حازم شحاتة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 1997.
53 – علم المسرحية، ألارديس نيكول، ترجمة دريني خشبة، دار سعاد الصباح، الكويت، د ت.
54 – النماذج والمدخل الدرامي، أمير إبراهيم الفرنسي، دار عالم الكتب القاهرة، مصر، ط1، 2001.
55 – خواطر في الفن والقصة، عباس محمود العقاد، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1973.
56 – أدونيس (علي أحمد سعيد) فاتحة لنهاية القرن، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 1، 1980.
57 – الفن المسرحي وأسطورة الأصل، خالد أمين، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة عبد الملك سعدي، تطوان، المغرب، ط1، 2002.