



وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجزائر 02 / أبو القاسم سعد الله
كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية
قسم اللغة العربية وآدابها

المسرح الجزائري من النص الروائي
إلى العرض المسرحي
- قراءة في بعض النماذج -

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث ل.م.د.
تخصص: قضايا الأدب.

إشراف الأستاذ:
أ.د. حميد علاوي

إعداد الطالب:
حسام بالريحان

أعضاء اللجنة المناقشة

رئيسا	جامعة الجزائر 2	أستاذ التعليم العالي	محمد شنوفي
مقررا ومشرفا	جامعة الجزائر 2	أستاذ التعليم العالي	حميد علاوي
عضوا	جامعة الجزائر 2	أستاذ التعليم العالي	مليلة بن بوزة
عضوا	جامعة الجزائر 2	أستاذ محاضر أ	نبيل حويلي
عضوا	جامعة تيبازة	أستاذ محاضر أ	جميلة زقاي
عضوا	جامعة برج بوعريريج	أستاذ محاضر أ	عز الدين جلاوجي

السنة الجامعية: 2019 - 2020 / 1440 - 1441 هـ

شكر وتقدير

يطيب لي أن أتقدم بكل اعتزاز، بأسمى عبارات
الشكر والتقدير إلى أستاذي الفاضل:

أ.د. حميد علاوي.

على جهوده المخلصة، ومساعدته القيمة
وتوجيهاته السديدة، التي كان لها أثر واضح في
إنجاز هذا البحث، فلك أستاذي فائق التقدير
والامتنان.

والشكر أيضا للأستاذة:

أ.د. مليكة بن بوزة، وكل أساتذة لجنة التكوين

ولكل من كانت له يد في إتمام هذا البحث.

حسام

إهداء

— إلى أبي تقديرا وافتخارا —

لعلّي أفي تلك الأبوة حقّها
وإن كان لا يوفى بكيل ولا وزن
فأعظم مجدي كان أنك لي أب
وأكبر فخري كان قولك: ذا ابني! (إيليا أبوماضي)

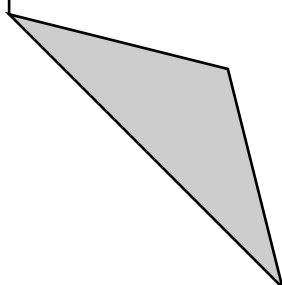
— إلى أمي محبة واعتزازا —

وتكبر في الطفولة
يوما على صدر يوم
وأعشق عمري لأنني
إذا مت

أخجل من دمع أمي! (محمود درويش)

حسام

مقدمة



اهتمّ الدارسون والنقاد بمسألة الأجناس الأدبية منذ القدم، وبالمشكلات المعرفية التي تدرج تحتها، على مستوى المفاهيم التي من شأنها أن تساهم في تحديد طبيعة العلاقة مع النصوص الأدبية التي تشغلها أنماط الكتابة على تنوعها، ما بين الكتابات السردية، والفنون الأدائية، فلم تعد تلك الأجناس الأدبية مقتصورة على تحديد المفاهيم فحسب، إنّما تتعلّق بالمضامين، والخصائص التي تكوّن بنيتها الداخلية.

وهذه التّحديدات الأجناسية التي لطالما وُجدت، ليس فقط من أجل إحصاء مجموع الأجناس المتاحة وترتيبها، وتحديد خصائصها، وإنما البحث عن كل الممكنات التي تجعلها تفقد خصائصها أو تتكشف في ثوب أجناسي جديد، يتماشى مع طبيعة المرحلة التي وجد فيها الجنس الأدبي، فنتباعد الرؤية من خلال ذلك وتتوسع طريقة التعامل، الذي سيقف في مرّة من مرّات تشكيله أمام التّغيير الذي يفرزه العصر.

وتتشكّل الأجناس الأدبية ضمن مجال تاريخي، يكون له الدور البارز في احتواء خصائص كل جنس أدبي، ويتمّ الكشف عن تلك التحولات التي من شأنها أن تكون نظرة مُتّقا عليها فيما تعلق بلحظة الانتقال الأجناسي، بداية من تلك اللحظة التي ثبت فيها الحكم على انتقالية الملحمة كجنس مسيطر في فترة ما، إلى الرواية التي تتشارك أهمّ خاصية معها هي الأسلوب الحكائي.

وقد كانت الرواية في مواجهة واقع آخر حتمّ عليها احتواء خصائص من فنون أخرى مثل الفنون السمعية المرئية والمسرح بخاصة، بحكم أنه الموضوع المقصود بتلك الانتقالية على المستوى الفنّي انفتاحا وتداخلا، بالتركيز على الخصائص التي تكوّن طبيعة الجنس، ومن ذلك الانتقالية القائمة بين السّردى والأدائي.

فتوجّهت العديد من الرؤى والأفكار الإبداعية الحديثة، إلى البحث عن سبل أخرى في التعبير عن الواقع، باعتبار أن مجمل التّغييرات الواردة في النهاية لم تمسّ فقط الوسيلة

الكتابية في التعبير، وإنما المضامين كذلك، وبحكم تلك الاختلافات التي على أساسها تميل التسميات المختارة لكل جنس أدبي، من منظور الأجناس الأدبية إلى المميزات الطاغية على الفن المراد تصنيفه، من خلال طغيان الخصائص الأجناسية، على المستوى الفني للرواية ونزوعها نحو الفسحة السردية على أوسع نطاقاتها، بما في ذلك الأحداث، والشخصيات وهذا ما يمسّ المكان كذلك تعدّداً ووصفاً.

وموضع الخصام بين النقاد أملت تلك الضّرورة في التغيير، وعدم الثّبات على مصطلح واضح في التّسمية، لمتطلبات متعلّقة إمّا بالكاتب باعتباره أحد أبرز الممتلكين لعناصر الإبداع، وعلاقته بالواقع الذي يعاد كتابته بوسائل مختلفة، حسب ما يطغى عليه من ملكات إبداعية وفق أسلوب كتابة منفرد، ومتنوع بين: الرواية، الفنون التشكيلية، الموسيقى، ومن ذلك المسرح كفن أدائي متميّز الخصائص، وهذا ما يطرح قضايا تجنيسية تتزامن مع كل انتقال قائم بين الأجناس الأدبية، على مستوى التسمية، والخصائص الفنية، بظهور أجناس أدبية جديدة مثلما هو الحال عند: عزّ الدين جلاوي في مسردياته، وأيضاً المسرواية كمصطلح شاع في الوسط العربي من خلال الكثير من الأعمال، مثلما هو عند توفيق الحكيم.

وعلى الأساس نفسه، إذا ما ارتبط الأمر تحديداً بالمستوى الجوهرى للخصائص الفنية تحدّدت تلك الطبيعة التي سار وفقها انفراد المسرح بخصوصيات تلزمه، وينبني كيانه على أساسها، فإذا كانت الرواية بطبيعتها السردية تعبيراً عن الواقع، فإن المسرح تعبير وتجسيد لذلك الواقع.

وإذا ما تمّ الخوض في إشكالية الانفتاح في الأجناس الأدبية على كل محتمل يصلح لزيادة القيمة الجمالية للفنون على تنوعها، فهي ليست قضية انفتاح أو انغلاق، بقدر ما هي مسألة تداخل أجناسيّ تظهر فيه القدرة بالغة الأهمية التي يتميّز بها المسرح على تطويع الفنون الأخرى، وتكييفها بما يتماشى مع طبيعة المسرح الأدائية، وقدرته تلك هي التي جعلت

منه فضاء فنيا يستوعب الأشكال التعبيرية الأخرى، ومن ذلك الرواية بما تحتويه من عناصر سردية، يُعاد تركيبها بما يتناسب مع تقنيات المسرح، لتصبح مادة صالحة للتعامل معها فيما بعد كنص درامي صالح للتمثيل، وفي النهاية يمتلك البناء الفني لكل رواية تلك العناصر والمقومات التي تقبل الاشتغال عليها مسرحيا، فالمسرح يتجه أينما وجد النص الجيد.

وما يسجل على مجمل تلك التداخلات الأجناسية في بعض مناحيها، هو تلك الانتقالية المحتملة التي تمس الكتابة السردية، وتجعلها على استعداد كاف للسير على الصعيد المحتمل لفقدان أو اكتساب خصائص معينة، ما دامت تمتلك من العناصر الطيبة كي تكون في طريق تلك الانتقالية.

من جهة أخرى لا يمكن أن تُعزل فكرة الانتقال الأجناسي من الرواية إلى المسرح، دون المرور بمرحلة معالجة، وإعداد، أو بما هو معروف بالدراماتورجيا، لطبيعة الرواية من أجل تهيئتها لتكون مناسبة للمسرحية، ما يزيد القضية الأجناسية جانبا من التعقيد بسبب عدم الثبات على مصطلح جامع، يوضح فكرة هذه المعالجة إن كانت بالفعل مسرحية أم لا، رغم أن الإجماع قائم على كون الدراماتورجيا تأخذ من المصطلحات الأخرى المعنى نفسه.

وقياسا على كل هذا فإن المسرح الجزائري عبر مراحل تطوره، سواء في الكتابة أو تطوير العروض، تماشى مع تطور النظرة الفنية المعاصرة، نظرا لذلك الانفتاح الذي كان متواصلا على البيئتين الغربية وكذلك العربية، ما جعل ذلك يُتخذ كموضع خلاف في الواجهة التي يُقتبس منها النص الدرامي الذي يُوجّه للعرض، وأيضا الخلاف حول ترجمة ثابتة للمصطلحات الوافدة من البيئة الغربية، وعدم ملائمتها للبيئة العربية، فتفقد جانبا كبيرا من قيمتها، إلى هنا اتضحت معالم الموضوع الرئيسي الذي سيطرقه هذا البحث الموسوم ب:

"المسرح الجزائري من النص الروائي إلى العرض المسرحي" - قراءة في بعض النماذج -

وقد كان للنصوص الجزائرية نصيب من تلك الدراسة، على مستوى الكتابة الدرامية المقتبسة من النصوص الروائية تحديداً، التي كانت مادة خاماً لعروض فرجوية ناجحة أثّرت الحركة المسرحية الجزائرية عموماً، وقد حفل المسرح الجزائري بنماذج كثيرة في مجال استلهم عروض مسرحية من النصوص الروائية مثل: رواية (النهر المحول) لرشيد ميموني (الصدمة) لياسمين خضراء، و(أنثى السراب)، لواسيني الأعرج، وغير ذلك...

أو مثلاً كان على مستوى كتابات: "الطاهر وطار" وبالخصوص روايته "الولي الطاهر" يعود إلى مقامه الزكي و"واسيني الأعرج" في روايته "حارسه الظلال دون كيشوت في الجزائر" كأهم تجربتين تناولهما هذا البحث، والجدير بالذكر أن لكل من الروائيين أسلوب كتابي متميز في الطرح، بما جرت به الأعراف الكتابية، واختلاف الرؤى تبعاً لاختلاف أساليب الكتابة.

وقد كان اختيار الموضوع المطروح انطلاقاً من سبب ذاتي هو هوسي الشديد بكل ما هو فني، وكل ما هو فني يخلق قيمة جمالية بالضرورة، لا بدّ من الوقوف عندها، وهذا ما وجدته داخل المسرح من خلال الحركة، التي تحكم طبيعته، كفن راق يستوعب إنسانية الإنسان ويكشف عن قيمتها الجوهرية، إضافة إلى سبب آخر هو عزوف الدارسين في الحقل الأكاديمي عن خوض تجربة المسرح، رغم كثرة المواضيع المسرحية التي لم يُلتفت إليها في هذا المجال.

لذلك كان من الطبيعي أن يدخل الموضوع المعالج في دائرة الإشكاليّ من خلال تلك الانتقالية الواردة الحدوث بين الرواية والمسرح، أو أيّ تداخل أجناسي قائم يساهم في إيضاحه عن طريق النظرة الإخراجية، والدراماتورية (اقتباساً وإعداداً)، ومن ثم إلى عرض مسرحي، مما يفترض كتابة درامية مستمدة من النص الأول (الرواية)، من خلال العلاقة التبادلية بين النص الدرامي والعرض المسرحي، ومن ثم العلاقة الجديدة ما بين

الرواية والمسرح، والخصوصيات المنتسبة لكل جنس أدبي، فطُرحت إشكالية أساسية ضمن كلّ تداخل أجناسي:

كيف يتم الانتقال من الرواية إلى النص المسرحي وصولاً إلى العرض المسرحي؟، وكيف للمسرح أن يستوعب الرواية، وكيفها مع متطلبات العرض المسرحي؟.

من هذه الإشكالية تبلورت نقاط استفهام، تمحورت حول الجوانب الفنية لكل من الرواية والمسرح أثناء اقتباس نصوص مسرحية (درامية) من الرواية، ومن بين تلك التساؤلات:

أولاً: على أيّ أساس تتمّ تلك الانتقالية المفترضة، من بنية السرد الروائي إلى النص الدرامي وصولاً إلى بنية العرض المسرحي، وما الذي يتبقى من الرواية حيال ذلك؟.

ثانياً: كيف تتجلى القيمة الفنية، لما يتعامل المسرح بلغته الأدائية، والعناصر التقنية المشكلة لفضائه التمثيلي، مع الرواية ذات الهيكل الفني، الذي يميل إلى الاستفاضة السردية المطوّلة من خلال عناصر السينوغرافيا وفق النظرتين الدراماتورجية، والإخراجية؟.

وعملاً بما تمّ التأسيس له وفق الإشكالية في هذه الأطروحة كانت هناك جملة مختصرة من بعض الأهداف، إن لم تكن فرضيات محتملة الورود متوجّهة نحو الممكن، والتّجلي وعليه فهي مبنية على مجموعة من النقاط:

- معرفة السبيل المؤدي إلى فرضية أن الرواية بالفعل بإمكانها احتواء عناصر فنية يمكن الاشتغال عليها درامياً.
- التمكن من الوصول إلى مصداقية أن المسرح، ذو قدرة كبيرة على تطويع الفنون السردية ومن ذلك الرواية، وإخضاعها إلى خصوصياته التي تتعدى الجانب المكتوب إلى الجانب المسموع والمرئي، باعتبار عناصر السينوغرافيا جمالية مضافة ومتميزة، من خلال جسّ نبض إمكانية مثل النص الروائي وفق النظرة الدراماتورجية أمام التّجسيد الحركي للمسرح

على الخشبة، والوقوف عند المتغيرات التي تُكسب الرواية أو تُفقد خصائص جديدة تفرضها طبيعة المسرح المغايرة.

- توضيح الطبيعتين المختلفتين للتعبير عن الواقع سردا (الرواية)، وعرضا (المسرح).

وما العملية الاستكشافية لعمق هذا الموضوع الإشكالي، وخاصة ما يمتلكه من جوانب فنية لكل من الرواية والمسرح، وقابلية التجاوز التركيبي والإجرائي من حيز السرد الروائي إلى الفضاء المسرحي، بحثا عن القيم الجمالية الجديدة، على مستوى النصوص المتشكلة (المقتبسة)، من كلّ تعامل مع المشترك، أو المختلف في العناصر المكونة لكل جنس أدبي (الرواية/ المسرح)، فمن خلال هذا الطرح الإشكالي، وكلّ تساؤل ممكن حول هذا الموضوع استدعت الضرورة المنهجية خطة بحث من أجل محاولة الإلمام بالموضوع:

ستكون هناك إحاطة عامة حول البحث من خلال مدخل معنون ب: ماهية الجنس الأدبي، يحتوي على آراء حول مصطلح الجنس الأدبي استنادا إلى أهمّ التصورات وفق النظرتين الغربية، وأيضا العربية.

وقد جاء في الفصل الأول المعنون ب: البناء الفني بين السرد الروائي والفعل المسرحي يعالج هذا الفصل: الهيكل السردى الروائي، ومكوناته الفنية التي من المرجح هي المعنية بذلك الانتقال إلى المسرح، دون إهمال بطبيعة الحال التركيبية المسرحية التي تجمع بين عناصر النص الدرامي، وعناصر العرض المسرحي (عناصر السينوغرافيا).

وقد تمّ تخصيص الفصل الثاني للتعامل مع التداخل بين السردى والمسرحي، وتشكّل النظرة الدراماتورية، وهذا الفصل سيوضح: موقع الأدب بين الأجناس الأخرى والتطرق إلى محدودية المكان والزمان، وإعطاء كيفية التكوين على مستوى قيمة تشكيل الحوار في الرواية والمسرح، وأيضا سردية الكتابة الروائية وراهنية الفعل المسرحي، ليكون المحور الختامي في هذا الفصل حول الدراماتوريا، الإعداد المسرحي كأهم حلقة معنية بذلك الانتقال من السردى إلى المسرحي كما تمّت الإشارة إليه سابقا.

وقد تمّ الانتقال مباشرة إلى الفصلين التطبيين: أين سيختصّ الفصل الثالث ب: تحولات النص السردى إلى العرض المسرحي، بالتركيز في هذا العمل على الدراسة الفنية المقارنة بين العمل الروائي والعرض المسرحي، من خلال الاشتغال على النص الروائي: "عودة الولي الطاهر إلى مقامه الزكي" للروائي: "الطاهر وطار"، وتشكيل تلك الانتقالية القائمة على مستوى النص الدرامي المقتبس من الرواية، الذي يحيل على العرض المسرحي المعنون بـ "عودة الولي"، اقتباس "محمد بورحلة"، وإخراج "عمر فطموش".

وسيتبع هذا الفصل بفصل رابع معنون ب: تحولات النص السردى إلى العرض المسرحي من خلال الاشتغال على رواية "حارسة الظلال دون كيشوت في الجزائر" "لواسيني الأعرج" وتشكيل تلك الانتقالية، على مستوى النص الدرامي المقتبس من الرواية الذي أُحيل على العرض المسرحي المعنون ب: "مزغنة 95"، اقتباس "حميد قوري"، وإخراج "يحيى بن عمار".

وانطلاقاً من التباين الوارد بين المكونات الفنية للرواية، والتشكيل الفني، والتقني للمسرح ومن أجل الإلمام بمقتضيات التحليل، كون هذا الموضوع عصيّ على التّحصيل، واكتشاف الممكنات التركيبية المشكلة لطبيعة الجنسين: الروائي وكذلك المسرحي، وللتمكن من الجوانب التركيبية المساهمة في صناعة صورة عامة حول الموضوع المطروح، وعملاً بالمنهج المختار، كان الأنسب الدخول في عمق الإشكالية المطروحة من باب السرديات المقارنة المعنية بتحديد أيّ تشكيل في الانتقالية بين السردى، والمرئي من زاوية تراسل الفنون، وأيضاً استناداً إلى المقاربة الدراماتورية، التي تقتضي الخوض في التعامل الفني بين ما هو سردي وأدائي، وأيضاً الاستعانة بما يناسب التحليل وصفاً وتفسيراً، وما تقتضيه الضرورة أثناء التحليل بإعطاء دلالات سيميائية في المواضيع التي استدعت ذلك، كون التعامل مع المسرح الذي يتوفّر على أكثر من مرسل، وأكثر من عنصر فني أيضاً، وأكثر من دلالة كذلك هذا من أجل الاقتراب من بعض الضروريات التي تصنع الإفادة من تقنيات الكتابة، والاهتداء إلى سبيل ليس ببعيد على مستوى الانتقالية القائمة بين السردى والأدائي.

وقد كان لهذا البحث صعوبات كانت عقبة في طريقه، من خلال جدّة الموضوع من جهة وعدم وضوح المصطلحات الأجنبية، سواء ما تعلق بالترجمة المناسبة، أو بالإجماع على تسميات واضحة وثابتة، لتلك الانتقالية القائمة بين الأجناس الأدبية.

والسبيل وفق هذه الإشارة إلى المحاور، التي تدخل ضمن محاولة الإحاطة بالموضوع المعالج، وكذا الإشكالية المطروحة في هذا البحث، يؤدي إلى ذكر أهم المراجع التي ستكون عاملا مهما في صنع الصورة العامة للطرح، وقبل ذلك يمكن الإشارة إلى أن جلّ الدراسات تقريبا المنجزة في هذا المجال، هي دراسات إما تتناول موضوع الرواية، أو المسرح بالكشف عن الجوانب الفنية لكل موضوع مستقل عن الآخر، دون الخوض في تلك الممكنات التي تجعل إمكانية مسرح الرواية قائمة، وعلى كلّ هناك مجموعة مراجع تم الاعتماد عليها في إنجاز البحث من أهمها:

- أرسطو طاليس: فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمن بدوي، فالعودة إلى هذا الترجمة كان بسبب قربها من الدقة في مواضع كثيرة، على خلاف ترجمة حمادة إبراهيم وأيضا شموليتها للقضايا المطروحة حول أصل الأجناس الأدبية.
- صبحة أحمد علقم: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، الرواية الدرامية أنموذجا لتوفره على بعض قضايا التداخل الأجناسي التي تهم موضوعنا.
- كاثي تيرنر، سين ك. بيهرنندت: الدراماتورجية وفن العرض المسرحي، ترجمة محمد رفعت يونس، وكتاب جماعي: الدراماتورجيا الجديدة، الأشكال الخاصة بطلائع الألفية الثالثة، إشراف خالد أمين وسعيد كريمي، من أجل تقصي طبيعة مصطلح الدراماتورجيا والمفاهيم الغربية في مصدر نشأتها.

وفيما تبقى من وجهات النظر الممكنة حول هذا الطرح، نأمل أن يلقى عناية كافية من خلال توسيع الرؤى النقدية حول القضايا الفنية، التي يزخر بها المسرح الجزائري

والى ذلك الحين، نشكر الله على توفيقه لنا في إنجاز هذا العمل، ثم لا ننسى كلمة شكر إلى الأستاذ الدكتور: حميد علاوي على إخراج هذا البحث، بما تملّكه من صبر، وإعطاءنا الوقت الكافي لإتمام البحث، وكذلك توجيهاته القيمة، وأيضا كلمة شكر كبيرة للجنة المناقشة على صبرها وكرمها من خلال قراءة هذا البحث، وكذلك الشكر لكل من كانت له يد في إتمام العمل سواء مختصين في المسرح (مخرجين، أساتذة، ومهتمين)، وبالأخص المشرفين على دفعة قضايا الأدب والدراسات النقدية والمقارنة، على أمل أن تكون هذه الأطروحة فاتحة سلسلة من الدراسات تكون أكثر خوضا في جوانب متنوعة، ومتعلقة بهذا الموضوع تحديدا أو على الأقل القريبة منه.

مدخل: ماهية الجنس الأدبي.

- ❖ الأجناس الأدبية في النظرية النقدية الغربية.
- ❖ الأجناس الأدبية في النقد العربي.

جعل التشويش المفاهيمي للجنس الأدبي تباينا واختلافاً، من حيث الاستعمال والتوظيف وكذلك لم يكن هناك إجماع على مصطلح ثابت متداول، باعتبار المصطلحات الشائعة مثل: الجنس، النمط، النوع، وقد طُرحت هذه الإشكالية منذ "أرسطو" وصولاً إلى من تبَنوا الفكر الحديث.

1- الأجناس الأدبية في النظرية النقدية الغربية:

من خلال ذلك التباين والاختلاف حول مصطلح الجنس، انسأقت المصطلحات نحو الثابت ذي الخلقية التعريفية المتعددة، فيرى جان ماري شايفر في كتاب نظرية الأجناس الأدبية حول سؤال ما الجنس؟: أنه سيكون "إما معياراً أو جوهرًا مثالياً أو قالب كفاية أو مجرد مصطلح للتصنيف، قد لا تتناسب معه أية إنتاجية نصية خاصة، أو غيرها من الأجوبة"⁽¹⁾، وهذا ما يفيد بتلك المادة التصنيفية التي تضع الجنس الأدبي في مرتبة الأصل الذي يحتل أنواعاً أدبية أخرى تندرج تحته.

في مقابل ذلك فإن لفظ الجنس (Genre) "يدلّ بصورة عامة، على معنى الأصل كما يشهد على ذلك عديله اللاتيني الذي أخذ هو منه: Genus، Generis... وكان معناه فيه على وجه التقريب العرق، الجذم. وتلك الدلالة أيضاً هي التي احتفظ بها اللفظ في المركب الحديث "الجنس البشري"، وهي عبارة يراد منها أن تشمل جملة البشر بغض النظر عن جنسهم وعرقهم وبلدهم"⁽²⁾، ويمكن تعميم هذا الوصف على الأجناس الأدبية.

وقد استعملت لفظة الجنس بهذا المعنى "من عصر النهضة بأوروبا حتى أواخر القرن الثامن عشر، كان الاعتقاد شائعاً بأن كل جنس يتميز تميزاً واضحاً عن غيره من الأجناس الأدبية، كما أنه يخضع لقواعد خاصة به لا بد للأديب أن يتقيد بها"⁽³⁾، وذلك ما يدل على

(1) جان ماري شايفر: نظرية الأجناس الأدبية، تر: عزيز لمناوي، منشورات دار الأمان، الرباط، 2017م، ص17.

(2) إيف ستالوني: الأجناس الأدبية، تر: محمد الزكماوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2014م، ص17، 18.

(3) مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، إنكليزي_فرنسي_عربي، مكتبة لبنان، بيروت، 1974م، ص189.

أن التقسيم الأجناسي يتحدّد من خلال التعدّد، وكذلك الخصائص الجوهرية التي على أساسها تتشكل الأجناس الأدبية بسمياتها الداخلية.

في حين يكون المصطلح "في اللغات الغربية السائدة اليوم مشتق من المفردة اللاتينية التي تعني النوع أو الأصل (Genus)، ثم تحدر سلاليا عبر اللغة الفرنسية في مفردة (Gendre) التي تعني أيضا النوع أو الجنس، ومنها الجنوسة (Gendre) ومن المفردة نفسها جاءت الأنواع الأدبية أو الأجناس الفنية؛ كالرواية والمسرحية والشعر وبقية التفرعات السّالّية المعروفة"⁽¹⁾، لتتوسع بذلك المفاهيم وتتعدد استعمالاتها، وهذا ما يُدخل المصطلحات في خانة التّعقيد وعدم الثّبات على مفهوم واحد.

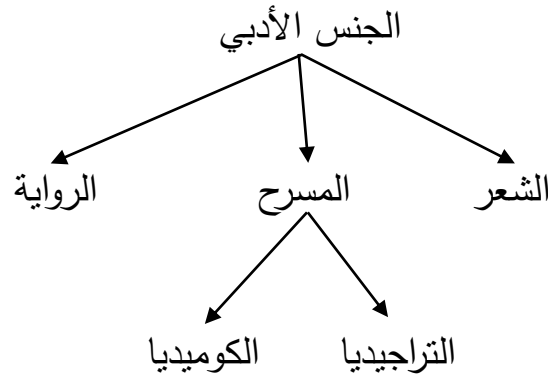
وقد أشار "رالف كوهين" فيما يخصّ مصطلح النوع إلى أنّه "مصطلح حديث نسبياً في الخطاب النقدي، وكانت المصطلحات المستخدمة للتعبير عن معناه قبل القرن الثامن عشر هي "Kinds" أو "Species"، ويستمدّ المصطلح "Genre" أصله من الكلمة اللاتينية "Genre" التي تشير في بعض الأحوال إلى Kinds أو Sort أو Species"⁽²⁾، وهذا ما تُفضي إليه في الغالب المفاهيم الخاصّة بمصطلح ما، إذا ما وُضع في سياقه اللّغوي في لغة على حساب أخرى، فرغم كلّ اختلاف محتمل، قد يستدعي الأمر في موضع معين استعمال مصطلحين مختلفين على أنّ لهما المعنى نفسه.

وعلى هذا النحو فإنّ مصطلحي (جنس، نوع)، وكل ما يتولّد عنهما من مصطلحات قريبة في المعنى، يبين الاستعمال النسبي لتلك التوظيفات المختلفة، من خلال ذلك التعدّد في المفاهيم، والحدود الفاصلة التي تصنع الاختلاف، رغم الالتباس الذي تصنعه كل لفظة مشابهة أو إدراج ضمنى بين مفهومين مختلفين.

(1) ميجان الرويلي، وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2000م، ص150.

(2) تودوروف وآخرون: القصة الرواية المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، تر: خيرى دومة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1997م، ص25.

فمن خلال هذا كله "اهتمت أغلب المقارنات النقدية لمفهوم النوع الأدبي بالمظهر الأنطولوجي (الوجودي) للجنس انطلاقاً من السؤال، ما نمط وجود الأنواع الأدبية؟ متبئية نظريات المقولات الأرسطية، والنموذج (الشجري)⁽¹⁾، ويتم الارتكاز على ما يفيد أن الجنس هو الأعم، والنوع هو الأخص، وهذا هو التّرجيح النسبي الذي ينبغي أن يكون. ويندرج ذلك ضمن التّحديد الجوهرى لتلك الفوارق، على الأقلّ من باب تعدّد الأجناس الأدبية بخصوصيّاتها وكيانها المنفرد، واندراج مجموعة من الأنواع على مستوى المشترك من الخصائص (لكل أجناس أدبية أنواعها الخاصة)، توافقاً مع المنظور القائل: بكمال الجنس الأدبيّ، أو عدم اكتماله.



- مخطط يوضح مثالا عن أنواع الأجناس الأدبية -

(1) صبحة أحمد علقم: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، الرواية الدرامية أنموذجا، دار الفارس للنشر والتوزيع الأردن، ط1، 2006م، ص 19.

2- آراء حول الأجناس الأدبية وفق النظرة الغربية:

2-1- الجنس الأدبي وفق النظرة اليونانية (أفلاطون وأرسطو):

تأسست النظرة اليونانية حول الأجناس الأدبية، من خلال ذلك التتابع المعرفي الذي حدث بين كون أفلاطون أستاذا لأرسطو، وطبقا لما عكفت عليه "نظرية الأدب منذ نشأتها الأولى حتى هذا اليوم قضية الأنواع الأدبية، ولم تقتصر إسهامات المفكرين والنقاد على الحديث عن تمايزها ونقائها، بل ناقشوا كذلك تداخلاتها وتفاعلاتها المختلفة⁽¹⁾، ويُعدّ أفلاطون "صاحب أقدم أصل متصل بالجنس الأدبي من خلال آراء كتاب "الجمهورية" وفي دراسته للأدب اقتصر على بعض الشعر اليوناني مركّزا على نتاج هوميروس، حيث تأمله لا من زاوية الجنس، إنّما من زاوية الإبداع Création فصنّفه إلى طبقات Classes على أساس تصاريف الآراء Modalités D'énonciation فكان النتاج الشعري عنده لا يخرج عن ضروب ثلاثة: السّردى الخالص/المحاكاة أو العرض/ والمُشترك"⁽²⁾، وهذا التّصنيف الذي وضعه أفلاطون يندرج ضمن النظريّة الكلاسيكيّة، التي اعتمدت مبدأ الفصل بين الأنواع.

فأفلاطون من خلال محاوراته استطاع "رسم الشخصيات ووجهات النظر التي يمثلونها مزيدا من العناية، وصارت محاوراته أكثر صقلا ودقة. واستطاع المؤلف في هذه المحاورات أن يخلق من مجموع جزئيات متفرقة عملا فنيا متكاملا يهدف إلى كشف عملية التفكير نفسها في موضوع واحد رئيسي ومحدد"⁽³⁾، في المقابل يُعتبر أرسطو من المنظرين الأوائل للأجناس الأدبية من خلال التقسيم الذي وضعه على أساس التّراجيدي، والكوميدي في كتابة "فنّ الشعر"، فعندما "ظهرت المأساة والملهاة أصبح الشعراء الذين اتّخذوا أحد هذين

(1) صبحة أحمد علقم: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، ص13.

(2) فريزة مازوني: انفتاح الجنس الأدبي وتحولات الكتابة عند إبراهيم سعدي، مخبر الممارسات اللغوية في الجزائر، جامعة

مولود معمري، تيزي وزو، 2013م، ص19، 20.

(3) أحمد عثمان: الأدب الإغريقي تراثا إنسانيا وعالميا، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1987م، ص389.

التوعين - وفقا لطباعهم الخاص - شعراء ملاءم بدلا من أن يكونوا شعراء إياميين، والبعض الآخر شعراء مأس بدلا من شعراء ملاحم لأن هذه الفروع الأدبية الأخيرة كانت أجل وأعلى مقاما من الأولى⁽¹⁾، ويُنسب هذا المنظور إلى أرسطو الذي يعتبر بمثابة الأرضية التي بُنيت عليها الدراسات اللاحقة، وتعدّ كتب كل من أرسطو وهوراس "المصادر الكلاسيكية لنظرية الأنواع، ومن خلال ما كتباه ساد الاعتقاد بأن المأساة، والملحمة هما النوعان المتميزان (بل والرئيسيان)"⁽²⁾، مع إدراك أرسطو لتلك التمييزات، والفروق بين المسرح، وسائر الأنواع الأخرى.

فالمرجعية التي جسدت آراء أرسطو في كتابه "فن الشعر" جعلت منه "مرجعا أساسيا في تصنيف الأنواع الأدبية، الذي يعتمد على المحاكاة معيارا للتفريق بين أنواع الشعر الملحمي والدرامي والغنائي، فلقد وضع الطريقة والأسلوب الأول الذي يمكن أن يُصاغ به كل من هذه الأنواع"⁽³⁾، وبما أن أرسطو كان السباق في التنظير للأجناس الأدبية كان من البديهي أن تكون أفكاره مرجعية فكرية، امتدّ صداها حتى فترات متقدمة من الدراسات المعاصرة، للأهمية التي تتموضع خلالها هذه الترسيمية في التقسيم.

فقسم أرسطو الأدب في كتابه "فن الشعر" إلى ثلاثة أنواع: التراجيديا الكوميديا، والملحمة وبين خصائص كل من التراجيديا والملحمة في الموضوع أو الأداء والوظيفة. وقد حرص أرسطو على أن يبين بأن كل نوع أدبي يختلف عن النوع الآخر من حيث الماهية والقيمة⁽⁴⁾، ولما كانت تلك الصفة اللصيقة المعبرة عن خصوصية كل جنس؛ فقد جعل في تلك الفترة حدودا فاصلة بين الأجناس من خلال الخصائص والبنية تحديدا، ومثل ذلك

(1) أرسطو طاليس: فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، تر: عبد الرحمان بدوي مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953م، ص14.

(2) رينيه وليك، أوستن وارن: نظرية الأدب، تع: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، 1992م، ص 315.

(3) صبحه أحمد علقم: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، ص14.

(4) شكري عزيز الماضي: في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1993م ص96.

ما ورد من خلال ما قام به أرسطو، حيث قسّم "الجنس الشعري إلى أنواع أساسها: الشعر الملحمي والتراجيدي والكوميدي، والديثرمبي ثم يغضى تماما عن الشعر الغنائي أو الإنشادي"⁽¹⁾، وبذلك يحدّد انتماء كل جنس ومنزلته.

ولقد اعتبر أرسطو "كل قصّة محاكاة لفعل إنساني حقيقيّ أو متخيّل وهذه المادة التي ينبغي أن تكون للشعر، وعلى هذا الأساس أقصى من الشعر كلّ ما لم يكن تمثيلاً أي محاكاة، فالمحاكاة لا تعني مجرد تمثيل أو إعادة للحياة أو الطبيعة في الشعر وإنّما هي تعني ضرباً من الخلق أو إعادة التمثيل، فعّد الشعر أنواعاً محدّدة حسب ماهيتها التأثيرية متجاوزاً "تصاريف القول" التي وقف عندها أفلاطون"⁽²⁾، حتّى إنّه لمّا وزن بين التراجيديا والملحمة جعل المحاكاة من بين ما يميزهما.

على "أنّ أرسطو -في بقية كتابه- سيهمل إهمالاً شبه تامّ جنس السرد الوضيع وكنس الملهاة... إذ سيختزل "فنّ الشعر" تقريباً في نظرية للمأساة، ويعود ذلك -حسب جينيت- إلى تفضيل أرسطو للصيغة الدرامية على السردية- بعكس الموقف الأفلاطوني مثلاً يتجلّى في إشارات بمزايا "هومير" الذي لا يتدخل في قصيدته بوصفه راوياً، بل يظهر بمظهر "المحاكي" -أي كاتب الدراما- من خلال إسناده الكلام للشخصيات"⁽³⁾، إضافة إلى هذا فقد "قام أرسطو كذلك بتحديد الخصائص المميّزة لكلّ نوع من الأنواع وقد أصبحت تلك الخصائص بمثابة قوانين تشريعية يجب مراعاتها والالتزام بها عند العديد من النقاد الذين ألحوا على ضرورة الفصل بين الأنواع الأدبية وعدم السّماح لها بالامتزاج عن بعضها"⁽⁴⁾ إذا ما سلّم الأمر بتلك الفروق الجوهرية بين الأجناس الأدبية انطلاقاً من المرجعية الأساسية التي ميّزت بين التراجيديا، والكوميديا.

(1) أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ط، د.ت، ص24.

(2) فريزة مازوني، انفتاح الجنس الأدبي وتحولات الكتابة عند إبراهيم سعدي، ص21.

(3) عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، جدلية الحضور والغياب، دار محمد علي الحامي، تونس

ط1، 2001 م، ص37.

(4) صبحة أحمد علقم: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، ص15.

2-2- المقاربة التاريخية للجنس الأدبي:

تقولبت النظرة المؤسسة للأنواع الأدبية من خلال ما قدمه "تشارلس داروين" في كتابه "أصل الأنواع" الذي كان موجهاً إلى دراسة تطور الكائنات الحية، فيرى داروين أن: "الأنواع المختلفة نباتات كانت أم حيواناً ومعها الإنسان، إنما نشأت تدرجاً عن طريق الاحتفاظ بمختلف التحولات التي تنشأ في أفراد كل منها"⁽¹⁾، وقد تم اعتماد هذه النظرية في مجال الأدب باستنباط الفكرة القائلة بأن الأدب، (ومن ذلك الأجناس الأدبية) تتطور، وقد تتحول في ثوب جديد يتماشى مع العصر.

والذين تبنا أفكار "داروين" انطلقوا من فكرة أن: "الفن شكل من أشكال الوعي الاجتماعي صورة من صور الثقافة، لهذا فإنه يمكن القول هنا: إن القوانين التاريخية لتطور الفن تعمل وفق القوانين التاريخية لتطور المجتمع"⁽²⁾. فحاول المشتغلون بعد داروين الإفادة من هذه النظرية مطابقتها على الظواهر الأدبية وفق المنظور التاريخي.

ويعدّ "فردناند بروننير" من بين أهم من حاولوا تطبيق المنظور الدارويني في الأدب حيث أن رؤيته التي انبنت عليها نظريته الأجناسية أراد من خلالها بروننير وضع "جينالوجيا لأجناس الأدب (Générique Généalogie) وفق رؤية علمية استقاها من نظرية تشارلز داروين 1809م - 1882م (Darwin Charles) المتعلقة "بأصل الأنواع"⁽³⁾، وتعود نظرة بروننير هذه في الأساس إلى تحديد "قانون توليد الأجناس انطلاقاً من بعضها البعض، إن العلاقة التي يفكر فيها هنا ليست إذن علاقة نصية متعلقة بمعنى علاقة ظاهرة وواعية تقوم بين أعمال كتاب مختلفين ينتمون لعصور مختلفة، وإنما هي علاقة وراثية"⁽⁴⁾، وهذا ما أسس

(1) تشارلز داروين: أصل الأنواع، تر: إسماعيل مظهر، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2018م، ص43.

(2) عبد المنعم تليمة: في نظرية الأدب، كتابات نقدية، ع67، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة، 1997م، ص126.

(3) محمد كاديك: من الملحمة إلى الرواية، آليات الانتقال الأجناسي، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2020م، ص50.

(4) جان ماري شافير: نظرية الأجناس الأدبية، ص93.

عليه برونيتير رأيه الذي يتمثل في كون الأدب كالنوع البيولوجي له فترة نشأة معينة، يتطور خلالها حتى يصل إلى فترة ما لينمو في جنس أدبي آخر.

فتصبّ آراء برونيتير في أن "العمل الأدبي لا يكون ممتازا إلا بتوفر حالات أو سمات ثلاث: اكتمال وسائله المعبرة وإيمان الفنان بذكاء جنسه وبلده، وظهور ساعة يبلغ هذا النمط مبلغ الكمال"⁽¹⁾، وربما هذه النظرية كانت محل تشكيك من قبل العديد من المشتغلين في هذا المجال لعدم استيعابهم، وعدم امتلاك النظرية جانبا إقناعيا، فيسعى يافوس إلى بلورة نظرية يوجد حقل تجربتها "بين حدود لفظتي الفردية والجماعية المتقابلتين، وبين الصيغة الجمالية والوظيفة التطبيقية أو الاجتماعية للأدب"⁽²⁾، في المقابل ومن باب أن الجنس الأدبي يمكن أن يأخذ من الأجناس الأخرى.

رأى "هانس روبرت يافوس" أن قيمة العمل الأدبي لا تكون من خلال "الظروف البيوغرافية أو التاريخية لنشأته ولا موقعه ضمن تطور الجنس الذي ينتمي إليه، بل من معايير أدق من ذلك هي وقع هذا العمل وتلقيه وتأثيره وقيمه"⁽³⁾، فنقطة انطلاق "يافوس" تستند إلى ب. كروتشه (B.Croce) ذاته، الذي يريد إبطال اعتراضه على أي تصنيف للآثار الأدبية لذلك يشير في البداية إلى قولته التالية: "كل رائعة حقيقية تخرق قانون جنس مقرر... يترتب عن ذلك أن العمل الفني - حتى وإن كان مجرد تعبير عن الفردي - يبقى مكيفا بالغيرية، أي بالعلاقة بالآخر بوصفه ذاتا مدركة"⁽⁴⁾، فتتشكل علاقة بين العمل الأدبي والقارئ.

هذه الأجناس الأدبية التي لا يمكن الاستغناء عن دراستها من وجهة نظر زمنية "فتفرض الانطلاق من علاقات النص الفردي بسلسلة النصوص المكونة للجنس، وفي هذا السياق يلاحظ "يافوس" وجود حالة قصوى، تتمثل في وجود نص يكون نموذجا فريدا لجنس من

(1) شكري عزيز الماضي: في نظرية الأدب، ص114.

(2) عبد العزيز شليل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، ص23.

(3) هانس روبرت يافوس: جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد بن حدو، كلمة للنشر والتوزيع

تونس، ط1، 2016م، ص26.

(4) عبد العزيز شليل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، ص24.

الأجناس... والدراسة الزمنية وحدها هي التي تسمح بملاحظة العلاقة بين العناصر الثابتة والعناصر المتغيرة، خصوصا وأن الثانية لا تظهر إلا ضمن السيرورة التاريخية⁽¹⁾، وهذه هي طبيعة أيّ جنس عبر مراحل التاريخ، في سيرورته من الناحيتين الشكلية وكذا الفنية. وتعود القيمة الفعلية للأعمال الأدبية من خلال إقامة علاقة مع المتلقي كون "الأدب والفن لا ينتظمان في تاريخ نسقي إلا إذا نسبت سلسلة الأعمال المتوالية لا إلى الذات المنتجة وحدها وإنما إلى الذات المستهلكة أيضا، أي إلى التفاعل بين المؤلف والجمهور"⁽²⁾، لتتشكل العلاقة التفاعلية بأي شكل من الأشكال بين الطبيعة المميزة للأجناس التي تحتاج إلى قراء فيرى ياوس أن هناك "الكيفية التي تم بها تقييم العمل وتفسيره عند ظهوره فحسب، ولكن دون أن يؤسس هذا الأفق معنى العمل على نحو نهائي"⁽³⁾، وتكون هذه اللانهائية من خلال عدد غير منته من القراءات لدى القارئ.

وفي هذا المسعى هناك رأي لـ "روبرت شولس" الذي يستند إلى فكرة "إنشائية التخيل التي بها يحصل الاستعداد لقبول نقد للأجناس، لأن تلك الفكرة ذاتها متصور أجناسي... فإن بناء إنشائية للتخيل يقتضي اعتبار الخيال جنسا على حدة، له خصائصه الذاتية ومجاليه الخاص وإمكاناته على أن "شولس" يذهب إلى ما هو أبعد من ذلك، فيعتبر أن لمقامي القراء والكتابة كذلك طبيعة أجناسية"⁽⁴⁾، لتتشكل نظرة موسعة للتصنيف الأجناسي من خلال تجاوز التصنيف القائم على حدود أدبية إلى إمكانية وجود أجناس أخرى غير أدبية مرتبطة أساسا بالخيال، والقراءة والكتابة.

(1) عبد العزيز شبيب: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النقدي، ص26.

(2) هانس روبرت ياوس: جمالية التلقي، ص43.

(3) رمان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة: تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998م ص175.

(4) عبد العزيز شبيب: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، ص32.

2-3- المقاربة النقدية للجنس الأدبي من وجهة نظر جيرار جينيت:

ولو تأملنا ما جاء به "جيرار جينيت" (G.Genette) في دراسته لقضية الأجناس نجده يرى أن ما يسمى بالأدب "من أجناس تأسيسياً أدبية، لا تتوقف الأدبية ضمنها على أي تقييم، ومثلاً لذلك فإن مسرحية أو رواية، أو قصيدة تنتمي للأدب شرعاً"⁽¹⁾، ويطلق جينيت على هذا المجال "فن القول أي مجال الأدب المؤسس وفق معايير شكلية، ينقسم بالمقابل إلى مجال تأسيسياً أدبي، ومجال الشعر (المنظوم)، ومجال آخر هو مجال الأجناس النثرية غير التخيلية"⁽²⁾، وباعتبار أن النصّ عنصر مهم في التحديد الأجناسي، يبقى الجنس الأدبي "مفتوحاً بانفتاح الممارسة النصية وتجدها فهي إن كانت تستند إلى خصائص أجناسية معينة، غير أنها تعيد بناءها بل خرقها ليكون هذا التداخل أحد المنطلقات المركزية لظهور أنماط كتابية جديدة"⁽³⁾، ولا نهائية التقسيم الأجناسي مرهونة أساساً بمدى انفتاح النص الأدبي بنصوص أخرى، عن طريق التداخل الأجناسي القائم بينها.

نجد في كتابات أفلاطون وأرسطو أن "نقطة انطلاق" جينيت في الإشارة إلى خطأ شائع أو "وهم إرجاعي" - كما يسميه - يتلخص في إرجاع أصول الثلاثية الشهيرة (الشكل الغنائي - الشكل الملحمي - الشكل الدرامي) إلى أرسطو، بل إلى أفلاطون... لذلك يتواصل إلى اليوم الاعتقاد بأن تلك الثلاثية الشهيرة تعود إلى أرسطو، بينما هي في الحقيقة تقسيم يعود إلى الرومنسية، وهو خلط تتولد عنه تبعات نظرية خطيرة، إذ يتسبب في إكساء الثلاثية ثوباً من الخلود"⁽⁴⁾، لذلك وكنتيجة توصل إليها جينيت بعودته "إلى نظام الأجناس الذي اقترحه أفلاطون، ثم استغله أرسطو، لكن يستجلي الموقف السليم وبإعادة قراءة "جمهورية"

(1) جيرار جينيت: مدخل لجامع النص: تر: عبد الرحمن أيوب، طباعة ونشر دار الشؤون الثقافية العامة، "آفاق عربية" بغداد، د.ط، د.ت، ص 09.

(2) جان ماري شايفر: نظرية الأجناس الأدبية، ص 115.

(3) فريزة مازوني، انفتاح الجنس الأدبي وتحولات الكتابة عند إبراهيم سعدي، ص 17.

(4) عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، ص 35.

أفلاطون، يلاحظ أن صيغ الشكل الثلاث التي ميزها تناسب - في مستوى ما سيسميه "جينيت" لاحقاً: "أجناساً شعرية"⁽¹⁾، وكأنّ جينيت كان بصدد مقارنة بين ما جاء به أفلاطون وأرسطو، من أجل الوصول إلى تجسيد فكرة خاصة به.

يعود جيرار جينيت "بالشعريات إلى الطبيعة القولية المحضة في القسمة الثلاثية المنسوبة إلى أرسطو، فاقترح أن تسمى الأصناف المفردة باسم الصيغ"⁽²⁾، وهذا ما سبق وكانت الإشارة إليه في ما تعلق بالحدود الفاصلة بين كل جنس.

ليصل جينيت من هذا كله في المجلد إلى أنه لا غرابة في أن "ينتج عن ذلك نموذج أفلاطون الثلاثي (سردي - مختلط - درامي) سيفسح المجال لنموذج أرسطو الثنائي (سردي - درامي). ولا يعني ذلك إقصاء المختلط، بل غياب السردي الصرف الذي ترك مكانه للسردي المختلط بوصفه السردي الوحيد الموجود"⁽³⁾، فعلى ما يبدو أن إشارة جينيت إلى تقسيمي أفلاطون وأرسطو، هو تقسيم مشترك، إلّا بما أفاد به أفلاطون لما أضاف المختلط، فيبقى الجنس الأدبي بقسميه السردي، والدرامي هما التقسيمان الأساسيان.

(1) عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، ص 36.

(2) إيف ستالوني: الأجناس الأدبية، ص 39.

(3) عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، ص 38.

2-4- الجنس الأدبي من منظور تودوروف:

ذهب تودوروف Tizfetan Todorov فيما تعلق بتعريف الجنس الأدبي، إلى أنه: "دائماً تحويل لجنس أو لعدة أجناس أدبية قديمة"⁽¹⁾، كإشارة منه إلى أن الجنس الأدبي لا يحمل ملامح الاكتمال، كونه يخضع أثناء تكوينه إلى سيرورة تاريخية ما، فيحمل الجديد بعضاً من الخصائص المشتركة مع جنس قديم، وعلى هذا الأساس تظهر أجناس أدبية أخرى تتلاءم مع العصر.

وقد قسم تودوروف الأجناس الأدبية إلى مرحلتين أساسيتين: "المرحلة الأولى أثار قصة نهاية الأجناس الأدبية وعدم نهايتها وخلص من خلال عملية التحليل أن الأجناس تنقسم إلى تاريخية (تتحقق من خلال النصوص المنتجة، وترتبط بالسيرورة التاريخية)، ونظرية تتمثل في المنظرين الذين اهتموا بها وفي مقدمتهم اليونان، أما المرحلة الثانية فعرف الأجناس على أنها تصنيفات لنصوص"⁽²⁾، وكأن تودوروف بتقسيمه هذا أراد أن يشير إلى نقطة مهمة هي أنه لا بد من العودة إلى المنظرين الأوائل فيما تعلق بالتجنيس الأدبي، سواء تعلق الأمر بالتصنيف، أو تكون أجناس أدبية جديدة، وذلك لأهمية التشكل عبر المراحل التاريخية، ثم إخضاع ذلك إلى التجريب؛ أي عدم التسليم كلية بما جاء به المنظرون الأوائل لاعتبارات مثل التغير على مستوى الأجناس تحديداً، وظهور تصنيفات جديدة.

لذلك فالتجنيس حسب ما ذهب إليه تودوروف، إنما هو انتقال من مرحلة بدئية هي مرحلة التجلي والممارسة النصية، إلى مرحلة أخرى هي مرحلة التصنيف، فتتشأ النصوص حسب جينيت "انطلاقاً مما ليس نصوصاً، وكل ما يوجد دائماً إنما هو تحويل من خطاب

(1) تزفيتان تودوروف: نظرية الأجناس الأدبية، دراسة في التناص والكتابة والنقد، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2016م، ص25.

(2) فريزة مازوني، انفتاح الجنس الأدبي وتحولات الكتابة عند إبراهيم سعدي، ص24، 25.

إلى آخر، ومن نص إلى نص⁽¹⁾، وهذا ما يبرز التعقيد الذي يحكم تشكّل الأجناس الأدبية خاصة إذا ما تعلق الأمر بالنصوص في حد ذاتها، وما إذا كانت هناك إمكانية اعتبار بعض النصوص أجناساً أدبية، وعلى هذا الأساس تزيد احتمالية تشكّل أجناس أدبية جديدة ما يفرض لا نهائية تصنيفها. ولكن يمكن الإشارة إلى أن دراسة الأجناس الأدبية "تعود صفة عامة إلى النمذجة البنيوية للخطابات، حيث لا يشكل الخطاب الأدبي إلا حالة خاصة"⁽²⁾ وعلى هذا الأساس فالبنية الداخلية للخطابات هي التي تشكل الجوهر الفعلي لقابلية دراستها.

ويرى تودوروف فيما تعلق بالجنس الأدبي أنه "لا نستطيع تعريفه بناء على قاعدة التسميات فحسب، إن بعض الأجناس لم تحظ باسم أبداً، بينما امتزجت أخرى تحت اسم وحيد رغم الاختلافات بين مميزاتها، من هنا يجب أن تتم دراسة الأجناس انطلاقاً من خصائصها البنيوية وليس انطلاقاً من أسمائها"⁽³⁾، ويحيل رأي تودوروف هذا، إلى فكرة الجنس المختلط، الذي يمكن أن يكون وضع تسمية قارة له إشكالا في حد ذاته.

فأصبح الخوض في مسألة تداخل الأجناس في النقد الحديث "من الأمور المسلم بها عكس ما كان رائجا في النقد القديم من صفاء الأجناس، وأن النقاد والدارسين المعاصرين يطلقون مصطلحات يتجاوزون فيها تحديد الجنس الأدبي فيستعملون في ذلك مثلاً "الإنتاج الأدبي" أو "العمل الأدبي" أو "الأثر الأدبي"⁽⁴⁾، وفي هذا السياق تحديداً بعد كسر مقولة نقاء الجنس السائدة في عصر الكلاسيكية، كان من الضروري أن يكون للمسرح خصوصياته وللرواية أيضاً، وإن كانت هناك إمكانية استفادة كل جنس من خصوصيات الآخر، تبقى هناكميزات تحكم طبيعة كل جنس أدبي.

(1) تزفيتان تودوروف: الشعرية، تر، شكري المبخوت، رجاء سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1987، ط2 1990م، ص76.

(2)، (3) تزفيتان تودوروف: نظرية الأجناس الأدبية، ص11.

(4) فريزة مازوني، انفتاح الجنس الأدبي وتحولات الكتابة عند إبراهيم سعدي، ص18.

2-5- تصور كارل فيتور للجنس الأدبي:

تتمثل الإضافة التي جاء بها كارل فيتور Carle Vitor حول تاريخ الأجناس "بأنها إنتاجات فنية مبهمة الأصل التاريخي، إذ قال: ينبغي- بدءا وباختصار- أن نتفق على المصطلح في النقاش الذي يركز على علاقات الأجناس فيما بينها، لم يكن لمنظور "جنس" نفس الاستعمال الموحد المطلوب، حتى نتمكن من أن نتقدم في هذا الميدان الصعب، ومن ثم يقترح فيتور أن نقصر التسمية على واحد منهما، فإذا سمينا الشعر الغنائي في كليته "جنسا" ينبغي أن نسمي "المرثية"، و"الأنشودة" و"الأهزوجة" و"القصيدة الغنائية" أنواعا"⁽¹⁾ كاقترح من فيتور على ألا "تستخدم لفظة "الأنواع" بالنسبة لهذه التصنيفات الثلاثة" قاصدا بهذه التصنيفات المسرح والملحمة والقصيدة الغنائية، إضافة إلى التقسيمات التي تلت هذا التصنيف⁽²⁾. فهو بذلك يلغي عامل الفردية في هذا التصنيف بل لابد من النزعة الجماعية وتشكل صورة التصنيف عبر التاريخ وليس لفترة محددة.

فيصّب اعتقاد "كارل فيتور" حول هذه المسألة في أن "الجنس الأدبي ليس موحد الاستعمال إلى الحد الذي يسمع للباحث بالتقدم في الميدان الصعب الذي تمثله مسألة الأجناس الأدبية. ذلك أنه يوجد خلط كبير في استعمال المصطلح، إذ يراد به الأجناس الثلاثة الكبرى -أي الملحمة والمأساة والشعر الغنائي- وفي الوقت ذاته يقصد به الآثار الأدبية المخصصة، مثل الأقصوصة والملهاة والقصيد الغنائي... واستنادا إلى تمييز العلوم الطبيعية بين الجنس والنوع، يفضل أن يرى في تلك الأجناس الثلاثة الكبرى "مواقف جوهريّة لعملية التشكيل، ومنتهى ما يمكن الوصول إليه"، بينما يخصّص مصطلح "الأنواع" لما اتفق على تسميته أجناسا..."⁽³⁾، فالأجناس الأدبية بتعدد وجهات النظر حولها جعل كارل فيتور

(1) مازوني فريزة، انفتاح الجنس الأدبي وتحولات الكتابة عند إبراهيم سعدي، ص22.

(2) رينيه وليك، أوستن وارن: نظرية الأدب، ص 315.

(3) عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، ص19.

يقرّ بصعوبة هذا التحديد فقد أوصى في الأسطر الأولى من بحثه في تلك المسألة بالحدّز الشّدِيد في أمور الاصطلاح: "في الجدل العلمي الذي قام، في بحر العقد الماضي، حول علاقات الأجناس الأدبية بعضها ببعض، لم يكن لاستعمال مفهوم الجنس من الوحدة ما ينبغي لكي يحصل التقدم أخيراً في هذا الميدان الصعب. آيته أنهم يتحدثون عن الملحمة والشعر الغنائي والمسرح بصفتها الأجناس الثلاثة الكبرى؛ وفي الوقت نفسه تسمى القصة القصيرة والمهابة والأنشودة أجناساً أيضاً. فيكون على مفهوم واحد أن يشتمل على ضربين من أشياء مختلفة"⁽¹⁾، فإضافة إلى هذه النظرة اتجاه قضية المصطلح تحديداً في الأدب هناك زاوية أخرى تطرق إليها فيتور متعلقة بجانب النتاج الفني، "فإنه يقرّ بأن الجنس مجال يقع فيه ارتباط بين مضامين محددة وعناصر شكلية مخصوصة، اكتسب بمضي الزمن قوة السنة وثباتها، رغم خضوع هذا الارتباط إلى التغير والتجاوز والتحوير بصورة دائمة، وإلى الشروط التاريخية للإنتاج..."⁽²⁾، فيرتبط الجنس الأدبي في بعض جوانبه بالخلفية التاريخية. وهناك زاوية نظر إليها كارل فيتور، عبارة عن تساؤل حول مكونات الجنس الأدبي "بالرغم من الاعتقاد السائد بأنه يتميز بسمات شكلية مخصوصة. وهو يدعم شكّه بإلقاء السؤال التالي: ما الذي نعنيه بلفظة "شكل" هل هي العناصر الخارجية، أم بالأحرى الشكل الداخلي أي البناء المخصوص أو الطريقة المعينة في بناء الأثر؟... علماً بأن المقصود بالشكل الداخلي -حسب "شافتبري"- هو "شرعية شكلية صارمة يحددها عنصر روحي قاعدي"⁽³⁾ فمن خلال هذا كله "يقرر" فيتور "أن يعتمد الجنس على ثلاثة عناصر مجتمعة هي المحتوى، النوعية، والشكلان الداخلي والخارجي المخصوصان. ويعتبر أن محاولة تأسيس إنشائية جديدة للأجناس ينبغي أن تسلك هذا الاتجاه إذا أرادت أن تصل إلى نتائج مقنعة"⁽⁴⁾

(1) إيف ستالوني: الأجناس الأدبية، ص 23، 24.

(2) عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، ص 20.

(4) المرجع نفسه، ص 21.

وعلى هذا الأساس يصحّ تسمية جنس ما أنه مسرح أو أنه رواية "وهذا ما يربطه فيتور بما يعرف بالنموذج أو عدم إهمال سيرورة الجنس في كليته التاريخية، فتكون "نقطة الانطلاق في دراسة تاريخ جنس معين، عبارة عن التقاط حدسي للعنصر الأجناسي انطلاقاً من أحسن النماذج تمثيلاً للجنس. أما الخطوة الموالية - التي توصل الباحث إلى إدراك ذلك الجنس في كليته التاريخية- فتتمثل في العودة إلى بدايات تاريخ الجنس، بغية إدراك أصوله الأولى والتغيرات الطارئة عليه، وفي الأثناء يقع الكشف عن البنية الشكلية المخفية تحت التحولات التي شهدتها الجنس عبر الزمن"⁽¹⁾، فمن خلال هذه النظرة التي قدمها كارل فيتور، يمكن اعتبارها نظرة استقصائية لعينات كافية للتعبير عن جنس أدبي ما، وتتبع تطوره من أجل إطلاق حكم نهائي على الجنس، سواء تسمية أو تصنيفاً، ويولي اهتماماً كبيراً للتاريخ لأن له الدور الكبير في الكشف عن طبيعة الجنس الأدبي.

(1) عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، ص22.

3- الأجناس الأدبية في النقد العربي:

تعددت دراسات الباحثين العرب، واجتهاداتهم في تناول الأجناس الأدبية، لكنها كانت بتلك التبعية التي جعلتها لا تستطيع التخلص من سطوة الغرب، رغم الجهود المبذولة في التراث العربي القديم، أو حتى في الفترة المعاصرة، فكان التطرق لمسألة الأجناس الأدبية نابعا من أقدمية الموضوع تحديدا، وباعتبارها _الأجناس الأدبية_ من "المشاكل الأولى للبويطيقا منذ القديم حتى الآن، فتحيدها ورصد العلائق المشتركة بينها لم يتوقف عن فتح باب الجدل لأنها مسألة متصلة بشكل عام بالنماذجية البنيوية للخطابات حيث الخطاب الأدبي ليس إلا حالة نوعية وخاصة"⁽¹⁾، وذلك ما جعلها ليست بالجديدة كونها كانت ومنذ القدم محل الدراسة عبر آراء، ووجهات النظر المختلفة تحت مظلة المدارس أو النظريات المختلفة.

وهذا ما يوضحه "الصادق قسومة" بقوله: "يثير الجنس ضروبا من القضايا في الأدب بالذات وكانت ماهيته ضرورة لما يكتنفها من ظلمة كما أنها مدار خلاف كبير بين الغربيين أنفسهم، إذ حيناً عدّوه تدبرا وصفيا، وعدوه حيناً آخر سننا من قبيل التقعيد، وهروبا حيناً ثالثا من تعريفه إلى متابعة أطواره التاريخية..."⁽²⁾، لذلك لم يعرف الخوض في نظرية الأجناس الأدبية أي استقرار على أمر محدد، وهذا يعود لتعدد الآراء، والتعاملات المختلفة معه حسب كل انتماء. والمصطلح المتعامل به من أجل تحديد الطبيعة الواضحة للأدب، وما تعلق به يستدعي التساؤل حول التسمية: هل هي أجناس، أم أنواع؟، وهذا هو الموضع الذي جعل جل الآراء تختلف حول الموضوع.

وإن كلّ خوض على مستوى المفاهيم خاصة اللغوية عادة ما يتولد من كل اختلاف في الاستعمال ما يربك المصطلح، ويدخله في دوائر البحث والتقصي، والبيئة العربية كادت

(1) فريزة مازوني: انفتاح الجنس الأدبي وتحولات الكتابة عند إبراهيم سعدي، ص 15.

(2) المرجع نفسه، ص 19.

تتساوى فيها الدلالات التي يأخذها المصطلحان: (جنس، نوع) سواء في المعاجم أو القواميس مثلما ورد في معجم الصحاح: "الجنس: الضرب من كل شيء، وهو أعم من النوع ومنه المجانسة والتجنيس، وزعم ابن دريد أن الأصمعي كان يدفع قول العامة: هذا مجانس لهذا، ويقول إنه مؤلّد"⁽¹⁾، ومن هذا المنظور اللغوي الذي كان في عمومته مشتركا، فيتولّد مفهوم النوع على أنه أخص من الجنس الذي هو الكيان الأعم.

وقد ورد في لسان العرب أنه: "أخص من الجنس، وهو أيضا الضرب من كل شيء"⁽²⁾ فمن خلال هذه المفاهيم، يتضح جليا كيف أن الجنس والنوع وعلى اشتراكهما في بعض من الخصوصيات، عملا بالمقولة التي تؤدي إلى قاعدة مفادها: "متى كان اللفظان العامان يحتوي أحدهما على الآخر سمي أكبرهما في الما صدق "جنسا" وأصغرهما "نوعا"، والجنس في المفهوم أصغر من النوع، والجنس "يصدق" على أنواع عدة، و"يحتوي" النوع على صفات الجنس"⁽³⁾، إلاّ أنّه هناك إطارا عاما يجعل النوع ذو خصوصية مندرجة ضمن الإطار العام الذي هو الجنس فيكون "أحد القوالب التي تصب فيها الآثار الأدبية، فالمسرحية مثلا جنس أدبي، وكذلك القصة"⁽⁴⁾، وقياسا على ذلك هناك الشعر، وأيضا الرواية.

وبالعودة إلى موسوعة لالاند الفلسفية يتضح أنّه "عندما يكون هناك صنفان متعلّقين بحيث يكون أحدهما جزءا من أجزاء مدى الآخر الذي ينقسم عليها، يسمى الأول جنس الثاني، ويسمى النوع الذي ينتمي إليه"⁽⁵⁾، وهذا ما يدعم فكرة شمولية الجنس الأدبي على حساب النوع الذي هو الأخص.

(1) إسماعيل بن حماد الجوهري: معجم الصحاح، قاموس عربي - عربي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط3، 2008م ص192.

(2) أبو الفضل جمال الدين محمد ابن منظور: لسان العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2005م، مادة (ج ن س)، ص332.

(3) إيف ستالوني: الأجناس الأدبية، ص18.

(4) مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، ص189.

(5) أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، تع: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 2001م، ص465.

4- آراء حول الأجناس الأدبية وفق النظرة العربية:

من خلال ما وصل من اجتهادات العرب، من أجل الإلمام بقضية الأجناس الأدبية وتكوين نظرية عنها، تكون واضحة لديهم، وهذا ما لم يتحقق لأسباب عديدة، فالصورة التي عرضها النقاد العرب القدامى حول ذلك في عمومها "تصورات غائمة لموضوع الأنواع الأدبية مكتفين بالشعر، ومهملين السرد بصورة شبه كلية، وانصب جانب من اهتمامهم على النشر باعتباره شكلاً أدبياً مخصوصاً يقابل الشعر ويضاده"⁽¹⁾، وهذا لا يعني أنهم لم يعرفوا بعضاً من ملامح ما يفضي إلى أخذ رأي مبدئي حول معرفتهم بالتقسيمات الأجناسية المختلفة، فقد وزعوا كل اهتمامهم حول الكتابة الشعرية كنمط سائد في العرف العام التي شكلت حركتهم الفكرية والأدبية، وسجلت حياتهم الاجتماعية.

ويرجع شفيق البقاعي في كتابه الأنواع الأدبية، سبب عدم معرفة العرب بالأنواع الأدبية التي كانت معروفة لدى اليونان إلى الظروف التي "كونت طبائع أسلافنا وركبت فيهم المزاجية التي صنعوا من خلالها أدبهم، فالشعر العربي قد خلا من الملاحم، لكن بعضاً من شعرائه قد تلمس بعضاً من ملامحها الفنية فجاءت في شعره عفو الخاطر دون تعمد؛ مع شعراء أمثال عنتر بن شداد، وعمرو بن كلثوم، والحارث بن حلزة والمتنبي وغيرهم"⁽²⁾، وهذا ما كان معروفاً عن الشعر أنه كان عند العرب بالسليقة والفطرة، ما جعلتهم ينظمون القصائد الشعرية، التي جسدت حياتهم وحفظت تاريخهم.

ويعيد أحمد الشايب مسألة الجنس الأدبي في كتابه أصول النقد الأدبي إلى "الاختلاف الذي نلاحظه بين الشعوب في المواهب النفسية، كان ثمرة للبيئة، ولعوامل متلاحقة أثرت في

(1) عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ج1، قنديل لطباعة والنشر والتوزيع، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2016م ص240.

(2) شفيق البقاعي: الأنواع الأدبية مذاهب ومدارس (في الأدب المقارن)، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت، ط1 1985م، ص173.

كل جماعة فأكسبتها خواص تخالف فيها الجماعات الأخرى⁽¹⁾، وتتكون المعرفة حول الجنس الأدبي من خلال الجنس البشري، وبوصف أدق من خلال العامل النفسي للجنس البشري الذي يختلف عن عامل نفسي لجنس بشري آخر، ويبدو أن الشايب يحدد لنا ميول الجنس البشري إلى جنس أدبي ما، من خلال الأحاسيس التي تغطي على الجماعة التي ينتمي إليها، ويضرب مثالا بالعرب التي "طبعت على دقة الحس وصفاء الطبع ووحدانية الذكاء فبرعت في الشعر وكان أكثر مبادئها الأدبية القديمة، فلما تحضرت وتهايا لها النضج العقلي ارتقى النثر وكان له منه حظ موفور"⁽²⁾، وما يمكن الاتفاق عليه في هذا الشأن هو براعة العرب في الشعر، غير أن وجه الخلاف في الرأي مع أحمد الشايب سيكون منصبا حول إمكانية التعرف على جنس أدبي جديد من خلال العامل النفسي، أو التحضر.

وفي المقابل لا يخفى على كل دارس أن العرب عرفوا أنواعا أخرى للكتابة مثل: المقامة فضلا عن كونهم بلغوا من الاهتمام ما يجعلهم يترجمون كتب "فن الشعر لأرسطو"، كإشارة إلى أنهم كانوا على اطلاع كافٍ يسمح لهم بمعرفة بعض الحدود الأجناسية التي طرحها "أرسطو" رغم فهمهم الخاطئ للكتاب.

وقد ورد في كتاب "فن الشعر لأرسطو" ذلك المستوى الخاطئ الذي على أساسه تمت الترجمة لما أتى به "أرسطو" حول التراجيديا والكوميديا فقد - ترجم متى بن يونس - وكذلك فعل المترجمون السريانيون قبله وبعده - كلمة "التراجيديا" عند أرسطو بكلمة "المديح وكلمة "كوميديا" بكلمة "الهجاء"⁽³⁾، واستكملت هذه النظرة الخاطئة مع كل ما ورد من أفكار داخل الكتاب، مثل: الملحمة، المراثيات المسرحية، المشاهدون، والممثلون... إلخ. وفي صدد الحديث عن الترجمات القديمة التي اهتمت ب "فن الشعر":

(1)، (2) أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط10، 1994م، ص86.

(3) أرسطو: فن الشعر، ص48.

1- ترجمة أبو بشر متى بن يونس القنائي (ت 939م).

2- ترجمة يحيى بن عدى (ت 974م).

3- مختصر للكتاب وضعه أبو يعقوب به اسحق الكندي (ت 873)⁽¹⁾ ، والفهم الخاطئ الذي شكله العرب، كان من خلال ما طرحه أرسطو من أفكار لا يعرفها العرب في الأساس فكانت غريبة عليهم، ولكن تواصلت الجهود في ترجمة "فن الشعر" فصدرت ترجمات أخرى يمكن عرض أمثلة لتلك الترجمات مجموعة في كتاب فن الشعر ل"أرسطو طاليس" مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد كما يلي:

"1- فن الشعر" لأرسطو طاليس، ترجمة عبد الرحمن بدوي.

2- كتاب أرسطو طالس "في الشعر"، نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي.

3- رسالة في قوانين صناعة الشعراء للمعلم الثاني (الفارابي).

4- "فن الشعر" من كتاب "الشفاء" لأبي علي الحسين بن عبد الله بن سينا.

5- تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تأليف القاضي الأجل العام المحصل أبي الوليد بن رشد⁽²⁾، وهذه هي المحاور التي تضمنت هذه الترجمة، إضافة إلى ترجمة أخرى ل"حمادة إبراهيم"، و أيضا "محمد شكري عياد".

وإذا ما تم التسليم بقضية المؤلف والعصر، فيمكن إسناد قضية الأجناس الأدبية عند العرب إلى مجال زمني محدد على مستوى البداية الفعلية من خلال الاهتمام الفعلي، فيمكن الإشارة إلى: مقال "خلدون الشمعة" الذي تطرق فيه إلى:

(1) فيروز رشام: شعرية الأجناس الأدبية في الأدب العربي، دراسة أجناسية لأدب نزار قباني، دار فضاءات للنشر والتوزيع عمان ط1، 2017م، ص76.

(2) ينظر فن الشعر: تر: عبد الرحمن بدوي، ص05-09.

1. التمييز: وهو يمثل دلالة العملية النقدية كلها ذلك أنه من دونه، لا يتسنى "تمييز جنس العمل الأدبي أو إعطاؤه هويته ضمن منظومة الأجناس الأدبية".

2. التقويم: وغايته "التوصل إلى تحديد قيمة العمل الأدبي، بعد أن تكون مرحلة تمييزه قد تحققت". ويتم سبر تلك القيمة وفق معايير جمالية أو إيديولوجية تتكيف حسب كل إنتاج أصيل. وتشمل كل مرحلة التقويم وصف العمل الأدبي وتحليله والحكم عليه.

3. التاريخ، الذي يعتبره الباحث "حصيلة المحاجة النقدية"، وهي مرحلة تقوم على "وضع العمل في موقعه من سياق قائم أو مفترض، كالسياق البلاغي أو الأدبي أو الثقافي أو الحضاري"⁽¹⁾، وهذا ضمن التجارب القليلة حول الدراسة الأجناسية، ومآلاتها.

ومن النقاد العرب المعاصرين الذين اهتموا بقضية الأجناس الأدبية نجد غنيمي هلال لما عرف الأجناس الأدبية بأنها "القوالب الفنية العامة التي تفرض على الشعراء والكتاب مجموعة من القواعد الفنية الخاصة بكل قالب على حدة"⁽²⁾، ويرجح غنيمي هلال استعمال تسمية الأجناس الأدبية على حساب الأنواع الأدبية لأنها "تسمية غامضة قاصرة، غير محددة وذلك لأنها لا تكشف عن نواح فنية"⁽³⁾، وميوله إلى استعمال الأجناس الأدبية لا يكاد يتخلص من فكرة تطور الأجناس، ونموها التي عكفت النظرة التاريخية الغربية على إبرازها.

ومحمد غنيمي هلال أسس لموقفه هذا من خلال اعتباره أن للأجناس الأدبية "من حيث مواقفها العامة، أثر في العبارات والتراكيب حتى تتلاءم وطبيعة الجنس الأدبي المصوغة فيه"⁽⁴⁾، وهذه الخصائص التي تتوفر في الأجناس الأدبية يرجعها غنيمي هلال إلى "الأجناس الأدبية الكبرى التي تتمثل فيها هذه الخصائص التعبيرية اللغوية، أوضح ما تكون

(1) عبد العزيز شليل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، ص 62.

(2) محمد غنيمي هلال: دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربي المعاصر، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، د.ت، ص 42.

(3) المرجع نفسه، ص 43.

(4) محمد غنيمي هلال: قضايا في الأدب والنقد، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، د.ت، ص 156.

وهي الخطابة والشعر الغنائي والمسرحية⁽¹⁾، ومن خلال تلك المرجعية تتضح معالم الخصائص الأجناسية الكبرى التي تحدد طبيعة الأدب ومستوياته اللغوية.

ويذهب عبد "الفتاح كيليطو" في كتابه الأدب والغربة إلى أن الحديث عن نوع من الأنواع يكون مستندا "بصفة صريحة أو ضمنية إلى نظرية في الأنواع، خصائص نوع لا تبرز إلا بتعارضها مع خصائص أنواع أخرى"⁽²⁾، فيظهر أن كيليطو يرجع دراسة النوع إلى الخصائص المكونة لنوع من الأنواع، ويكون على أساسها معرفة الأنواع الأخرى الذي يقتضي ذلك في تحديد النوع اعتبار "الترادف في مجموعة من النصوص والتعارض بين النوع وأنواع أخرى، لهذا فدراسة نوع تكون في الوقت نفسه دراسة للأنواع المجاورة"⁽³⁾ ودراسة نوع من الأنواع يكون في الأساس من خلال الخصائص الجوهرية التي تحكم النوع الأدبي.

أيضا يعتبر رشيد يحيى من أهم ما يمكن إدراجهم ضمن قائمة المهتمين بالنوع الأدبي من خلال مجموعة من الأعمال يمكن ذكرها كما يلي:

- مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية. 1991.
- الشعرية العربية: الأنواع والأغراض. 1991.
- شعرية النوع الأدبي: في قراءة النقد العربي القديم. 1994.
- الشعري والنثري: مداخل لأنواعية الشعر. 2001⁽⁴⁾، وتعدّ من أبرز أعماله فيما تعلق بمسألة الأجناس الأدبية.

(1) محمد غنيمي هلال: قضايا في الأدب والنقد، ص156.

(2) عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغربة دراسات بنوية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط3، 2006 ص26.

(3) عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، ص78، 79.

(4) فيروز رشام: شعرية الأجناس الأدبية في الأدب العربي، دراسة أجناسية لأدب نزار قباني، ص79.

ويرى رشيد يحيائي في كتابه "الشعرية العربية الأنواع والأغراض أن" اصطلاح شعر لا يدل في حد ذاته على نوع معين دون غيره، فهو يحمل معنى التعدد وكثرة الأنواع، لأن الشعر ليس نوعاً وإنما هو عدة أنواع... فهو نمط من أنماط الخطاب الأدبي يضم كل السمات اللغوية الجمالية التي تحققت بوجه أو بآخر فيما يطلق عليه "الشعر"⁽¹⁾، واهتمام رشيد يحيائي بالشعر إنما كان انطلاقاً من درايته بمدى المكانة التي يحتلها الشعر لدى العرب، باختلاف أنواعه.

ويتطرق سعيد يقطين للأجناس الأدبية من خلال توجيه دراسته إلى الكلام العربي من خلال ما هو جنس، أو نوع، أو نمط، فيرى أن اللغة العربية "بمثابة النوع، والكلام بمثابة النمط"⁽²⁾، ويتشكل رأي سعيد يقطين من خلال مبدأي الثابت والمتغير.

تحدث يقطين أيضاً عن الصيغة، ويرى أن "الصيغة الأولى" "الإنشاد" خاصة للشعر (الذي يدخل ضمن القول)، فإن الصيغتين "التحديث" و"الإخبار" ملتبستان في الاستعمال العربي"⁽³⁾، ورغم ما قدمه سعيد يقطين تبقى المصطلحات المستعملة "النوع" "النمط" "الصيغة" كلها في جامع النص"⁽⁴⁾، وهذا ربما ما لم يوفق فيه يقطين، خاصة فيما تعلق بذلك الالتباس الموجود على مستوى المصطلحات الموظفة.

لتبقى الرؤية العربية غير مكتملة الصورة، لنتتظر أفقا جديدا يسير بالقاطرة النقدية إلى الأمام، لرفع اللبس عن كل ما هو غير مدروس، في النقد العربي الذي ينبغي أن يقف على كل ما هو تراثي وإعادة إحيائه، أو الاشتغال على ما هو في الإطار العام للحديث أو المعاصر، وليس فقط الاكتفاء باجتراح ما يؤطره الغرب، وينقل إلى البيئة العربية بالترجمة وذلك من أجل تشكيل نظرية متّضحة المعالم.

(1) رشيد يحيائي: الشعرية العربية (الأنواع والأغراض)، إفريقيا الشرق، ط1، الدار البيضاء، 1991م، ص05.

(2) سعيد يقطين: الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1997م، ص188.

(3) المرجع نفسه، ص193.

(4) محمد كاديك: من الملحمة إلى الرواية، ص96.

الفصل الأول: البناء الفني بين السرد الروائي والفعل المسرحي:

- ❖ الهيكل السردى الروائى.
- ❖ عناصر النص الدرامى.
- ❖ عناصر العرض المسرحى.

عرفت الرواية الجزائرية منذ ظهورها، مستويات مختلفة من خلال التطور التاريخي الذي ساهم في إيضاح ملامح هذا الجنس، وقد مسّ ذلك الجوانب المختلفة: سواء تعلق الأمر بالجانب الفني، أو المواضيع المطروحة، ضمن سلسلة الأجناس الأدبية الأخرى، كالشعر والمسرح.

ولعل ظهور الرواية في فترة متأخرة، تزامنا مع فترة السبعينات، يطرح إشكالا حول الرواية الجزائرية، من حيث القيمة الفكرية، والبناء الفني لها على حد سواء، تماشيا مع الفترة التاريخية، ومتغيرات الواقع (الجزائري)، والمواضيع التي اشتغلت عليها الرواية في كل فترة على حساب الأخرى، وهذا ما يجعل استحضار الكتاب (الروائيين) أمرا ضروريا لا سيما توجهاتهم الفكرية، وهذا مثلا ما يظهر جليا لو تتبعنا بدايات الرواية الجزائرية مع الطاهر وطار، الذي يعتبر واحدا من أقطاب الرواية الجزائرية، بتوجهه الفكري الأمر الذي يكون له دور في الكيفية التي تطرح بها الأفكار في الرواية، وربما على الأقل تتحرك الشخصيات داخل العمل الروائي بمنظور فكري إيديولوجي يحمل ما يؤمن به الكاتب الروائي فعلا.

وإضافة إلى كون وجود قيم فكرية بارزة داخل الرواية، تتماشى مع الفترة الزمنية التي وجدت فيها، فهناك بنية فنية ما لا يمكن إنكار وجودها، فعلى أساسها يتشكل جنس الرواية بدرجة أولى، فلا يمكن بالمرّة المضي في كل ما يخص التطور في المواضيع الروائية والرفع من مستواها الفني، وهذا يحيل الى ظهور جيل روائي جديد له زاوية نظر مغايرة على مستوى الأسلوب، أو البحث عن أشكال تجريبية للرواية.

وهذا كله يخرج الرواية من مجال الحصر الذي يقول إن هناك تصميمًا جامدا يتوزع على مجموعة عناصر لا بد من توفرها داخل الرواية، بل ينبغي التسليم بأن الرواية رغم توفرها على بناء فني يشكل كيائها، إلا أن ذلك ليس كافيا للبحث عن قيم جمالية بل يجب توسيع دائرة البحث في ثنايا التوظيف لتلك العناصر (عناصر البناء الفني)، من خلال البحث عن القضايا الكبرى المعبر عنها داخل الرواية.

أولاً- الهيكل السردى الروائي:

يتماشى الظهور الفعلي للرواية الجزائرية مع قرينتها العربية، نظرا للمشترك الذي يحكم وجودها -الرواية- من حيث الجذور العربية، والإسلامية. وحال الرواية المتأخر في البيئة العربية، ومن ذلك الرواية الجزائرية، جعل مميزاتها، تخضع لظروف وعوامل، مسّت محيطها الذي تشكلت فيه، سواء كانت تاريخية، اجتماعية، أو سياسية، والرواية باعتبارها جنسا أدبيا له خصائصه التي تحكمه من الداخل، وكائنا حكايا سرديا، لا يمكن فصل بنائها الفني عن الظروف الخارجية.

وتعتبر الرواية حسب ما ذهب إليه "محمد عناني" من "أصعب الفنون الأدبية على الإطلاق وذلك للأسباب نفسها التي تجعلها تبدو سهلة وهي غياب الضوابط الشكلية أو التقاليد الثابتة التي تسهل على الكاتب مهمته، فلا هي تكتب نظاما مثل الشعر، ولا هي مقسمة إلى فصول ومشاهد تخضع لأعراف سائدة مثل المسرح"⁽¹⁾، وقد جعلت خصوصيتها هذه إمكانية التعامل مع بنائها المشكّل لها أمرا مشروعاً وضروريا لمحاولة الاقتراب من الواقع الذي تعالجه الرواية، من خلال ما تتيحه من فسحة زمانية في التعبير عن ذلك الواقع، أو معالجة الأحداث لصناعة الراهن الذي يعيشه الكاتب، ويفرض ذلك بطبيعة الحال وجود مجموعة عناصر بنائية ذات أبعاد فنية وجمالية.

فالعامل الروائي ككل يفترض مبدئيا وجود راوٍ يوصل أحداثا معينة، عن طريق السرد ما يفرض في المقابل وجود فواعل أخرى داخل الرواية، متمثلة في الشخصيات المعبرة عن تلك الأحداث بالضرورة، التي تدور بينها حوارات تجسيدا لفرضية أنه بالتقاء شخصيتين لا بدّ من وجود حوار بالضرورة، فضلا عن المونولوج الذي يستطيع "أن يبرز العمق الداخلي للشخصية، وهو العمق الذي قد لا يُعلن، بل وقد نرى في الحوار والأحداث ما يغيّره ويناقضه

(1) محمد عناني: الأدب وفنونه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط4، 2010 م، ص163.

وقد نجد أن المساحة المتاحة للمونولوج في رواية ما أكبر من المساحة المتاحة للحوار⁽¹⁾ وهذه الحقيقة السردية تضم مجموعة من الأمكنة التي تدور فيها الأحداث، التي يتطلع القارئ لمعرفتها باعتباره عنصرا مهما في عملية الإبداع ككل، وهو العنصر الذي تكتب الرواية من أجله باعتبار أن الرواية تُكتب لتقرأ، لذلك فالكشف عن طبيعة الرواية، ومكوناتها الفنية يستدعي معرفة البناء الفني للرواية، الذي يعكس رؤية الكاتب المجسدة في روح ذلك البناء وأي جديد أو اشتغال، سيكون بلا ريب على مستوى هذا المحور تماما (الهيكل السردية).

(1) عزة عبد اللطيف عامر: الراوي وتقنيات القص الفني، دراسة تطبيقية على نماذج من الرواية المصرية، 1933م -

1997م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2010م، ص 176.

1- الشخصية الروائية:

تعدّ الشخصية من بين أهم مكونات البناء الروائي، وقد وردت بتعريفات مختلفة منذ "أرسطو" الذي رأى أنها "لا تكشف عن نفسها إلّا من خلال حدث ما أو من خلال استجاباتها للأحداث"⁽¹⁾، فيتبين بوضوح كيف أن للشخصية الروائية دور كبير في إبراز طبيعة الأحداث بل إن الشخصية هي الركيزة الرئيسية المساهمة في بناء الأحداث، وتتضح أهميتها تلك من خلال علاقاتها مع العناصر الأخرى المشكلة للهيكل الروائي، من أحداث وزمان ومكان؛ إذ أنها "محض خيال يبدعه المؤلف لغاية فنية محددة، وتخلط القراءة الساذجة بين (الشخصية التخيلية)، و(الشخصية الحية)"⁽²⁾؛ ويشير هذا التقسيم إلى أن للشخصية أنواعاً نظراً لارتباطها بالوظيفة التي تؤديها في الرواية، والشخصية الروائية وفق هذا الطرح أنها قبل كل شيء قضية لسانية، فالشخصيات لا وجود لها خارج الكلمات لأنها ليست سوى "كائنات من ورق"⁽³⁾، ورغم ذلك فهي قد تقوم بأدوار لأشخاص يشيرون إلى الواقع. ويقول ج.م. آدم (Michel Jean Adam): "إن الشخصيات تمثل المبدأ الأول في ائتلاف عناصر القصة وانسجامها"⁽⁴⁾، فيشير هذا القول إلى الأهمية الكبيرة التي تشغلها الشخصية داخل العمل الروائي، وتحقيق الانسجام المطلوب بين العناصر الأخرى للبناء الروائي.

وفي العموم هناك تقسيمات عديدة للشخصية الروائية، كما أنها توجد عوامل مساعدة في تشكيلها نذكر منها:

(1) جوليان هيلتون: نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري، ص24.

(2) محمد عزام: فضاء النص الروائي، مقارنة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية سورية، ط1، 1996م، ص85.

(3) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، الفضاء- الزمن- الشخصية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1 1990م، ص213.

(4) جويده حمّاش: بناء الشخصية في حكاية عبّو والجمامج والجبل لمصطفى فاسي (مقاربة في السرديات)، منشورات الأوراس، الجزائر، 2007م، ص57.

"- شخصيات تتصل بالتاريخ: وهي الشخصيات التي ينشئها صاحبها انطلاقاً من شخصيات ذات وجود فعلي في التاريخ، وهذه المرجعية التاريخية تنفّرع إلى عدة أنواع كالسياسية والدينية والثقافية.

- شخصيات تتصل بالأسطورة: وهي الشخصيات المحيلة على الأساطير كآلهة التي نجدها في الملاحم اليونانية (الإلياذة، الأوديسة...).

- شخصيات تتصل بالمجتمع: وهي شخصيات تحيل على نماذج أو طبقات اجتماعية أو فئات مهنية وأفعالها مستقاة من مجتمع له وجود حقيقي، فهي محيلة في بعض جوانبها عليه ومتمتلة فيه⁽¹⁾. وما تلك الاختيارية القائمة داخل الرواية لنوع من أنواعها، يعود بالأساس إلى الموضوع الذي تطرحه الرواية، فعلى الشخصية أن تتناسب مع الموضوع وتساهم في الكشف عن أحداثه.

يحيل ذلك إلى أن هناك ما يعرف بالشخصية البطل التي تقسم إلى ثلاثة أنواع:

1- (البطل الإيجابي) الذي يعمل من أجل تغيير مجتمعه نحو الأفضل.

2- (البطل السلبي) الذي يعمل من أجل تأييد السائد، واستغلال الوضع إلى أقصى حدّ ممكن لصالحه... الذي يدوس القيم، "يصعد" على أشلاء الضمائر، لتحقيق أطماعه وأنانيتته.

3- (البطل الإشكالي) الذي يؤمن بقيم إيجابية في عالم منحط... يكتفي بالرغبة في الإصلاح⁽²⁾، فيفيد كل توظيف لنوع من أنواع البطل داخل الرواية إلى محاولة تغليب كفة على حساب الأخرى، فيما تعلق بسيرورة الأحداث، وما توليد الصراع إنما يكون

(1) جويده حمّاش: بناء الشخصية في حكاية عبدو والجمامج والجبل لمصطفى فاسي، ص 68.

(2) محمد عزّام: فضاء النص الروائي، ص 86-87.

من خلال ورود قوتين متضادتين، ويمكن أيضا وضع تقسيمين للشخصية الحكائية على مستويي الشكل والمضمون:

1-1- النمذجة الشكلية للشخصية الحكائية:

طبقا للتقسيم الذي وضعه "فيليب هامون"، يظهر أن الشخصية على ثلاثة مستويات: "المستوى الخاص بمدلولها، وذاك الذي يعود إلى دالها، ليختم السلسلة بالحديث عن مستويات الوصف"⁽¹⁾، ويتعلق ذلك تحديدا ببناء الشخصية وتكونها، ودورها الذي يمكن أن تلعبه وأيضا دلالاتها المفترضة.

يحث فيليب هامون على ربط النمذجة الشكلية للشخصيات "بثلاثة أنواع من الدلائل؛ منها ما يحيل على واقعية العالم الخارجي... وتسمى الدلائل المرجعية، ومنها ما يحيل على فعل التلفظ، وهي دلائل ذات مضمون، يتحدد معناه إلا من خلال موقعها داخل الخطاب، ومنها ما يحيل على دلائل منفصلة من نفس الملفوظ، سواء أكانت قريبة أم بعيدة، سابقة أم لاحقة يمكن أن تسمى الدلائل المكررة"⁽²⁾، وقد قرن "فيليب هامون" هذه الأنواع الثلاثة من الدلائل بثلاث فئات من الشخصيات كتصنيف للشخصية، باعتبار دورها في النص، وكذلك وظيفتها وعلاقاتها الشكلية، فصنف الشخصية إلى ثلاث فئات:

أ- "فئة الشخصيات المرجعية Référentiels Personnages:

يحيل هذا النوع من الشخصيات التي تتأسس في الغالب، وبصورة مرجعية من خلال خلفية تقوم "على عوالم مألوفة، عوالم محددة ضمن نصوص الثقافة، ومنتجات التاريخ (الشخصي أو الجماعي). إنها تعيش في الذاكرة باعتبارها جزء من زمنية قابلة للتحديد والفصل والعزل، كم هي كل شخصيات التاريخ أو شخصيات الوقائع الاجتماعية

(1) فيليب هامون: سيميولوجية الشخصية الروائية، تر سعيد بن كراد، دار الحوار، ص 7.

(2) جريدة حماش: بناء الشخصية في حكاية عبدو والجمامج والجبل لمصطفى فاسي، ص 63.

أو شخصية الأساطير⁽¹⁾، وهذا النوع من الشخصيات له صفة الثبات في المعنى، والبحث عنه يكون من خلال العودة إلى مرجعية ثقافية، أو تاريخية، حسب التوظيف المستعمل.

ب- فئة الشخصيات الواصلة **Personnages Embrayeurs**:

تعتبر هذه الشخصيات "بمثابة همزة وصل بين المؤلف والقارئ أو من ينوب عنهما في النص"⁽²⁾. وهذا النوع من الشخصيات يُقحم في الرواية من أجل التعبير عن موقف ما أو للتحدث نيابة عن الكاتب.

ج- فئة الشخصيات المكررة **Personnages Anaphores**:

يحيل هذا النوع "على النظام الخاص بالعمل الأدبي، وتنسج داخل الملفوظ شبكة من الاستدعاءات والتذكيرات لمقاطع من الملفوظ منفصلة وذات أطوال متفاوتة، ووظيفتها الأساسية تنظيمية لاحمة"⁽³⁾، ويشبه توظيف هذه الشخصيات الجانب التقني، الذي يختص بالضبط أو التذكير بملفوظات معينة، في المقابل دورها التنظيمي ضروري كونها مرحلة حتمية تبعد أي توظيف عن الخلط، أو التشويش على الأحداث.

2- النمذجة المضمونية للشخصية الحكائية **Référentiels Typologier**:

تبنى النمذجة المضمونية للشخصية الحكائية، من خلال العلاقة القائمة بين الأحداث والشخصيات... وهذا ما نجده فيما يقوله جلدنستاين. جورج بولطي Golden Stein George Polti: "إن الشخصيات سوى ما تفعله، أي أنها عبارة عن مواقف"⁽⁴⁾. وقد انتهى

(1) فيليب هامون، سيميولوجية الشخصية الروائية، ص7

(2)، (3) جريدة حمّاش: بناء الشخصية في حكاية عبدو والجمام والجليل لمصطفى فاسي، ص63-64.

(4) محمد عزام: فضاء النص الروائي، ص87.

بروب في تحليله للخوارق الروسية إلى تحديد ستة أصناف من الشخصيات، لما وجده من تكرار على مستوى الوظائف وكذلك الأدوار من خلال:

1- "شخصية البطل.

2- البطل المزيف.

3- المساعد.

4- الأمر.

5- المانع.

6- المغتصب.

وهو يرى أن ما يتغير إنما هو أسماء هذه الشخصيات وأوصافها، أما أدوارها فتظل ثابتة⁽¹⁾. وفي المقابل يوجد منظور للنمذجة المضمونية للشخصية التي "ستتجرد مع أ.ج. غريماس Algirdas Julien Greimas من المفهوم الأدبي الخاص الذي لا يرتبط بنظام سيميائي معين بقدر ارتباطه بنشاط القراءة"⁽²⁾، هذا التجرد من المفهوم الأدبي أدى بغريماس إلى البحث أو على الأقل "إيجاد صلة بين أدوار الشخصية ووظائفها اللغوية، في علاقات عاملية، تشكل نماذج محددة، وهذه العوامل هي:

1- "الذات/ الموضوع.

2- المرسل/ المرسل إليه.

3- المساعد/ المعاكس"⁽³⁾. وتشكل هذه العلاقات في عمومها لا يمكن الفصل بينها فالذات هي العامل المعبر عن الموضوع، الذي يكون من طرف المرسل المسؤول عن إرسال رسالة إلى المرسل إليه (المتلقي)، عن طريق وسيط مساعد، أو ردّة فعل معاكسة.

(1) محمد عزام: فضاء النص الروائي، ص 87.

(2) جويده حمّاش: بناء الشخصية في حكاية عبدو والجمامج والجبل لمصطفى فاسي، ص 65.

(3) محمد عزام: فضاء النص الروائي، ص 87.

2- بنية الزمن الروائي:

2-1- مفهوم الزمن:

الزمن من بين الركائز الهامة في الرواية، لما له من دور في تحديد وتشكيل البنية السردية، ولأهميته كعنصر معقد كان من الصعب تحديد مفهوم دقيق له، رغم ذلك الاهتمام من طرف الفلاسفة والمفكرين.

فكانت الأسبقية للفلسفة والزمن في نظر "أرسطو" له علاقة وثيقة بالحركة، وقد عرفه بأنه "أكثر اتساما بطابع الفيزياء وأن يربط بينه وبين الحركة الفيزيائية، فلم يعد الزمان يعرف ميتافيزيقيا على أنه صورة للأبدية أو حركة النفس، بل أصبح يعرف -كما يمكننا القول- فيزيائيا أي كنظام عددي يبين اتجاه الحركة، فهو يبين ما يتقدم وما يتأخر"⁽¹⁾، كون الزمن "مادة معنوية مجردة يتشكل منها إطار كل الحياة وحيز كل فعل وحركة"⁽²⁾، وبطبيعة الحال لا يمكن تجريده من المعطى النفسي حسب ما ذهب إليه برغسون لما اعتبره "معطى مباشرا في وجداننا"⁽³⁾، من باب تلك الصعوبة في تحديد الزمن المعيش رغم تلك العلاقة المستوعبة للزمن في طيات الحياة كإطار مقترن بالحالة النفسية عموما.

ونظرا للأهمية الكبيرة للزمن "أدرك القديس أوغسطين في نظريته الفلسفية... أهمية الجمع بين الزمن والمقولات النفسية للذاكرة والتوقع، أو للماضي والمستقبل، فيقول إن هناك دائما خبرة أو فكرة أو شيء (حاضر)، ومع ذلك فبإمكاننا بناء تسلسل زمني له معنى، يعلل الماضي والمستقبل بواسطة الذاكرة والتوقع"⁽⁴⁾، من خلال تلك السيرونة التي يصطبغ بها

(1) إبراهيم جنداري: الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، تموز طباعة-نشر-توزيع، دمشق، ط1، 2013م، ص44.

(2) الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، أريد، الأردن، ط1

2011م، ص 39.

(3) مراد عبد الرحمن مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006م، ص05.

(4) المرجع نفسه، ص06.

الزمن وعدم ثباته، وأيضا أعمال الذاكرة من أجل استحضار ماض كان في وقت ما حاضرا ليصير مستقبلا في مرحلة ما.

هذه الصعوبة عند الفلاسفة رغم إدراكهم لوجوده فهم عاجزون عن تحديده، وهذا ما عبر عنه "برتراند رسل" بقوله: "هل الماضي موجود؟ كلا. هل المستقبل موجود؟ كلا. إذن الحاضر وحده هو الموجود. نعم لكنه ضمن الحاضر لا يوجد فوات زمني تماما إذا فالزمن غير موجود"⁽¹⁾ فبرتراند رسل يدرك إلى حد بعيد أنه لا ثبات للحاضر لأنه سيدخل في طيات الانقضاء - أي يصير ماضيا - ولربما ما يساهم في استحضار هذا الماضي هو الذاكرة التي توكل إليها صفة الإحياء.

من خلال كل هذا يعتبر الزمن ذا أهمية كبيرة في الرواية كونه "يعني في الرواية التقليدية الوقت الماضي، فإنه يعني في الرواية الجديدة مدة التلقي أو القراءة ذلك أن هناك تماهيا بين زمن القصة المحكية (ليكن عامين مثلا)"⁽²⁾، وزمن القص (ليكن يومين مثلا)، وزمن القراءة (ليكن ساعتين مثلا) ، لذلك نجد أن "بينيفيست" يقسم الزمن إلى ثلاثة أنواع:

1- "الزمن الفيزيائي الطبيعي للعالم، وهو زمن خطي، غير متناه. يقيسه الفرد حسب إحساساته، وحسب إيقاع حياته. (زمن ذاتي).

2- الزمن الحدثي، وهو زمن الأحداث الذي يغطي حياتنا كمتتالية من الوقائع (زمن موضوعي).

3- الزمن اللساني، وهو مرتبط بالكلام. ومنبعه الحاضر، وهو - في الواقع - زمان: زمن الخطاب، ويتميز بمستوى الحضور، وزمن الحكي، ويتميز بمستوى الانقضاء"⁽³⁾، وهذه الأنواع تؤدي أدوارا مختلفة حسب التوظيف الذي ورد عن الزمن داخل الرواية.

(1) مراد عبد الرحمن مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة، ص 6.

(2) محمد عزام: فضاء النص الروائي، ص 121.

(3) المرجع نفسه، ص 122-123.

أما "ميشيل بوتور" وهو من أهم الروائيين الذين اشتغلوا على الرواية الجديدة في فرنسا، وله رؤى نقدية واعية "يقسم الزمن الروائي إلى ثلاثة أزمنة هي: "زمن الكتابة، وزمن المغامرة وزمن الكاتب" يوحى لنا هذا بأن الكاتب (الروائي) يقدم لنا خلاصة قصة تكون في وقت وجيز، كانت أحداثها ممتدة على فترة طويلة قد تكون لسنوات... الزمن الروائي يتمثل في العلاقة بين زمن السرد وزمن الأحداث، فيحدث أثناء الحوار مثلا التلاقي بين مدة القراءة "زمن السرد"، والمدة التي استغرقها الحوار "زمن الحدث"، ويزيد أحد الزمنين على الآخر وفقا لطريقة السرد في الرواية"⁽¹⁾، وهذا ما يشترك معه الشكلاونيون الروس فقد رأوا أن الخطاب الأدبي يتمثل في "المتن الحكائي"، وهو مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها من خلال العمل، "والمبنى الحكائي وهو مجموع الأحداث نفسها مع مراعاة نظام ظهورها في العمل وما يتبعها من معلومات تعينها لنا"⁽²⁾، فزمن المتن الحكائي يتمثل في المدة التي تستغرقها الأحداث المعروضة في العمل الأدبي، أما زمن الحكي فهو مرتبط إلى حد ما بفعل القراءة أثناء قراءة العمل.

أما "تودوروف" فيرى حول مفهوم الزمن أنه "التمييز الوقتي للماضي والحاضر والمستقبل غير وارد بطريقة مباشرة داخل الفعل، ومن ناحية أخرى لا يعمل زمن الفعل على تعيين الوقتية لكنه يعني أيضا أنها علاقة بين الذي يتحدث والمتحدث عنه، هنا ننشغل بظاهرة تتحدد بتساوي المسافة بين الواحد والآخر "زمن": تشخيص الزمن في علاقة مع لحظة التلفظ، هو ما نسميه بتعبير أوسع زمن الخطاب"⁽³⁾، بينما يكون "في الخطاب التشخيصي والذي ينبغي أن نميز بداخله: زمن الحكاية (أو زمن التخيل، أو الزمن المحكي أو السرد أو المحكي) زمن مرتبط بمشروع التلفظ حاضر أيضا داخل النص، وزمن القراءة (مع أنه أقل صفاء)"⁽⁴⁾، هذا التمييز بين أصناف الزمن يوصل إلى أن زمن القصة المحكية مرتبط أساسا

(1)، (2) مراد عبد الرحمن مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة، ص 6.

(3) تزفيطان تودوروف: مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمن مزبان، منشورات الاختلاف، ط 1، 2000م، ص 107.

(4) المرجع نفسه، ص 110.

بالعالم التخيلي، وزمن الكتابة له ارتباط وثيق بعملية التلفظ، ولا بد من وجود زمن ثالث هو زمن القراءة؛ أي الذي يعدّ ضروريا في فهم النص. لذلك يكون هناك اتفاق بين النقاد حول وجود الزمن داخل النص الروائي، في ثنائية متلازمة، فلا يمكن إقصاء عنصر الزمن من الرواية، ولا يمكن أيضا أن يكون للزمن نوعا أو تقسيما واحدا مادام مرتبطا بالنص المكتوب. ونجد مفهوم الزمن عند "سعيد يقطين" يتمحور حول زمن الخطاب الذي نقصد به "تجليات ترمين زمن القصة وتمفصلاته وفق منظور خطاب متميز يفرضه النوع"⁽¹⁾، أما زمن القصة "فيبدو لنا في كونه مرتبطا بزمن القراءة في علاقة ذلك في ترمين زمن الخطاب في النص بإنتاجية النص"⁽²⁾، وقد رتب الزمن في النص من منظور آخر يتحدد من خلال:

- 1- "زمن القصة: وهو زمن المادة الحكائية في شكلها الما قبل الخطاب، إنه زمن أحداث القصة في علاقتها بالشخصيات والفواعل (الزمن الصوفي).
- 2- زمن الخطاب: وهو الزمن الذي تعطى فيه القصة زمنيتها الخاصة من خلال الخطاب في إطار العلاقة بين الراوي والمروي له (الزمن النحوي).
- 3- زمن النص: وهو الزمن الذي يتجسد أولا من خلال الكتابة التي يقوم بها الكاتب في لحظة زمنية مختلفة عن زمن القصة أو الخطاب، والتي من خلالها يتجسد الزمان: أنه (زمن الكتابة) وهو ثانيا زمن تلقي النص من لدن القارئ"⁽³⁾، مما يثبت بالفعل ضرورة التقسيمات المختلفة للزمن باختلاف طبيعة المادة المحكية في الرواية وعلاقتها مع الشخصيات والفواعل الأخرى.

(1)، (2) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن - السرد - التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع بيروت، ط3، 1997م، ص89.

(3) إبراهيم جنداري: الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، ص 59.

2-2- الزمن الروائي بين الاسترجاع والاستباق:

2-2-1- الاسترجاع أو الارتداد الزمني:

المقصود بالاسترجاع الزمني "أن يترك الراوي مستوى القص في الزمن الحاضر ويروي بعض الأحداث القديمة ثم يعود للحاضر من جديد"⁽¹⁾، هكذا وكسرا لخطية الزمن لذلك "يترك الراوي مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها"⁽²⁾، ما يؤدي دلالة معينة على أن هذا الاسترجاع "يؤلف نوعا من الذاكرة القصصية التي تربط الحاضر بالماضي وتفسره وتعلله، وتضيء جوانب مظلمة من أحداثه ومسارات هذه الأحداث في امتداداتها أو انكساراتها، واسترجاع الماضي إيقاف للسرد المتنامي، للعودة إلى الوراء إلى (حدث سابق على النقطة الزمنية التي بلغها السرد)"⁽³⁾، هذا التشكيل في المقاطع السردية، يساهم في إخراج الزمن من حاضره، وربطه بفترة سابقة على بداية السرد ورواية الحدث في مرحلة زمنية لاحقة.

2-2-2- الاستباق الزمني:

المقصود بالاستباق "كل حركة سردية تقوم على رواية حدث لاحق أو يذكر مقدما"⁽⁴⁾ هذه العملية السردية تسمى في النقد التقليدي "(بسبق الأحداث) استشراف للمستقبل، وتكمن في استيعاء أحداث تسبق النقطة التي وصل إليها السرد الذي سيتنامى (صاعدا) من الماضي إلى المستقبل"⁽⁵⁾، فإذا كان الاسترجاع من بين الجوازات المستعملة في الافلات من الترتيب الزمني بالعودة بالأحداث إلى الخلف "فإن الاستباق يقوم بالدور نفسه، ولكنه

(1) عزة عبد اللطيف عامر: الراوي وتقنيات القص الفني، ص191.

(2) سيزا قاسم: بناء الرواية، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، 2004م، ص58.

(3) إبراهيم جنداري: الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، ص119.

(4) عزة عبد اللطيف عامر: الراوي وتقنيات القص الفني، ص192.

(5) إبراهيم جنداري: الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، ص136.

يحمل المعنى المعاكس للاسترجاع⁽¹⁾، من أجل خلق جو انتظار للقارئ وتطلعه لما سيحدث في المستقبل، واستباق الأحداث تجعله مشاركاً في فهم سيرورة الحكى في المجل.

2-2-3- الزمن وأسلوب العرض في الرواية:

لا يمكن بكلّ حال من الأحوال أن نحصر الرواية في تحرّرها من قيود الزمن فحسب أثناء عملية القص، "ولكن هناك طريقة أخرى تعتمد على أسلوب العرض، والتوافق بين الحدث والمدة التي يستغرقها في القصّ، وقد صُنّفت علاقة النص المكتوب بالكلمة المنطوقة إلى ثلاثة أشكال:

- 1- الحذف
- 2- الوقفة أو الوصف
- 3- التلخيص⁽²⁾.

2-2-3-1- الحذف في الرواية:

قد يتّكّن أسلوب عرض الراوي من الإبانة والإشارة إلى الزمن الواقعي، والزمن النفسي أيضاً، فقد يكون شديد السرعة حتى إنه يلجأ للحذف أحياناً، فيسقط فترات زمنية لا يراها مهمة.

والحذف في الرواية شكل من أشكال السرد القصصي، فهو "يتكون من إشارات محددة أو غير محددة للمدة الزمنية التي تستغرقها الأحداث في تناميها باتجاه المستقبل أو في تراجعها نحو الماضي. وهي إشارات مقتضبة محددة أو غير محددة، فتكون ضمنية (لا يشار إليها) أو موصوفة أو مقدرة مفترضة (يصعب ضبط موقعها)"⁽³⁾، فتلجأ الرواية للحذف إما بشكل صريح فيعلن الراوي ذلك، ويحدد ما مرّ من الوقت، وأن يكون ذلك ضمنياً فنعرف الحذف من خلال الأحداث.

(1) عزة عبد اللطيف عامر: الراوي وتقنيات القص الفني، ص 199.

(2) المرجع نفسه، ص 208-209.

(3) إبراهيم جنداري: الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، ص 152.

2-2-3-2- الوقفة في الرواية:

يمكن اعتبار الوقفة أداة روائية بحتة تنفرد بها الفنون القصصية، حيث أنها " تقنية سردية على النقيض من الحذف؛ لأنها تقوم خلافاً له على الإبطاء المفرط في عرض الأحداث لدرجة يبدو معها، وكأن السرد قد توقف عن التنامي مفسحاً المجال أمام السارد لتقديم الكثير من التفاصيل الجزئية"⁽¹⁾، وفي لحظة شعور الراوي أو إحدى الشخصيات بتوقف الزمن نتيجة وقوع حدث مفاجئ "تشعر الذات أو الشخصية أن الزمن قد توقف تتابعه عند هذا الحدث وكأن الزمن جميعه قد تجسد في هذه اللحظة، أو كأن ماضي الذات وحاضرها ومستقبلها قد تضخم زمنيا ووقف عند هذا الحدث"⁽²⁾، وعلى أية حال حينما يتم إيقاف مسار الأحداث أو إبطاء سرعتها يكون هناك "تقديم مشهد قصد التأمل أو شيء ما؛ أي حين يتوقف السرد وينشأ الوصف على شكل مقطع نصي مستقل عن الزمن، فالراوي عندما يشرع في الوصف (يعلق بصفة وقتية تسلسل أحداث الحكاية، أو يرى من الصالح قبل الشروع في سرد ما يحصل للشخصيات توفير معلومات عن الإطار الذي ستدور فيه الأحداث)"⁽³⁾، لتتشكل صورة أخرى للزمن بعيداً عن خطيته المتداولة تماشياً مع سيرورة الأحداث.

2-2-3-3- التصوير البطيء أو المشهد الروائي:

يُطلق على التصوير البطيء أيضاً مصطلح "المشهد" ويُعني به "إعطاء الذي لا يستغرق زمناً طويلاً مساحة كبيرة من الصفحات، وإذا كان التلخيص يعني (اختصاراً لأحداث عدة في أقل عدد من الصفحات، فإن المشهد عبارة عن تركيز وتفصيل للأحداث بكل دقائقها... وعادة ما يقدم التصوير البطيء اللحظات المشحونة في الرواية، سواء كان ذلك في الأوقات

(1) عزة عبد اللطيف عامر: الراوي وتقنيات القص الفني، ص 211.

(2) مراد عبد الرحمن مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة، ص 92.

(3) إبراهيم جنداري: الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، ص 147.

المبهجة أو في التوتر والأحداث المحزنة، وعادة ما يكون ذلك في عرض الحياة الخاصة للشخصيات الأساسية في الرواية⁽¹⁾، فيكون بذلك تقنية تتحكم في الزمن، وتوظيفاته المختلفة.

2-2-3-4- الموجز أو الخلاصة في الرواية:

تعتبر الخلاصة في الرواية شكلا من أشكال "السرد القصصي"، وظيفتها تلخيص مدة زمنية عدة أيام، أو عدة أسابيع، أو عدة سنوات في مقاطع، أو صفحات قليلة ومن دون الخوض في ذكر التفاصيل حول الأعمال والأقوال، التي تتضمنها الصفحات أو المقاطع المشار إليها"، والوظيفة الأساسية التي تشغلها الخلاصة هي السرد للأحداث الماضية والمرور السريع على فترات زمنية طويلة، ووظيفة الخلاصة تكمن أيضا في الربط بين المشاهد⁽²⁾، ويختص بالضبط الفني للزمن داخل الرواية، ليتناسب مع المشاهد المعروضة.

2-2-3-5- المشهد الروائي:

يعرف المشهد بأنه "فعل محدد، حدث مفرد يحدث في زمان محدد، ويستغرق من الوقت بالقدر الذي لا يكون فيه أي تغيير في المكان، أو أي قطع في استمرارية الزمن، إن المشهد حادثة صغيرة مؤداة من قبل الشخصيات، حادثة عرضية تكون منفردة، أو مشهدا منفردا حيويا ومباشرا... فالمشهد قصة موجزة منتزعة من محيطها الحياتي لغرض التأكيد والانفراج وهو عبارة عن لحظة مصورة، ومسجلة صوتيا أو شخصية في خيال القارئ"⁽³⁾، وقد تتعدد المشاهد الروائية، حسب ما تقتضيه الضرورة أثناء سرد الأحداث، وقد تكون مشهدا واحدا ويكون ذلك بإقحام الشخصيات، كعنصر فاعل في التحديد الزمني.

(1) عزة عبد اللطيف عامر: الراوي وتقنيات القص الفني، ص 214.

(2) إبراهيم جنداري: الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، 144 - 145.

(3) المرجع نفسه، ص 156.

3- بنية المكان في النص الروائي:

ورد المكان بتعريفات كثيرة بسبب عدم الاستقرار على تعريف واحد، من طرف الباحثين والنقاد، فقد ورد في لسان العرب أن المكان بمعنى "الموضع، والجمع أمكنة كقذال وأقذلة وأماكن جمع الجمع"⁽¹⁾، فيأخذ بذلك تعريفا لغويا، يتجه نحو الموضع المحدد لشيء ما.

أما المكان عند "أرسطو" هو على نوعين: خاص فلكل جسم مكان يشغله، ومشارك يوجد فيه جسمان أو أكثر⁽²⁾، فلا يمكن تصور الرواية دون أحداث أو شخصيات وبالتالي لا يمكن تصور ذلك في الفراغ، ودون مكان وهنا تبرز أهمية المكان، وتكامله مع العناصر الأخرى للرواية.

فالمكان هو "مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر، أو الحالات أو الوظائف أو الأشكال المتغيرة...)، وتقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة/ العادية (مثل الاتصال، المسافة...)"⁽³⁾، فيكون المكان هو العنصر الجامع للأحداث الروائية، وكل ما تحتويه عناصر الرواية الفنية.

من هنا تجدر الإشارة إلى أن دراسة "غالب هلسا" للمكان في الرواية العربية لها شيء من الأسبقية في دراسة المكان باعتباره لا ينحصر في نوع واحد، وأنه "عنصرا حاكيا مهما في الرواية... وقد صنف المكان إلى ثلاثة أنواع:

1- المكان المجازي، وهو المكان الذي نجده في رواية الأحداث المتتالية، حيث نجد المكان ساحة للأحداث، ومكملا لها.

2- المكان الهندسي، وهو المكان الذي تعرضه الرواية بدقة وحياد، من خلال أبعاده الخارجية

(1) ابن منظور: لسان العرب، مادة (م ك ن)، مج7، ص995.

(2) إبراهيم جنداري: الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، ص196.

(3) المرجع نفسه، ص199.

3- المكان كتجربة معاشة داخل العمل الروائي، وهو قادر على إثارة ذكرى المكان عند المتلقي⁽¹⁾، ولكل روائي الخيار في توظيف المكان، أو مجمل الأمكنة المناسبة داخل روايته. ثم جاءت "سيزا قاسم فدرست" (المكان) واعتبرته "مكانا خياليا، يبني وفق بناء تحتني وبناء فوقني، مع إضافة علاقة الانسان مع المكان الذي نعيشه"⁽²⁾، لأن المكان لن يكون بأي شكل من الأشكال "منعزلا عن باقي عناصر السرد، وإنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد كالشخصيات والأحداث والرؤيات السردية"⁽³⁾، من باب تشكيل علاقات لا يمكن قطعها مشكّلة بذلك البناء العام للنص.

لقد نظر "حسن بحراوي" إلى المكان "كأحد عناصر ثلاثة" (هي الزمان، والمكان والشخصية) في الرواية، وأطلق عليه اسم (الفضاء الروائي) وجعله عنصرا شكليا فاعلا في الرواية، لأنه يتميز بأهمية كبيرة في تأطير المادة الحكائية، وتنظيم الأحداث⁽⁴⁾، هذا ما يدل على صعوبة دراسة المكان، وكذلك على مستوى وضع التسمية، فالفضاء الروائي "مثل المكونات الأخرى للسرد، لا يوجد إلا من خلال اللغة"⁽⁵⁾، الذي تتضح ملامحه، في بعض الأحيان من خلال الوصف، أو كلام الشخصيات.

وهناك كذلك دراسة تقدم بها "حميد الحميداني" للمكان الروائي "وصنف (الفضاء الروائي) إلى ثلاثة أنواع:

- 1- "الفضاء كحيز جغرافي في الرواية، وكمكان يتحرك فيه أبطال الرواية.
- 2- الفضاء كمنظور أو كرؤية، وهو الطريقة التي يستطيع بواسطتها الراوي أو الكاتب السيطرة على عمله السرد، وعلى أبطاله الذين يحركهم.

(1) محمد عزام: فضاء النص الروائي، ص 111- 112.

(2) المرجع نفسه، ص 112.

(3) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي الفضاء- الزمن- الشخصية، ص 26.

(4) محمد عزام: فضاء النص الروائي، ص 112.

(5) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي الفضاء- الزمن- الشخصية، ص 27.

3- الفضاء كمكان تشغله الكتابة باعتبارها حروفا تحتل حيزا مكانيا من الصفحة الورقية ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، وتنظيم الفصول، وحروف الطباعة، وتشكيل العناوين... إلخ⁽¹⁾، والتحكم الجيد في المكان يبعث في الرواية روحا مناسبة لاحتواء الأحداث الروائية.

ولقد تحدثت "جوليا كريستيفا" عن الفضاء الجغرافي في الرواية "، وجعلته دليلا على حضارة عصره، حيث تسود ثقافة معينة، أو رؤية خاصة للعالم، تسميها كريستيفا (إيديولوجم) العصر، والإيديولوجم عندها هو الطابع الثقافي العام لعصر من العصور، ولذلك تنبغي دراسته في (تناصيته)، أي في علاقته مع النصوص المتعددة لعصر ما، أو حقيقة تاريخية محددة"⁽²⁾، فجوليا كريستيفا تشير إلى أنه لا ينبغي عزل المكان ودلالاته، عن سياقه التاريخي الذي نشأ فيه، أو يفيد بمعلومات كحقائق تاريخية.

(1) محمد عزام: فضاء النص الروائي، ص113-114.

(2) المرجع نفسه، ص114.

ينفرد المسرح بطبيعة مميّزة عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى، تجعل منه يخرج من دائرة التعبير، والحكي التي تشمل الرواية كجنس يُعلي السرد مكانته، ونظام الحكي أيضاً، لذلك من المفترض أن تكون للمسرح مقومات تعبيرية أخرى خارج نطاق السرد، الذي يكون كانتقالية من نص مكتوب، وصولاً إلى عرض مسرحي على خشبة، فيه من العناصر ما يكفي لتكوين لغة مسرحية قوامها العناصر اللغوية، وغير اللغوية.

ثانياً - عناصر النص الدرامي:

تعرف الدراما المسرحية "بأنها حدث يتم في إطار مكاني محدود، ويفترض حركة تمثيلية فالمسرحية من الفنون التي تعتمد على عدة قدرات منها السمع، والإبصار والحركة والتي كلها تجمع بين المكان والزمان"⁽¹⁾، وبالفعل هي الخصوصية التي يتمتع بها المسرح عن باقي الفنون، وهو من أصعبها كذلك، لأن "فن المسرحية أكثر فنون الأدب استعصاء على كاتبه وأشدّها حاجة إلى مهارة فنية خاصّة تستطيع أن تؤلف بين عناصر هذا الفن المتشعبة من قصة وممثل ومسرح وجمهور وحوار... وأن تتعاون كل هذه العناصر في غير تضارب أو تنافر حتى يصل الكاتب إلى عمل فني متناغم متكامل"⁽²⁾، وعادة تلك الصعوبة تكون في التعامل مع العناصر الداخلية التي تحكم الأشياء من الداخل.

فالحديث عن القيمة التي تميّز المسرح من الداخل هو حديث عن "الأساس الثيمي/ الفكري لفن المسرح هو - الدراماتورجيا (الكتابة المسرحية)... الكتابة الدرامية تحدد اتجاه التطور، وكذلك مضمون الفن المسرحي وجنسه ووسائله التعبيرية إلى حد ما، ومع عدم التقليل من دلالة وسائل الإخراج، إلا أن إمكانيات المسرح لا تتحقق بشكل تام بعيداً عن إثراء الكلمة، التي لا ينبغي أن تحتل مكانة ثانوية بوزنها النوعي. إن الاعتراف بدور

(1) بشير خلف: الفنون لغة الوجدان، دراسة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، 2009م، ص264.

(2) محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت

الكتابة الدرامية المحدد - هو أحد أهم مؤشرات الواقعية في المسرح⁽¹⁾، فصيغة المسرح التركيبية لن تسمح لنا بالحديث عن النص الدرامي ومكوناته فحسب، وإنما الجانب المعروض منه، وما يجمع من عناصر السينوغرافيا كذلك، فطبيعته مركبة بهذه الكيفية.

لذلك لا مجال للتحديد أو القصد عند الحديث عن المسرح بإهمال جزء عن الآخر، فهو في النهاية كُتب للعرض وكتلميح إلى الكتابة الدرامية، فإن الأمر "لا ينتقص ولا يقلل بأي درجة من دلالة المسرح كحقل مستقل من حقول الإبداع الفني التمثيلية - ليست استنساخاً للإنتاج الدرامي، وإنما هي تشييد عمل فني جديد على أساسه، الكتابة الدرامية نفسها بحاجة إلى المسرح، كما هو حال المسرح بحاجة إلى الكتابة الدرامية... ولا يمكن للكتابة الدرامية خارج المسرح، أن تعثر على الثراء الكامن في مضمونها كله"⁽²⁾، وهذا ما يتطلبه السير الحسن في التعامل مع المسرح كشبكة معقدة من المهام.

لذلك تكون "اللغة المسرحية بكل ما فيها من إحياءات وتفجرات كوامنها تخدم غرضاً أساسياً من أغراض المسرحية، وتضيف إضافات فعالة في تلوين الشخصية الإنسانية، وإشاعة الجو العام السائد في المسرحية وإبراز المغزى أو الدلالة التي تتوافر في مسرحية دون أخرى، مما يساعد المخرج أو الناقد على إدراك المفهوم العام للمسرحية"⁽³⁾، وبطبيعة الحال ما تعلق بالخشبة له اهتمامه الخاص على سبيل الذكر نجدها متمثلة في عناصر السينوغرافيا، التي توظف على الركح مثل "الملابس والديكور والإنارة عناصر مسرحية توظف في الحقل الروائي الجديد، لتحيين المتخيل وإضفاء الطابع الواقعي على المشاهد وتوليد إشراقات فنية

(1) أوفسياكوف... وآخرون: تداخل أجناس الفن، تر: جمعة حسين مسلم، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، ط1

2007م، ص110.

(2) المرجع نفسه، ص112.

(3) أحمد عوين: دراسات في السرد الحديث والمعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2009م

ص16.

ودلالية جديدة رغم أنها لا تخضع لقانون العرض المسرحي إلا تخيلياً⁽¹⁾، وهذه العناصر بـمميزاتها سلطة تحكم خصوصية المسرح فهي طبيعته التي ينفرد بها، ولغته التي يتكلم بها كذلك "الشيء الذي يدفعنا إلى الاعتقاد بحضور المسرح في الإبداع الروائي حتى وإن لم تعمل الرواية على تشغيله كنقطة نوعية من خلال التقطيع المشهدي وتوظيف الحوار الدرامي وتأطيره بالإرشادات المسرحية، إن هذا الحضور يتجلى في ما يمكن تسميته: "التمسرح الروائي والتمسرح المستحضر للعناصر الدرامية"⁽²⁾، وهذا ما صار ممكناً بطبيعة الحال من خلال ذلك الانفتاح على الفنون الأخرى، وتضمن الإبداع من خصائص أجناس أدبية أخرى.

(1) حسن لشكر: الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، كتاب المجلة العربية، المملكة العربية السعودية، 1431هـ ص183.

(2) المرجع نفسه، ص183.

1-1- الشخصيات والممثلون في المسرح:

لا يمكن بشكل من الأشكال تخيل مسرحية دون ممثلين، فالممثل يعدّ: "إنسانا من البشر يحتم على المسرحية أن تكون أفعالها في حدود الطاقة البشرية فلا يلجأ الكاتب إلى الأفعال الخارقة...⁽¹⁾، والشخصية هي الركيزة الأساسية في المسرح من خلال الدور الذي تلعبه في "رسم الأحداث التي تتطور لخلق سلسلة متتابعة من خلال الحوار، والأداءات المتصارعة"⁽²⁾، لذلك فالممثل أو الشخصية هو القيمة الجوهرية في العرض المسرحي وحلقة الوصل بين فكر الكاتب المسرحي، وما يتطلع إليه المخرج حسب رؤيته الفلسفية وصولاً إلى المتلقي كعنصر يُنجز المسرح له، ويوجّه إليه فاطالما كانت الشخصية هي "بطل الكاتب المسرحي ووسيلة لعرض الأحداث ثم بواسطتها يتم بث الأفكار"⁽³⁾، فالشخصية من هذا المنطلق والعلاقة التلازمية مع فكر المؤلف هي "الشخص أو الشكل الذي يضعه المؤلف الدرامي لإنسان ما ليتبناه الممثل على خشبة المسرح نافثاً فيه من عقله وإحساسه، ووجدانيته الكثير من الحركية الذي تجسدها هذه الشخصية، ويتم نقلها إلى عالم العرض المسرحي.

ولا تتوقف (الشخصية) على الإنسان العاقل فقط فقد تكون طائراً أو حيواناً"⁽⁴⁾، لذلك فعرض الأحداث يتطلب عنصراً حيويًا يساهم في بلورة الفعل المسرحي من جهة، والتعبير عن مجموعة من الأفكار من جهة أخرى، وإن الجمع بين هذين العنصرين إنما هو تعبير عن واقع ما تصنعه الشخصية، التي تكون وسيطاً في الربط بين هذه العناصر على أن الشخصية "تصوير منسّق لإنسان بجميع خصائصه المميزة يقوم بالفعل في بوتقة الصراع مع

(1) محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، ص45، 46.

(2) لینا نبیل أبو مغلي، ومصطفى قسيم هيلات: الدراما والمسرح في التعليم (النظرية والتطبيق)، دار الراجية للنشر، الأردن ط1، 2008م، ص32.

(3) مجيد صالح بيك: تاريخ المسرح عبر العصور، دار الثقافة للنشر، القاهرة، ط1، 2002م، ص80.

(4) كمال الدين عيد: أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، مراجعة إبراهيم حمادة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية، ط1، 2006م، ص392.

آخرين للوصول إلى هدف، والشخصية أرهف ركن من أركان المسرحية لأنها محور أركانها⁽¹⁾، وبهذه الشراكة بين عناصر المسرح تتحد هوية الشخصية المسرحية، فقد يحددها الحوار وربما يفعل ذلك الصراع، من خلال تلك الحركية الدائمة التي تصنع الحدث والموضوع العام للمسرحية.

فانطلاقاً من تلك الأهمية الكبيرة التي يصطبغ بها الممثل المسرحي، وينفرد بها عن كافة عناصر العمل المسرحي، يمكن أن يتخذ له مكاناً بين عالمين "عالم الخشبة الواقعي المادي - الشاخص في الآن/ هنا - وعالم التخيل الغائب، أي عالم الحكاية الذي تعرضه المسرحية"⁽²⁾، لأن الممثل وسيط لإيصال فكرة ما إلى المتلقي على أكمل وجه مراعيًا في ذلك أن تكون مفهومة، وعلى قدر كبير من الدقة حتى يكاد الممثل أن يكون راهباً "يخلق الطقس ويقود الجمهور إليه... والممثل هو الإنسان الذي يقوم بتجسيد شخصية غير شخصيته الحقيقية أمام الجمهور بقصدية"⁽³⁾، هذه القصدية أداءً تتداخل فيه كل قدرات الممثل النفسية والبنية الفيزيولوجية وكذلك صوته، وربما احترافيته التي تساعد في أداء دور جيد، فالمشتغلون في هذا المجال يدركون ذلك جيداً منذ بداية من الكتابة، وصولاً إلى عملية التجسيد الفعلي على الخشبة.

وإنما المطلوب من الممثل بطبيعة الحال "أن يكون عارفاً بفن الإلقاء، وقادراً على الإبداع من خلال لغة/ لغات الجسد"، ليكون نشاطه عملاً فنياً في تناسقه مع أدوار بقية الممثلين وكذلك عناصر المسرح الأخرى، فالكاتب بطبيعة الحال في علاقته مع شخصياته لابد أن

(1) ياسر مدخلي: أزمة المسرح السعودي، ناشري للنشر الإلكتروني، 2007م، ص55.

(2) محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، دار الأمان للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط، ط1، 2006م ص35.

(3) عبد الناصر خلاف: فن الممثل (من أرسطو إلى ستانيسلافسكي)، منشورات السهل، 2009م، ص15.

يعيش معها، "في ذهنه برهنة كافية حتى يقرر أو يكتشف لكل واحد منهم أبعاده"⁽¹⁾، لتتكوّن فيما بعد فكرة جيدة يشتغل عليها كعرض مسرحي ناجح.

1-1- أنواع الشخصيات في النص الدرامي:

في العادة تكون الشخصيات موزعة بين نوعين رئيسيين: هما "شخصيات أصلية وشخصيات ثانوية؛ أي أن معظم التمثيليات تشتمل على شخصيات هامة كبيرة الشأن وشخصيات قليلة الشأن"⁽²⁾، ومن هذا المنطلق يتفرع عن هذا التقسيم المبدئي تقسيم ثالث هو الشخصية الصامتة في المسرح، التي تلعب دورا مهما في صناعة الأحداث.

ويمكن افتراض تقسيم آخر نظرا للأدوار المختلفة التي يتعيّن على الشخصيات القيام بها وما يدور بينها من حوارات، وتشكيل الصراع في المسرحية يفرض وجود أنواع مختلفة للشخصيات حسب الأدوار المختلفة التي تؤديها، أو حسب بنيتها التي توكل الأدوار لها على حسابه، ويمكن تقسيم الشخصيات إلى: شخصيات مركبة، شخصيات نمطية وشخصيات كاريكاتورية:

أما "الشخصية المركبة هي شخصية ذات عمق نفسي متميزة عن الشخصيات بآرائها ميولاتها، عواطفها، ولها تأثير جذري في مسار الأحداث مثل شخصية أوديب، هاملت ياغو... فالشخصية النمطية: لها مظهر واحد غير معقدة، يمكن التنبؤ بسلوكياتها، لها نفس السمة لأي شخصية نمطية غير منفردة، هي شخصية غير نامية وغير متطورة كما يحدث للشخصية المركبة، وأخيرا الشخصية الكاريكاتورية: التي هي ذات ملمح واحد جسدي- نفسي وليس لها كلمات وتشترك مع الشخصية النمطية أي أنه يمكن التنبؤ بسلوكها ومواقفها

(1) محمد سراج الدين: فن المسرحية وسعته في المسرح العربي، الجامعة الإسلامية العالمية، ستايفوند، مج 3، 2006م ص30.

(2) رجاء عبد الرزاق الغمراوي: الدراما وقضايا المجتمع، دار المعرفة الجامعية للنشر، الإسكندرية، د.ط، 2013م ص147.

المختلفة وهي خاضعة لعدة نوازع غير منطقية⁽¹⁾، وتفضي هذه التقسيمات إلى تحديد أبعاد الشخصيات التي تتمحور حول:

1-2- أبعاد الشخصية الدرامية:

يتشكل الإطار العام للمسرحية من خلال تحديد الشخصيات المناسبة من جميع الجوانب قد تكون بإعطاء أحقية الدور للشخصية المناسبة من كفاءة ومرونة، وكذلك الاحترافية، لكن الأكيد هو إعطاء جانب من الاهتمام في هذه الاختيارية إلى جوانب أخرى مهمة متعلقة بطبيعة الشخصية، التي تتمحور حول أبعاد ثلاثة (البعد الجسماني - البعد الاجتماعي - والبعد النفسي)، هي أبعاد تحدد طبيعة الشخصية وتحدد دورها الذي يتناسب معها لتأديته بطريقة سليمة:

1-2-1- البعد الجسماني للشخصية:

ويسمى كذلك هذا البعد بالفسيولوجي، فهو يتعلق بالشخص ومواصفاته الجسمانية "من حيث بنيته وشكله الظاهر، أقصير هو أم طويل، بدين أم نحيف، قوي البنية أم ضعيف سليم الأعضاء أم ذو عاهة من العاهات"⁽²⁾، فلكي يؤدي الشخص دوره بسلاسة، ومرونة من الجيد ألا يوجد عائق جسماني يمنعه من ذلك، فهذا البعد يتصل اتصالاً مباشراً بتركيب جسم الشخصية "ذكر أو أنثى، العمر، الطول، لون الجلد والشعر والعينين مثلاً"⁽³⁾، فيرتبط هذا البعد المادي بكل الجوانب المكونة للشخصية، والصفات التي تميز المظهر العام من عمر ولباس، وأيضاً الطول والوزن.

(1) ينظر: عبد الناصر خلاف: فن الممثل من أرسطو إلى ستانيسلافسكي، ص 131.

(2) علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، الإسكندرية، د.ت، ص 74.

(3) رجاء عبد الرزاق الغمراوي: الدراما وقضايا المجتمع، ص 143.

1-2-2- البعد السوسيولوجي (الاجتماعي):

وهو ما يتعلّق بالمحيط الذي نشأ الشخص فيه، والطبقة التي ينتمي إليها، والعمل الذي يزاوله، ودرجة تعليمه، وثقافته، والدين الذي يعتنقه، "هو يتصل بتركيب أسرة الشخصية من الناحية الطبقيّة، الثقافيّة، السلوكيّة، والعائديّة، وكلها تشكل فوارق جوهرية بين شخصية وأخرى"⁽¹⁾، لذلك من خلال هذا البعد تتضح جليا تلك الاختلافات المتعلقة بالشخصيات.

1-1-3- البعد السيكولوجي (النفسي):

يعدّ هذا البعد مكملًا للبعد الجسماني نتيجة للارتباط بينهما، فالبعد السيكولوجي إنما هو بعد مرهون بنفسية الشخصية، وتقلباتها فهو "يحدد المعايير الأخلاقية والحياة الجنسية للشخصية وأهدافها في الحياة، وكذلك ما فشلت فيه الشخصية، وقدرتها على الابتكار أو الخلق أو التجديد، والذوق وطريقة التفكير"⁽²⁾، ويشمل هذا البعد كل ما تتطلع إليه الشخصية فيتجلى ذلك من خلال أقوالها وتصرفاتها، ويتصل هذا البعد بسلوك وتصرفات الشخصيات التي تختلف مشكلة صورة متباينة، ما بين الشخصية المفكرة، والعصبية، والمرحة والخجولة... فيمكن القول مما سبق أن البعد النفسي يتولّد من البعدين السابقين من جهة ويعدّ مكملًا للكيان السوسيولوجي والفيزيولوجي من جهة أخرى.

2- الوحدات الثلاث (الموضوع، الزمان، المكان):

في هذا المحور ينبغي الإشارة إلى أنه لا يمكن أن تستغني أي مسرحية عن هذه الوحدات الثلاث (الموضوع، المكان، الزمان)، "والحديث عن الزمن يقودنا إلى الحديث عما يعرف اصطلاحاً بـ"الوحدات الثلاث" وحدة الزمن والمكان والموضوع، فقد جرى العرف في أغلب المسرحيات الإغريقية، والمسرحيات الكلاسيكية على أن تدور الأحداث في إطار زمني لا

(1) عبد الناصر خلاف: فن الممثل من أرسطو إلى ستانيسلافسكي، ص132.

(2) المرجع نفسه، ص133.

يتجاوز اليوم الكامل، وعلى ألا تنتقل من مكان إلى مكان قدر الطاقة، وأن يكون هناك موضوع واحد كلّي يربط بين مشاهد المسرحية ومواقفها المختلفة⁽¹⁾، وهذا يحيل إلى تلك المحدودية في المسرح في جانبه الزماني والمكاني مراعاة لطبيعة المسرح ومقدرة الشخصية على أداء دورها.

والجدير بالذكر في هذا الصدد أن يكون هناك موضع قدم للفكرة، وبمنظور أشمل الفكرة الأساسية التي "ينبغي أن يكون للمسرحية فكرة أساسية واحدة تدور عليها من أولها إلى آخرها، ولا ينبغي أن يكون لها أكثر من فكرة أساسية إلا إذا كانت الثانية مندرجة في الأولى غير منفصلة عنها في الزمن"⁽²⁾، وربما يعود هذا إلى الحفاظ على تماسك المسرحية حتى لا تخرج عن مسارها المسطر منذ البداية، والفكرة هي ما تدل على "الهدف العام والجانب الفكري والانفعالي للمسرحية فكل مسرحية مهما كانت ضعيفة الشأن: ومهما كان مذهبها المسرحي لا تخلو من وجود آراء، ووجهات نظر، وعواطف تفصح عنها أفعال الشخصيات وأقوالها"⁽³⁾، وتكون في الغالب ذات وجهة ما، يعري بها الكاتب سيرورة الأحداث:

2-1- الموضوع المسرحي:

تقوم أي مسرحية على ضبط فكرة ما، تعالجها في أحداثها على اتساع المواضيع المختارة فقد تكون المواضيع اجتماعية، سياسية، أو حتى تاريخية تعالج محورا أخلاقيا أو دينيا والموضوع اصطلاحا ليس الفاعل بل السند الحامل للفكرة والحكاية بشكل مواز، إنّ هذه الأخيرة، هي أكبر مشروع للمسرح، وهي لا تعني في المسرح عملية القصّ، وإنما هي دفع للفكرة في إطار استمراريتها وتوسعها، مرافقة البناء الدرامي متناسبة مع الإطار العام. فهذه المواضيع تشكل جانبا حياتيا معاشا أي بهدف توصيل واقع ما، أو توجيه رسالة

(1) عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1978م، ص44.

(2) علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، ص33.

(3) فؤاد علي حازر الصالحي: دراسات في المسرح، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1999م، ص100.

إصلاحية مثلاً، ويتعين على الكاتب المسرحي ألا يُقَحَم في مواضيع لا يجد لنفسه متسعاً لمعالجتها أو غير متمكن منها، فالميل له كلمته في التعامل مع مواضيع تمكّن الكاتب في الأساس من موضوعه، وبذلك يكون على قدر كبير من "الإجادة والتفوق، وألا يتكلف الموضوعات التي لا يحسنها أو لا يجد في نفسه ميلاً إليها"⁽¹⁾، كل هذا بمثابة مجموعة ضوابط من شأنها المساهمة في الكتابة عن موضوع صالح للمعالجة.

يقودنا الحديث عن الموضوع إلى الإشارة إلى عناصر أخرى مهمة في التركيبة البنائية للمسرحية على سبيل ذكر كل من الحبكة والصراع والعقدة، التي تكون كعناصر ضمنية في سيرورة الأحداث:

• الحبكة في المسرحية:

وردت الحبكة في معجم لسان لعرب لابن منظور بمعنى "الحبل الذي يُشد به على الوسط"⁽²⁾، فمن خلال توظيف هذا المعنى داخل المسرح، يتضح أنها العنصر التقني الذي من خلاله تتربط مكونات العمل الفني، وتميل نحو الوصل بين الأحداث، والعناصر الفنية المشكلة للمسرحية بأكملها.

يقول "مجدي حميد الحيوري" في تعريفه للحبكة أنها تستخدم "مجازاً للكناية عن شد أطراف العمل الأدبي وإحكام نسجه، والإجادة في صنعه"⁽³⁾؛ من هنا يبرز الدور الكبير الذي تلعبه الحبكة في بناء النص الدرامي، لذلك تتعامل الحبكة مع معقولية توفق توفيقاً متكاملًا بين غرض، أو موضوع، أو فكرة القصة.

وقد ذهب "أرسطو" في كتابه فن الشعر إلى القول بأن الحبكة هي "روح المأساة، والحبكة بالضرورة- مصوغة مما تفعله الشخصيات وما تفكر فيه، وما تشعر به، وعلى هذا يمكن

(1) علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، ص 39.

(2) ابن منظور: لسان العرب، مادة (حبك)، دار صادر، بيروت، ط 1، مج 4، 2000م، ص 19.

(3) مجيد حميد الجبوري: البنية الداخلية للمسرحية، منشورات ضفاف، لبنان، ط 1، 2013م، ص 23.

القول بأن مادة الحبكة هي الشخصية، ومادة الشخصية هو الفكر في عام وجوهه⁽¹⁾، ولتكن البداية بالحبكة التي "تحول لذائد الحكاية إلى قصة مسرحية فهي التي تشبك وقائع الحكاية في تعارض عنيف بين رغبات الشخصيات، وهو أن تترابط أحداث القصة بتسلسل منطقي"⁽²⁾، تكون بذلك كحلقة وصل بين الحكاية المسرحية، والصعود التدريجي للأحداث وتقوم الحبكة على ثلاث مراحل أساسية: "التمهيد يقدم الكاتب شخصياته ويرمي الخيوط الأولى للحكاية وفي الوسط يمزج الشخصيات في لحظة تأزم الصراع وهنا تأتي العقدة أو أزمة المسرحية التي يمسك فيها الكاتب بأنفاس المتفرج، ويجعله يتساءل بلهفة: ماذا سيحدث بعد ذلك؟ وفي النهاية تتحل الأزمات، وينتهي الصراع وتختتم الحكاية"⁽³⁾، لذلك فالحبكة هي التي تشغل بال المتفرج، وتجعل لديه الكثير من التشويق لمعرفة بقية الأحداث، وسيورتها. يقودنا هذا الكلام للتعرف على:

• الصراع في المسرحية:

الصراع في المسرحية يحدث بين الشخصيات حين تتصاعد الأحداث نحو الأعلى وهو من بين أهم عناصر البناء المسرحي؛ إذ أنه هو "الذي يولد العقد التي تؤلف العقدة الكبيرة، والتي تتوقف عليه حياة المسرحية، وللصراع أنواع كثيرة أهمها الصراع المتصاعد ويتطلب الصراع إرادة، هجوم، هجوم مضاد... ومن عيوب المسرحيات عدم الاهتمام بالصراع وتدرجه"⁽⁴⁾، فمجموع الصراعات القائمة في المسرحية تقضي إلى لحظة التأزم التي تنتظر الانفراج ولحظة الحزم.

ويكون الصراع على نوعين في الغالب إما "صراعا داخليا بين مجموعة من الدوافع النفسية لدى الشخص، وإما أن يكون صراعا خارجيا بين أفراد عدة ينتمون إلى طبقات أو فئات

(1) أرسطو: فن الشعر، ص 103.

(2) بلبل فرحان: النص المسرحي الكلمة والفعل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2003م، ص 43.

(3) المرجع نفسه: ص 44.

(4) لينا نبيل أبو مغلي، ومصطفى قسيم هيلات: الدراما والمسرح في التعليم (النظرية والتطبيق)، ص 53.

مختلفة متصارعة⁽¹⁾، ودرجات التأزم تكون بالتدرج على سبيل "اتباع طريقة الانتقال التدريجي من حال إلى حال جريا في ذلك على سنة الطبيعة، فكل شيء فيها يحكمه هذا القانون؛ إذ ليس فيها طفرة أبدا. فكذاك ينبغي على الكاتب المسرحي أن يراعي الخطوات التي يتم بها كل عمل، وكل حادث، وكل حركة نفسية أو فكرية تقع لشخص مسرحيته"⁽²⁾ وعلى هذا الأساس تقترب المسرحية من إقامة نسيج متماسك، وخاصة لما يتجلى فعليا الصراع على خشبة المسرح من طرف الشخصيات التي تؤدي أدوارها فيما بينها.

• العقدة في المسرحية:

تتامي الأحداث وسيرورتها يصل إلى الذروة "فالعقدة أساس بناء المسرحية وتقع غالبا في الفصل الثاني حيث تصل الأحداث إلى قمته... وفيها يحدث الربط بين المتلقي والعمل المسرحي"⁽³⁾، تكون حينها أنظار المتلقي على أشدها، ومحاولة الشخصيات الخروج من هذا التعقيد، فهذه المرحلة تعدّ حاسمة.

والحدث المسرحي يكون فيه ربط بين العقدة الرئيسية، والعقد الفرعية التي تكون تابعة لها في كل الأحوال، ويمكن اعتبارها كدلالة على "تتابع الحوادث في المسرحية (أو في الرواية) بشكل مجرد بعيد قدر الإمكان عن تلك الحوادث"⁽⁴⁾، فالعقدة هي قوام العمل الفني داخل الكتابة الدرامية، من خلال الأهمية التي تحتلها في تشكيل العمل بأكمله.

إذا ما أخذنا بعين الاعتبار الصراع الذي يكون أكبر عامل مساعد، على تشكيل مرحلة التعقيد التي تكون "مع بداية التوترات الدرامية التي من اشتدادها وتفاقمها، ينشأ التأزم مع تزايد الاصطدام فيما بين القوى الدرامية المتعارضة، وتشعب الأوضاع لاستمرار اختلاف

(1) حنان عبد الحميد العناني: الدراما والمسرح في تربية الطفل، دار الفكر للنشر، عمان، ط1، 2007م، ص31-32.

(2) علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، ص76.

(3) عزوز إسماعيل عفانة، وأحمد حسن اللوح: التدريس المسرح (رؤية حديثة في التعليم الصفي)، دار المسيرة للنشر عمان ط1، 2008م، ص107.

(4) س. و. داوسن: الدراما والدramية، تر: جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، 1989م ص120.

المواقف، فيما بين الشخصيات المسرحية⁽¹⁾؛ فالعقدة لا يمكن فصلها عن باقي العناصر كونها مترابطة في ما بينها، ولكن يمكن اعتبار الحبكة أشمل من العقدة، وهما في كفة واحدة إذ "معا يمثلان النظام الذي اتبعه الكاتب في ترتيب الحدث"⁽²⁾، ولطالما اتخذت العقدة مساراً نحو صراع الشخصيات مع نفسها وصولاً إلى مرحلة متقدمة، وتتجه بعد ذلك توجيه إلى مرحلة أخرى هي الانفراج، وتخطي ذلك التعقيد فينتظر المتلقي لحظة الحسم بشغف "والعقدة كأداة ونواة لتواجد العناصر القصصية وهي المفاجأة وقمة الانقلاب، وعلة وجود الموضوع المسرحي، كفكرة ومضمون وكقصة وحدث"⁽³⁾، والتخلص من مرحلة التعقيد هو بالفعل وارد، وهو ما تسعى المسرحية الوصول إليه، كضرورة فنية متاحة.

2-2- المكان المسرحي:

يتخذ المكان موضعاً مهماً تجري فوقه أحداث المسرحية وتحرك الشخصيات داخله فيكون أرضية لبلوة الصراع، اعتباراً لحقيقة المسرح التي "تجري أحداثها في مكان ما ليست متفردة بل إن تنويعات التجربة المكانية متاحة لنا عن طريق خشبة المسرح، ومسجلة في النصوص الدرامية"⁽⁴⁾، على أن هذا المكان يجب أن يتخطى مكونات العمل المسرحي الأخرى، ففيها من الترابط ما يكفي لجعلها بالفعل أكثر واقعية، وبالطبع هذا ما يحسب لصالح المكان الذي تكون محدوديته، إنما طبيعة مميزة للمسرح التي تستلزم التضيق في مساحات التنقل في حدود هذا المكان الذي يشغله المسرح، فأحداث المسرح تدور على خشبة المسرح ما لا يسمح بالتنقل بين أمكنة واسعة النطاق، كما هو معمول به في الأجناس الأدبية الأخرى كالرواية والسينما. فالمكان "هو العنصر الأكثر وضوحاً في العرض المسرحي منه في النص

(1) عبد الكريم جدي: التقنية المسرحية، وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر، ص 59.

(2) حسن غريب أحمد: التقنيات الفنية والجمالية المتطورة في القصة القصيرة، التوزيع الإلكتروني للنشر، د.ت، ص 12.

(3) المرجع نفسه، ص 18.

(4) أونا شودهورى: المكان المسرحي جغرافية الدراما الحديثة، تر: أمين حسين الرباط، مراجعة، عبد الحميد الخريبي، مطابع المجلس الأعلى للآثار، أكاديمية الفنون، القاهرة، 2001م، ص 27.

إذ أنه لا وجود لعرض مسرحي دون ديكور يوحي إلى المكان، الذي تجري فيه الأحداث ويتميز المكان المسرحي إما في النص المكتوب أو العرض في أنه أول ما نتلقاه من علامات تشير لنا إلى عنصر المكان، وأول شيء يقرأ في النص المسرحي، هو تلك التي يضعها المؤلف للدلالة على عنصر المكان⁽¹⁾، على أن مواصفات المكان، وتحديداته تكون مسطرة من قبل المؤلف الذي يشير إلى ملامح معينة، لها علاقة بالأحداث، وطبيعة الشخصيات التي تلعب أدواراً مختلفة على خشبة.

ومهما يكن من أمر فهناك وجه تفرقة بين المكان الركحي، والمكان الدرامي، "يقصد بالمكان الركحي المكان المادي الملموس الذي يشاهده الجمهور في العرض المسرحي، وإذا شئنا التبسيط قلنا هو الخشبة -كيفما كان شكلها - التي يراها الجمهور في الآن/ هنا... فإن المكان الدرامي لا وجود له خارج ذهن المتفرج. فهو بناء ذهني، يخلقه المتفرج بنشاطه التخيلي"⁽²⁾، لذلك فالمكان الدرامي يتجسد فعليا على الركح ليقوم المتفرج بذلك عملية ربط بين ما تخيله عن المكان في ذهنه، وبين ما رآه فعلا ليبنى تصورا واضحا عن المكان بصفة كلية.

وفي بعض الأحيان تكون هناك وسائط للدلالة على مكان ما باستعمال مؤثرات سمعية أو بصرية، يفهم من خلالها على أن الأحداث تدور في ذلك المكان تحديدا، وهذا ما يفعله الحوار الذي يساعد على إبراز معالم المكان المسرحي، من خلال العلامات التي تشير إليها حوارات الشخصيات، وعدم الاكتفاء بالوصف المكاني الذي يضعه المؤلف، و"تجري فيه الأحداث، فإن ذلك لا يكفي بإدراك تفاعل الشخصيات، مما يضطر القارئ إلى الاستعانة بما يوفره لنا حوارها من العلامات الدالة على المكان"⁽³⁾، لذلك لا يمكن الجزم بطبيعة المكان

(1) عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي في ظل النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003م، ص90.

(2) محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص68.

(3) عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي في ظل النظرية التداولية، ص93.

بأشكاله المختلفة، فقد يكون مصرحا به، ويتجسّد على خشبة بشيء من الالتزام، وقد يكون صفة متخيلة، تتجلى صورته بشكل واضح من خلال عناصر الديكور، أو عناصر المسرح الأخرى ومن ذلك ما يكون على لسان الشخصيات من حوار.

2-3- الزمان المسرحي:

تكون الأحداث المعروضة في المسرح تحت سلطة الحصر، والتحديد في الزمن؛ إذ لا يمكن أن تعرض المسرحية الواحدة في أيام، وكون الزمن لازمة ضرورية في حياة الإنسان وجب معرفة هذا الزمن الذي "لا نستطيع أن نتخيل حركة الوجود الإنساني بدون الزمن فالزمان يشعّرنّا بإيقاع الحياة (رتيب.. أو سريع.. أو متوقف تماما) كما يدلّنا على حركة الوجود الإنساني والكون بوجه عام"⁽¹⁾، والزمن من هذا المنظور وجوده ضروري، كونه الموجه الرئيسي للأحداث، ما يستدعي الوقوف عنده بالقدر الكافي من التفسير.

إذ أن إدراكه "يختلف من شكل لآخر وارتباطه أكثر بالخيال رغم كونه يروي أحداثا قد يكون لها وجود في التاريخ والواقع، وبالتالي جاء الإجماع على وجود زمنين مختلفين في أي عمل مسرحي، مسرح الخيال (زمن أحداث القصة)، وزمن العرض وكل منهما يؤثر في الآخر، وإن كان زمن العرض هو الأقدر على تطوير الزمن حسب قوانينه الخاصة"⁽²⁾ يفضي هذا الكلام إلى أن دلالة الزمن غير ثابتة، فهي موزعة بين مفاهيم كثيرة منها الفلسفية، وكذلك الشعورية موزعة بين النص المكتوب والعرض، وهناك مفهومان ربما يساعدان على توضيح معنى الزمن إذا ما تُنظر إلى الزمن باعتباره خارج الذات الإنسانية وهو الماضي، يدخل في إطار ما سمي (بالزمن الموضوعي)، وقد انقسم المفسرون بشأن هذا المفهوم إلى اثنين: أولهما: - نظر إلى حركة الزمن الدائرية، وسمي بالزمن الدائري كما في فلسفة أرسطو

(1) عبير صلاح الدين: الزمن بين الفلسفة والفن، مسرح تشيكوف نموذجا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2007

(2) عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي في ظل النظرية التداولية، ص 83.

وأفلاطون... أما الآخر: - نظر إلى الزمن باعتباره يسير في خط واحد وسمي (بالزمن الخطي)، كما نراه عند (آن نيكلسون، وروبي بورتز) في تفسيره للزمن في المعتقد المسيحي كما ظهر هذا المفهوم في فيزياء نيوتن، وأنشطين، وبرجسون، وجاليلو، وإسحق باور⁽¹⁾ ويتمشى هذا مع ما تتضمنه خطية الزمن، بشيء من التراتبية، والتنظيم.

إضافة إلى تصورات هؤلاء هناك مفهوم آخر مغاير نظر للزمان "باعتباره داخل الذات الانسانية، ولا وجود له خارجها، وهذا المفهوم ظهر في أول عهد له في فلسفة (أوغسطين)... بل إن النظرة العلمية الحديثة للزمان أخذت في اعتبارها هذا المفهوم الحديث للزمان كأساس للتفسير العلمي له، أمثال كولون ولسون، وبوفون وهذا المفهوم تناوله أيضا علماء النفس بدءا من سيجموند فرويد، وما تلاه من العلماء النفسانيين⁽²⁾، وهذا ما من شأنه أن يدخل الزمن في سياق آخر، يصطبغ بمفهوم يكون أقرب إلى المفهوم الفلسفي.

هذه المفاهيم المختلفة للزمان، جعلته يمتلك تلك الصعوبة على مستوى النص المكتوب وكذلك زمن العرض، "فzمن الحكاية زمن مفتوح يؤرخ لأحداث ووقائع اكتملت، واستوت قبل أن تخرج إلى الوجود النصي، وهو زمن يعتمد على الانتقاء والاصطفاء، والتخير لأهم اللحظات المهمة في هذه الحكاية، ولكنها تتصف بعدم الوضوح والضبابية، الشيء الذي يدفع المبدع إلى القلق والحيرة"⁽³⁾، وهذا ما يجعله زمنا خياليا يحمل في طياته الجانب الواقعي ويتضح من خلال سيرورة الأحداث على الرّكح.

(1)، (2) عبير صلاح الدين: الزمن بين الفلسفة والفن، مسرح تشيكوف نموذجاً، ص 21.

(3) محمد تحريشي: في الرواية في القصة في المسرح، دحلب للنشر، الجزائر، د ط، 2007م، ص 65.

3- الحوار المسرحي:

يحتاج المسرح إلى أداة يتخاطب بها الممثلون أثناء تأدية أدوارهم، وهو يحقق وظيفة التعبير ووظيفة التواصل بين الشخصيات. وإبراز مواقفها ورؤيتها للعالم. هذا فضلا عن تغيير مجرى ورتابة السرد⁽¹⁾، كونه يصور "الفكرة التي تقوم عليها المسرحية، كما يصور أحداثها وشخصياتها، والحوار الجيد هو الذي يشد انتباه الجمهور حتى نهاية أحداث المسرحية"⁽²⁾، ويشمل ذلك الانصات لكلام الشخصيات، وأفعالها وما تريد الوصول إليه من خلال تلك الحوارات التي تدور معبرة عن أحداث معينة، وهذا ما يجعل الحوار وسيلة التخاطب في المسرح كما يعتبر "السمة الأساسية التي تميز المسرحية عن الصور الأخرى من حيث أن المسرحية لا تأخذ الشكل النهائي لها إلا عن طريق الحوار"⁽³⁾، في حين أن "المونولوج: يساعد على بلورة الحالة النفسية للشخصية، وإضاءة بعض عناصر الحدث"⁽⁴⁾ وهو الآخر يقوم بكسر خطية السرد، والزمان، وتسلسل، الأحداث.

ومن خلال الحوار الذي يدور بين فردين أو أكثر يتم فيه نقل "مجموعة الجمل التي ينطق بها الممثل أمام المشاهدين ليستطيع من خلال الأداء أن يوصل مفهوما معينا أو معلومات للمشاهد"⁽⁵⁾، ليتم الكشف عن وجهة المسرحية، من أحداث، وأفكار على لسان الشخصيات وحركيتها الدائمة طيلة فترة العرض فهو "الكلام الذي يدور بين الشخصيات المسرحية حول الموضوع، وهو الكم اللفظي الذي يتناول بالتعريف جملة الأفكار في علاقتها بالأوضاع والمواقف الدرامية، وهو الوسيلة التعبيرية عن ما يدور بذهن الشخصية المسرحية"⁽⁶⁾، ليكون

(1) حسن لشكر: الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، ص182.

(2) حنان عبد الحميد العناني: الدراما والمسرح في تربية الطفل، ص34.

(3) توفيق موسى اللوح: لغة المسرح بين المكتوب والمنطوق، مصر العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2008م ص29.

(4) حسن لشكر: الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، ص182.

(5) عزوز إسماعيل وأحمد حسن اللوح: التدريس المسرح رؤية حديثة في التعليم الصفي، ص111.

(6) عبد الكريم جدري: التقنية المسرحية، ص17.

الحوار عنصرا مهما، ووسيلة تتناسب مع طبيعة المسرح الحركية لذلك يتوجب أن يكون مضبوطا بقدر كاف، وهو "أوضح جزء في العمل الدرامي، وأقرب إلى قلوب الجماهير وأسماعهم ويعبر به المؤلف عن فكرته ويكشف به عن الأحداث المقبلة والجارية في مسرحيته وعن الشخصيات ومراحل تطورها"⁽¹⁾، فيقوم الحوار بعملية تصعيد الأحداث والوقوف على درجات التعقيد من خلال المواقف التي تكون بارزة من خلال حوار الشخصيات هذا ما يجعل الصراع في العمل المسرحي ينكشف، أو يعمل على "فتوره وبرودته، وهو الذي يضيف على المسرحية شكلها التراجيدي أو الكوميدي فهو بمثابة السفينة التي يعبر بها الأديب بحر الصراع"⁽²⁾، ومرحلة الكشف عن ما يجري من أحداث عن طريق الحوار يدل على ذلك التناغم بين عناصر المسرح كلها، حيث لكل عنصر دوره الذي يؤديه فلا يمكن الفصل بينها. وإضافة إلى ما يؤديه الحوار من وظائف يمكن القول إن له قدرة على "السير بعقدة المسرحية إلى الأمام وتسلسلها تسلسلا منطقيا والكشف عن الشخصيات ومساعدة الممثلين من الناحية الفنية، أثناء الإخراج"⁽³⁾، وللحوار دور يتمثل في تشويق الجمهور وشد انتباه، من خلال الكشف التدريجي للأحداث وتطورها، عن طريق المقاطع الحوارية المختلفة، فيتوجه تركيز المتفرج إلى كل ما يحدث أثناء العرض، فيتشكل للحوار دور يتمثل في إبراز كل ما يعرض على خشبة من خلال ذلك "الحديث الذي تتبادله الشخصيات فيكشف جوهرها ويدفع الفعل إلى الأمام، ويتطلب أن يكون حديثا له هدف، وأن لا يمتلئ بالزيادات والحشو غير الهادف. ولا يجوز للحوار التوقف والانقطاع إلا إذا كان الصمت جزء من الكلام أي له غرض تعبيرية وأن ينمو ويتوالد ليصل إلى الهدف بسرعة ودون توقف"⁽⁴⁾، إن الحوار من هذا كله وسيط مناسب للشخصيات لدفع وتيرة الأحداث إلى الأمام.

(1) رجاء عبد الرزاق الغمراوي: الدراما وقضايا المجتمع، ص126.

(2) توفيق موسى اللوح: لغة المسرح بين المكتوب والمنطوق، ص30.

(3) مجيد صالح بيك: تاريخ المسرح عبر العصور، ص83.

(4) ياسر مدخلي: أزمة المسرح السعودي، ص20.

من البديهي أن تكون هناك تلميحات، وإشارات دالة على هذه العناصر السينوغرافية داخل النص الدرامي، مثل تحديد طبيعة المناظر، أو نوعية الموسيقى، التي ترافق طبيعة العملية المسرحية على خشبة، أو نوعية الديكور والإكسسوارات والإضاءة المسرحية، وفي صدد الحديث عن هذه المكونات سيكون من الضروري الإلمام بالعناصر البصرية وكذلك السمعية المكونة لبنية المشهد في العرض المسرحي، من باب أن السينوغرافيا، أصبحت تشتمل على جميع عناصر تكامل العرض المسرحي، وتعبّر عن رؤيته الجمالية، والوظيفية.

وتعرف السينوغرافيا بذلك الفن الذي يساهم في "تنسيق الفضاء المسرحي والتحكم في شكله بهدف تحقيق العرض المسرحي الذي يشكل إطاره الذي تجري فيه الأحداث"⁽¹⁾ والهدف منها هو تجاوز الدلالة القريبة من الأشياء، إلى دلالات خفية، تكون بمثابة معاني تحمل في طياتها بعض الأنساق الثقافية، الفنية، والاجتماعية، باعتبارها "الفن الذي يرسم التطورات من أجل إخفاء معنى على الفضاء"⁽²⁾، فقد تكون بداية العرض المسرحي مثلاً خالية من عناصر السينوغرافيا، إلا أنه وبفعل، تكثيف الإضاءة تبدأ عناصر الديكور تظهر تدريجياً جلية أمام المتفرجين، ويمكن أن تكون السينوغرافيا "تصميم مكان العرض المسرحي، وصياغته وتنفيذه، ويعتمد التعامل على استثمار الصورة والأشكال، والأحجام والموارد، والألوان، والضوء"⁽³⁾، فتكون بذلك السينوغرافيا هي فن التنسيق بين عناصر ومكونات العرض المسرحي.

(1)، (2) دريد فون مرسيل: فن السينوغرافيا، مجلة السينوغرافيا اليوم، تر: حمادة إبراهيم وآخرون، منشورات دار الثقافة القاهرة، 1993م، ص8.

(3) سمير عبد المنعم القاسمي: جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، ط1 الأردن، 2013م، ص84.

ثالثاً - عناصر العرض المسرحي:

حتى تكتسب عناصر النص الدرامي، فعالية ونجاعة أكبر كان من الضروري إخراجها في صورة مرئية، تكون فيه العناصر السمعية، والبصرية، وكذلك الحركة هي التي تحكم طبيعة ذلك العرض المسرحي، بعناصره ذات الخصوصية المتفرّدة، التي تكتسب ذلك التحول الناتج عن عناصر النص السردية، قيما جمالية وفنية لفكرة النص الدرامي، وجعلها متناسبة مع طبيعة خشبة، وتلك العناصر في عمومها هي ما يطلق عليها عناصر السينوغرافيا.

1- الديكور:

تعتبر التشكيلات المختلفة على خشبة المسرح، بمثابة منظر يصحب الحياة المسرحية من خلال الامتزاج مع العناصر الأخرى من إضاءة ومؤثرات صوتية، ويسمح ذلك بوجود ديكور مناسب لكل عرض مسرحي، وترتبط كلمة ديكور "بتزيين المكان وتجميله، مما يشي بطبيعتها الأيقونية والتصويرية"⁽¹⁾، وهذا ما تتمتع به طبيعة المسرح كونه نظاما متناسقا من العلامات فكل ديكور له دلالة ما، والديكور هو عبارة عن "مجموعة من التركيبات الخاصة المصنوعة من الخشب، والقماش أو البلاستيك أو من خامات أخرى لكي تعطي شكلا لمكان واقعي أو خيالي على أن تربط إحياءاته، بمضمون النص المسرحي، فهو الوحدة الفنية التي تعطي للعمل المسرحي قيمته الجمالية، والدرامية"⁽²⁾، فلا يمكن الاستغناء عن الديكور لأنه يبين ويوضح طبيعة المكان الذي تجري فيه الأحداث، من خلال ذلك الترابط مع النص، وتبدأ صورة المكان تتضح للمتفرج من خلال تشكيلات المناظر التي تتماشى مع طبيعة الأحداث وتتناسب معها. ومن بين ما يدل عليه الديكور باعتباره الأساس في العملية المسرحية المساعدة على "الإحياء للمشاهد والممثل بمكان وزمان الأحداث"⁽³⁾، على أن تكون مرجعية الديكور هي

(1) محمد التهامي العمري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص 96.

(2) لينا نبيل أبو مغلي، ومصطفى قسيم هيلات: الدراما والمسرح في التعليم (النظرية والتطبيق)، ص 56.

(3) عزوز إسماعيل عفانة، وأحمد حسن اللوح: التدريس المسرح (رؤية حديثة في التعليم الصفي)، ص 125.

النص ليحمل جملة من القيم الدلالية والجمالية، لتحقيق الانسجام بين العناصر جميعها من منطلق أن الديكور "له دور في الإيحاء والأداء أسوة بالنص والموسيقى، وهذا ما نطلق عليه الديكور الممثل، أو الديكور الذي يؤدي دوراً"⁽¹⁾، لأن الديكور يختصر الكثير من الحوارات ويوضح معالم الأحداث، ويثبت دلالتها الفعلية.

فيعتبر الديكور المسرحي "أهم العناصر البصرية في المسرح إلى حد التأثير المباشر في العناصر الأخرى"⁽²⁾، من خلال توفير الأرضية المناسبة للممثل، ليؤدي دوره كاشفاً عن الأحداث وتطورها. وللديكور دور أساسي في الكشف عن تلك الفراغات التي تكون أثناء العرض، سواء ذاك الفراغ المكشوف للجمهور أو الذي يحدث أثناء دخول، وخروج الممثلين.

1-1- أنواع الديكورات:

يتبع اختيار الديكور ما تعبر عنه أحداث المسرحية، كمحاولة لجعلها أكثر واقعية ما يجعل الديكورات المسرحية على سبيل التعدد تختلف وتتنوع، ويعرف النوع الأول بالديكور التام أو الكامل، وهذا النوع من الديكور يتغير تغيراً تاماً مع كل مشهد مسرحي "وقد يكون التغيير تاماً كما قد يكون جزئياً حتى يتمشى مع متطلبات المشهد"⁽³⁾، وهذا التغيير الدائم إنما يكون فيه من الجهد ما يكفي، كي لا يحدث أي خلل في العرض، وحتى لا يساهم في ارتباك الممثلين.

على أن النوع الثاني للديكور هو ديكور متعدد (مركب) Simultané Décor وهو عبارة عن "مجموعة من المناظر الديكورية توضع فوق الخشبة كلها مرة واحدة وأمام أعين

(1) حمادة إبراهيم: اللغة الدرامية (العناصر غير المنطوقة والعناصر المنطوقة)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1 2005م، ص64.

(2) جمال أحمد عبد الرحمن عجوز: الديكور والأزياء بين عناصر السينوغرافيا المسرحية، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، العدد 1، مج 37، 2008م، ص287.

(3) سهيلة عزوز: السينوغرافيا (تقنيات تكامل العرض المسرحي)، دار الشريعة للنشر والتوزيع، ط1، 1999م، ص68.

المشاهدين ولقد كانت تستعمل هذه الطريقة في القرون الوسطى⁽¹⁾، وربما هذا النوع يتمشى إلى حد مع طبيعة الدور، فكل ديكور يدل على مكان معين ويوحى بتفاصيله.

وهناك نوع ثالث هو الديكور التجريدي Abstrait Décor الذي "يميل إلى الاختزال الشديد بدلا من المحاكاة، والتمثيل الحرفي فهو يبتعد عن تمثيل الواقعية بحذافرها"⁽²⁾ أما النوع الرابع من الديكور فيكون لفظيا Décor Verbal فلا "يعتمد على الوسائل البصرية وإنما يكون هذا الإيجاد من خلال كلام وتعليق الشخصية"⁽³⁾، ولا بد من فهم أحداث المسرحية من بدايتها كي تتضح معالم الديكور الدالة على مكان ما، أو حدث مهم من أحداث العرض المسرحي، ويتضح ذلك خاصة من خلال حوار الشخصيات الذي فيه من الدلالات ما يكفي لمعرفة حدود المكان وطبيعة الحدث.

من خلال هذا كله تصدق مقولة أن كل عنصر على خشبة المسرح له دلالة معينة تساهم في إثراء العرض المسرحي، وحتى الفراغ في المسرح له خلفية دلالية لا بد من الوقوف عندها، وللديكور شعريته الخاصة، وذلك لما ينسجم مع بقية المكونات من حوار للشخصيات والتعبير عن مجريات الأحداث، وأيضا المؤثرات الضوئية والصوتية وهذا ما سيتضح في المحاور اللاحقة.

2- الإكسسوار (الديكور الكمالي):

بعد أن تتكشف معالم المكان على خشبة المسرح، ويظهر الديكور المسرحي للعيان وتتجلى حركية الممثلين، يجب الحديث عن مكون لا يمكن إنكار أهميته، يعرف بالإكسسوار أو الديكور الكمالي كأداة مساعدة سواء في تأدية الأدوار، أو من خلال خلق جمالية في العرض المسرحي.

(1) سهيلة عزوز: السينوغرافيا (تقنيات تكامل العرض المسرحي)، ص 68.

(2) حمادة إبراهيم: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، 1985م، ص 69.

(3) سهيلة عزوز: السينوغرافيا (تقنيات تكامل العرض المسرحي)، ص 69.

إن المشتغلين في عالم المسرح والعارفين بحيثياته، يستعملون كلمة إكسسوار كونها من جهة تدل "على الشيء المتواجد فوق خشبة المسرح فيما عدا المناظر المسرحية وأجهزة الإضاءة والملابس"⁽¹⁾، ومن جهة أخرى يشمل الإكسسوار "الأشياء التي يوظفها الممثل في العرض ويقوم بمعالجتها باستثناء اللباس والديكورات"⁽²⁾، وكل ما يدخل في مجال مقدرة اشتغال الممثل يمكن اعتباره إكسسوارا، ومن ذلك اللوحات، وعلب السجائر، وكذلك الطاولات والكراسي...

وباعتبار أن الديكور الكمالي هو "الأشياء الخفيفة المستعملة فوق منصة التمثيل، ولها وظيفة في المسرحية"⁽³⁾، تتجلى أهمية الإكسسوار في العرض المسرحي، باعتباره لغة تعبيرية أخرى ذات دلالات مختلفة تحقيقا لتلك الجمالية التي يحملها معه.

ومن بين الإكسسوارات المستعملة نجد "الشراشيب والأحزمة وحقائب اليد والعصا والذروع والسهام والرماح... وتتلخص أهمية الإكسسوارات في أنها تعكس الكثير عن الشخصيات وتعطي إشارات مرئية عن أسلوب ومغزى العرض ككل"⁽⁴⁾، ولأن دلالة الإكسسوار تتحدد من خلال الوظيفة التي قد يشغلها، فيجب معرفة أن من بين وظائفه الرئيسية "محاكاة الواقع ورسم إطار واقعي للحدث: وهو يقوم هنا بوظيفة مرجعية تستهدف بناء وصف للواقع. وتكون العلاقة بين الإكسسوار والشيء الواقعي في هذه الحالة هي المشابهة"⁽⁵⁾، كنوع من المحاكاة والإيهام التي تمتلكها طبيعة العرض الكاشفة للواقع والمعرّية له.

إضافة إلى هذه الوظيفة هناك وظيفة أخرى، تتمثل في كونه أداة للعب ومن هنا "لا يعوض الإكسسوار شيئا غائبا في العرض فحسب، بل يتمتع بوجوده الخاص في الآن/ هنا. إنه أداة

(1) حمادة إبراهيم: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص 74.

(2) محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص 84.

(3) حمادة إبراهيم: اللغة الدرامية (العناصر غير المنطوقة والعناصر المنطوقة)، ص 87.

(4) محمد الشيخ: الحركة ومخرج الأوبرا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 1، 2007م، ص 60.

(5) محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص 91.

تساعد الممثل على اللعب وملء فضاء خشبة⁽¹⁾، إن الإكسسوار بذلك يحقق بل يساهم في إثراء تركيبة العرض المسرحي الجمالية من خلال ما يؤديه من وظائف.

إن للمسرح طبيعة زاخرة بالعلامات والخصوصيات المتغيرة والمتنوعة، من خلال المواضيع التي يعالجها العرض المسرحي، وأيضا تتعدد الصور التي يشكلها الإكسسوار لدى الممثل يكون "بتعدد الأفكار التي يبتغي العرض المسرحي التوصل إليها من خلال الأدوات الخاصة بالتقنية السينوغرافيا"⁽²⁾، وكما أن للديكور وعناصر السينوغرافيا الأخرى دلالات وأن للصمت دلالاته، فإن للإكسسوار دلالاته، وتماشيا مع الطبيعة الرمزية في العرض المسرحي يتقرر معرفة ما توحى به هذه العلامات، فهي لا توجد عبثا على خشبة المسرح.

(1) محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص 92.

(2) سمير عبد المنعم القاسمي: جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي، ص 104.

3- الأزياء المسرحية:

عرف الاهتمام الكبير بالملابس أو الأزياء المسرحية، منذ بدايات المسرح الأولى حيث كانت العروض على شكل طقوس واحتفالات، باعتبار أن الرأي يكاد يكون ثابتاً على أن (إسخيلوس) كان وراء "تحديث ملابس كل ممثل، القناع، الرداء ذو الأكمال الطويلة الحذاء العالي وربما أن الكاتب أدرك مدى تأثير الملابس في المتفرجين"⁽¹⁾، ليتواصل التطور في التعامل مع الأزياء بتطور المسرح وتحدياته المستمرة.

وتيمناً بما ذهب إليه "بريخت" في تصويره عن الزي "أننا نستطيع استخدام الألبسة للتمييز بين مختلف الشخص" ⁽²⁾، تتضح الدلالة المبدئية للأزياء وهي إعطاء لمحة عن تلك الاختلافات فيما بين الممثلين، كون المقصود بالملابس تلك "التي يرتديها الممثلون أثناء تمثيلهم لأدوارهم على خشبة المسرح وتكمن أهمية الملابس في العرض المسرحي على أنها جزء لا يتجزأ من الشخصية المسرحية التي يؤديها الممثل"⁽³⁾، وهي صفة، وعنصر لصيق بالممثل تحديداً.

وباعتبار أن الأزياء تتبع الممثلين الذين يرتدون ملابس مختلفة، فهي لابد أن تتناسب مع الموضوع الذي كتبت فيه المسرحية، وكذلك طبيعة الفترة التي تعالج أحداث المسرحية وقد تكون لها إشارات في النص الدرامي، من خلال ذكر بعض مواصفاتها، فالملابس أو الأزياء تعتبر "واحدة من العناصر الفنية المهمة في بناء العرض المسرحي لما لها من دلالات ومضامين تكتنز في مادتها الخام وشكلها وألوانها، وذلك من خلال التمازج مع العناصر

(1) محمد نديم معلا: في المسرح (في العرض المسرحي في النص المسرحي، قضايا نقدية)، مركز الإسكندرية للكتاب الإسكندرية، ط1، 2000م، ص06.

(2) حيدر جواد كاظم العميدي: الأزياء المسرحية (المضمون والدلالة في العرض المسرحي التاريخي)، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2013م، ص09.

(3) عزوز إسماعيل، واللوح أحمد حسن: التدريس المسرح (رؤية حديثة في التعليم الصفي)، ص126.

الفنية الأخرى⁽¹⁾، فالأزياء عادة ما تدل على طبيعة الممثلين، وإلى أي الفئات ينتمون، وما إذا كانت المسرحية هزلية أم تطرح موضوعا جادا، أو موجهة للطفل.

الملابس لها قدرة على تحديد وجهة دور الشخصية، فتبين ما إذا كان هذا الممثل فقيرا مثلا بارتدائه زيا رثا، أم كان يلعب دورا يظهر فيه أنه ينتمي إلى طبقة متوسطة أو راقية، وقد تشير إلى الفئة العمرية، وبما أن الملابس جزء من المنظومة البصرية في العرض المسرحي فإن لها وظيفة مهمة في "التعرف على الشخصية أو تلك، وجنسها وقوميتها وفي بعض الأحيان ديانتها ناهيك عن الوضع الاجتماعي والمهني، ويستطيع المتفرج أيضا اكتشاف المرحلة التاريخية والمكان الذي تتحرك فيه الشخصية أو الشخصيات"⁽²⁾، فاختيار الأزياء المناسبة للشخصيات لا بد أن يكون بعناية فائقة، فلامح الممثلين والطبيعة التي تكون عليها في العرض تختلف عن تلك الطبيعة الواقعية بل إنها تتجرد منها، ولهذا هي تتقمص دورا ما وتؤدي على خشبة.

والملابس "هي التي تقدم الشخصية تقديما صامتا إذا صح التعبير والمتفرج يلتقط الإشارة التي ترسلها ملابس الممثل ويعيد تركيبها في ذهنه مباشرة"⁽³⁾، فالدلالات التي يكشف عنها التأويل المستمر للمتفرج، تجعل منه منساقا نحو تفسير كل ما يراه من أزياء وحركات وهو ما من شأنه تحقيق التشويق، والفائدة والمتعة وأيضا جلب اهتمام المتفرج وتحقيق ما يريد معرفته.

إلى هنا فحدود الوظيفة التي تشغلها الملابس تكون ذات سياق مفترض، وهو علاقة حتمية تتبع طبيعة الممثلين: فهي تحدد مواصفات الفاعلين على الخشبة من عمر، ووظيفة، ودين وحتى الفوارق الاجتماعية التي تصطبغ على الممثلين توضحها الأزياء، إضافة إلى طبيعة

(1) جواد حيدر، والعميدي كاظم: الأزياء المسرحية (المضمون والدلالة في العرض المسرحي التاريخي)، ص 09.

(2) محمد نديم معلا: في المسرح (في العرض المسرحي في النص المسرحي، قضايا نقدية)، ص 12.

(3) المرجع نفسه، ص 11.

المرحلة التي تدور فيها الأحداث، والمرحلة التاريخية، أو السياق التاريخي مهم في معرفة ماذا يحدث على خشبة، وهذا ما قد تشير إليه الأزياء، فيكون للأزياء شأن في معرفة بعض من دلالاتها، وإن المتفرج يهمل أن يعرف تلك الدلالات لذلك لابد أن تكون العناصر غاية في الدقة، لتساعده على إدراك تلك الدلالات.

4- الديكور الضوئي:

يعود ظهور الإضاءة إلى "أواخر القرن التاسع عشر وأول من أضاء مسرحه العربي بالكهرباء "يعقوب صنوع"، فالإضاءة المسرحية تساعد على تركيز انتباه المتفرجين وتوجيه أنظارهم إلى كل ما هو جذاب وهام على خشبة المسرح وإغفال ما عداه"⁽¹⁾، فكلما سلطت الإضاءة على مكان ما فهي تلفت النظر إليه، وتلعب الإضاءة دورا مهما في العرض المسرحي، كونها لغة ركحية ضرورية، فتعد من الجوانب التقنية في العملية المسرحية على خشبة، تستمد أصالتها وقيمتها من مجمل العناصر الأخرى، من خلال دورها في إبراز "رؤى المخرج، والكشف عن الحالات السيكولوجية للشخصية المسرحية، فضلا عن تعبيرها عن الحدث المسرحي وتطوره؛ إذ يعدها بعض المخرجين المحور النفسي الذي بواسطته يتم تشكيل روح العمل المسرحي... إذ تكشف في جوهرها عن نوعية المسرحية، إن كانت تراجميا أو كوميديا أو تاريخية"⁽²⁾، إضافة إلى أنها تستمد قدرة كبيرة على إظهار عنصر على خشبة المسرح من خلال تسليط الإضاءة في بعض المرات اختصارا للكلام، وهذه طبيعة المسرح، تختصر اللفظة، وتتوب عنها بالعلامة.

وكثيرا ما تكون هناك علاقة وطيدة من خلال الامتزاج ما بين الظل واللون، فالإضاءة أو كما تعرف بمصطلح آخر هو الإنارة التي نجدها تحقق مصداقية المقولة القائلة: "إن الضوء يحيا في اللون"⁽³⁾، نجد في ذلك تجسيدا لعلاقة الإضاءة الوطيدة مع اللون.

(1) لينا نبيل أبو مغلي، ومصطفى قسيم هيلات: الدراما والمسرح في التعليم (النظرية والتطبيق)، ص 54.

(2) سمير عبد المنعم القاسمي: جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي، ص 109.

(3) محمد نديم معلا: في المسرح (في العرض المسرحي في النص المسرحي، قضايا نقدية)، ص 16.

وإثباتا لصفتي الزمان والمكان من خلال الإضاءة "تستخدم الإضاءة الملونة عبر إعطاء التأثير الطبيعي للمكان، حيث يختلف الإيهام بالطبيعة التي تمارس الإضاءة، باختلاف نمط المسرحية، إلى جانب اللون وما يثيره في نفس المشاهد من مشاعر تعمل على تحريك مخيلته باتجاه فهم مكان المسرحية"⁽¹⁾، وهذا من بين أهم ما تسعى إليه الإضاءة، التي تعد من بين أفضل عناصر السنوغرافيا وأهمّها. لذلك "فالضوء يؤدي وظيفة أيقونية (رمزية) ومعلوماتية (تصوير الليل والنهار) أو لفت انتباهنا إلى شيء أو حالة"⁽²⁾، فقد تدل على أن المسرحية تعرض في وضوح النهار أو في الليل، وذلك بالتحكم الجيد في الإضاءة لذلك يمكن أن نجزم أن العروض التي تقدم أمام الجمهور في وضوح النهار يمكن الاستغناء عنها كاستثناء "أما في عروض النهار فكانت الإضاءة الطبيعية كافية"⁽³⁾، فالإنارة الطبيعية كافية، وتتوب عن الإنارة اصطناعية.

ويلعب الضوء "دورا متزايدا بين النظم الدرامية البصرية، فهو يؤدي وظيفة أيقونية واضحة مثل تصوير الليل والنهار، والجو المشمس والضبابي... والوظيفة الأهم التي يلعبها الضوء في العرض الدرامي هي وظيفة مؤشّرية هي التي توجه انتباهنا إلى النقاط البؤرية للحدث"⁽⁴⁾ فهي دائمة التحرك والتغير حسب مشاهد العرض المسرحي وتغير أحداثه، وهي أيضا تساهم بقدر ما في "نقل الأفكار والأحاسيس وخلق الجو النفسي المطلوب للعرض، وبذلك تهّيء المكان وتضفي عليه معاني اللحظة النفسية... والضوء في حوار مع الظل يعطي قيما جمالية وصورا مفعمة بالدلالات والمعاني والرموز"⁽⁵⁾، ودلالة الإضاءة إنما تكون أكثر شعرية

(1) سمير عبد المنعم القاسمي: جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي، ص111.

(2) سلام أبو الحسن هاني: سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض، دار الوفاء للنشر، الإسكندرية، ط1، 2006م ص29.

(3) القصص مجد حمدي: مدخل إلى المصطلحات والمذاهب المسرحية، أمانة عمان للنشر، الأردن، ط1، 2006م ص43.

(4) شكري عبد الوهاب: دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي، ص113-114.

(5) المرجع نفسه، ص113.

بتمازجها مع بقية المكونات، وبخاصة ما ينتج من ظل عن تلك الإنارة، وما يتولد من ألوان فرعية.

وكذلك من خلال وظيفة أخرى هي "خلق جو ساحر يعيش فيه الممثلون، وتتأكد فيه شخصياتهم... فالإضاءة هي التي تحقق صفتي الزمان والمكان للنص المسرحي... وبإمكانها أن تضخم حركة من الحركات أو جزء من الديكور، أو تغيرهما بل تستطيع أن تضيف ما تسلط عليه من قيمة سيميولوجية جديدة"⁽¹⁾، وكأن الإضاءة هي همزة الوصل التي تنقل وتربط، وتتسق بين العناصر المسرحية جميعها.

أما فيما يخص الاختيار الجيد للإضاءة، ينبغي إعطاء أهمية لعناصر الخشبة الأخرى بحيث أن ذلك الاختيار، لابد أن يكون منسجما مع عناصر الديكور، وأدوار الممثلين حتى يتحقق بوضوح دور الإضاءة المختار في مشهد من المشاهد مثلا.

وهذا ما يبرز من خلال ما ذهب إليه "عقيل مهدي" حول الإضاءة الناجحة في قوله: "نستطيع أن نحول الأشياء التافهة إلى معان ثمينة ونقلب النحاس ذهباً... يمكن أن نحول الأشجار الخضر إلى أشجار حمراء... ومن هذا فإن العلاقة بين الضوء والعرض المسرحي علاقة مركبة تشتمل على جانبين جانب عملي وجانب يختص بالخيال فالضوء هو أحد المصادر الرئيسية للصور المسرحية وأحد المؤشرات الرئيسية للزمن"⁽²⁾، وتبقى الإضاءة بمدلولاتها ووظائفها ذات وجود ضروري، يساهم في إعطاء العرض المسرحي جماليته وبالفعل هذا ما تضيفه الإضاءة تحديدا.

(1) سمير عبد المنعم القاسمي: جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي، ص 109 - 110.

(2) المرجع نفسه، ص 112.

5- الديكور الصوتي (المؤثرات الصوتية):

تتموضع المؤثرات الصوتية في العرض المسرحي كسبيل يغطي ذلك المنحى المصطبغ على المسرح، لما فيه من محدودية في المكان، ومن ذلك "صوت قطار، سيارة، رياح شديدة رعد، طلقات بندقية، هدير الماء، فالمهم أن يتخير الكاتب اللحظات المناسبة التي يدخل فيها وصفا موسيقيا، أو مؤثرا صوتيا"⁽¹⁾، فلا يمكن مثلا استحضار سيارة أو طائرة أو حتى قطار على خشبة المسرح، فيكفي أن يعوض ذلك بمؤثر صوتي، يدل مثلا على إقلاع سيارة أو صوت مكابحها، فيدل ذلك مباشرة أن هناك سيارة، وكأنها موجودة بالفعل، ومن ذلك أصوات الحيوانات والرعد... فهي بذلك عبارة عن "مجموعة من الأصوات التي تحاكي الأصوات الواقعية للإيهام بالمحيط الصوتي الذي يدور فيه الحدث"⁽²⁾، وبطبيعة الحال يمكن الاستغناء عن بعض الأصوات التي تصدر أثناء العرض المسرحي، مثل وقع أقدام الممثلين أثناء لعب أدوارهم.

فعلى الكاتب المسرحي أن يحدّد طبيعة، ونوع المؤثرات الصوتية التي تستخدم في نصّه المسرحي، وعلى المخرج أن يتقيد بذلك، فمثلا أن يذكر مؤثرات تدل على الصراع أو أصوات فتح الأبواب، وغلقها، وصوت السيارة من الخارج... إلخ.

واستحضار كلما هو مناسب للمشهد أو الدور الذي يقوم به الممثل، فإذا كانت "وظيفة اللغة الرئيسية هي الوظيفة الاتصالية، وإذا كانت تقوم بنقل معنى معين فإن الموسيقى وبالتالي الأصوات بعامة، لا تتدرج تحت هذا المبدأ الاتصالي، ومع ذلك فهي رسالة من مرسل إلى مستقبل"⁽³⁾، من خلال جملة الدلالات التي تتساق خلف توظيفها في المشاهد المسرحية، التي تعمل على مساعدة الممثلين، والنيابة عنهم في محاكاة بعض الأصوات

(1) رجاء عبد الرزاق الغمراوي: الدراما وقضايا المجتمع، ص 85.

(2) محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص 107.

(3) حمادة إبراهيم: اللغة الدرامية (العناصر غير المنطوقة والعناصر المنطوقة)، ص 89.

لذلك فهي "تستخدم للإيحاء بالواقع ولتعميق الأثر الدرامي كلما أمكن"⁽¹⁾، من خلال استحضار أصوات تساهم في خلق جو مسرحي واقعي.

وتتجلى قيمة الموسيقى في العرض المسرحي، من خلال تلك الإضافة التي تتركها لما تتخلل المشاهد المسرحية، وبطبيعة الحال مساعدة الممثلين على أداء أدوارهم، وكذلك من خلال تلك الصلة الوطيدة بين المسرح، والموسيقى فهما "ينحدران من أصل واحد هو الطقوس الدينية البدائية، حيث كانت تمتزج الموسيقى بالكلام، والرقص، والحكي"⁽²⁾، وهذه الأقدمية في العلاقة توحى بمدى أهمية الموسيقى في العرض المسرحي، التي غالبا ما تكون مصاحبة للمشهد المسرحي "هناك نوعيات متعددة من فنون المسرح الموسيقي، فمنها ما هو مسرح درامي مستقل يستخدم الموسيقى التصويرية لتعميق الحدث الدرامي بالعناصر السمعية الموسيقية، ومنه ما هو مسرح درامي بحث، ولكنه يستخدم الصوت البشري في أغان جماعية"⁽³⁾، وذلك ما يزيد إضافة جمالية في العرض المسرحي.

وتكون "الموسيقى المصاحبة للدراما على خشبة المسرح، وهي موسيقى تؤلف أو تعاد في الغالب لتصاحب بعض الحوارات، أو تفصل بين المشاهد... وهدف هذه الموسيقى هو خدمة التأثير بالوقوف إلى جانب فن التمثيل وفن الممثل، وهي أحيانا ما تكون خلف الحوار التمثيلي وأحيانا ما تكون قبل إصدار ستار الفصل بلحظات في محاولة منها لتصعيد الموقف الدرامي إلى الأعلى"⁽⁴⁾، وهذه المصاحبة معناها أنها قد تكون في الافتتاحية أو في ثنايا العرض المسرحي نظرا لذاك الترابط بين الرقص، والموسيقى، وكما هو معلوم أن المسرح كله حركية.

(1) رجاء عبد الرزاق الغمراوي: الدراما وقضايا المجتمع، ص 86.

(2) محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص 103.

(3) بشير خلف: الفنون لغة الوجدان، ص 266.

(4) كمال الدين عيد: أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، ص 694.

وعلى اختلاف أنواع الموسيقى حسب الأحداث المعروضة، تتجلى قيمتها في أنها بالفعل عنصر مساعد في ترقية العرض المسرحي، وإضفاء المتعة والإثارة فيه، "فالمبادئ التي تنطبق على الموسيقى الكلاسيكية، وموسيقى الجاز ليست هي بالضرورة المبادئ نفسها التي تنطبق على موسيقى الراب والروك"⁽¹⁾، وذلك له وقعته على نفسية المتفرج وتحريكها من أجل متابعة الإنصات لما يدور على خشبة.

ولا تكون الموسيقى في العرض المسرحي "محددة بشكل صارم، بل تتوقف على التوظيف الذي يريده بها المخرج"⁽²⁾، وهذا بالفعل ما يستدعي استعمال الموسيقى المناسبة، وتوظيفها في المكان والزمان المناسبين لها.

فالموسيقى إلى جانب المؤثرات الصوتية، لها دور مهم "التأثير على المشاهد، ومساعدة الممثل على التقاط مفاتيح جملة، والربط بين عناصر المسرحية وفصولها، والتمهيد للأحداث وتسلسلها، وانسيابها في سهولة ويسر من مقدمة، وتقديم للشخصيات إلى الصراع والبناء الدرامي والعقد، ثم الحل، كل هذا يتم في عذوبة وانفعال، والمؤثرات تهبط وتصعد وتتفاعل بكل ذلك، وهذا لا يعني أن الموسيقى يجب أن تشكل معادلا موضوعيا لمضمون الحدث"⁽³⁾ فيكون هذان العنصران من الضرورة بمكان حضورهما في العرض المسرحي.

(1) جيلين ولسون: سيكولوجية فنون الآداب، تر: شاكر عبد الحميد، عالم المعرفة، الكويت، ع258، مارس 2000م ص270.

(2) محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص106.

(3) عيسى خليل محسن الحسيني: المسرح (نشأته وآدابه، وأثر النشاط المسرحي في المدارس)، دار جرير للنشر، عمان ط1، 2006م، ص273.

الفصل الثاني: تداخل السردى مع المسرحى وتشكل النظرة الدراماتورية.

أولاً- موقع الأدب بين الفنون الأخرى.

ثانياً- من سردية الكتابة الروائية إلى راهنية الفعل
الدرامى.

ثالثاً- قيمة تشكيل الحوار فى الرواية والمسرح.

رابعاً- محدودية المكان والزمان وانفتاحهما.

خامساً- الدراماتورية المفهوم والتطور التاريخى.

كان من الضروري أثناء الحديث عن تلك الانتقالية القائمة بين السردى والدرامى، وصولاً إلى العرض المسرحى، التطرق إلى تبين قيمة الكتابة السردية أولاً، باعتبارها الكتابة الأولى، والمحطة البدئية في أي احتمال وارد بداية من الرواية وصولاً إلى العرض المسرحى. ومن ذلك أيضاً موقع الرواية بين الفنون الأخرى، من أجل تحديد مواضع تلك الفنون داخل طبيعتها السردية (الرواية)، وأيضاً التطرق لاستعدادية الرواية من أجل استنباط نصوص درامية منها، على سبيل تحديد شيء من القابلية لتكييفها داخل العرض المسرحى بعناصره المتفردة، فتتمّ الانتقالية من سردية الكتابة الروائية إلى الفعل الدرامى.

وباعتبار أن الحوار ذو أهمية كبيرة داخل المسرح، كان أيضاً من الضروري الالتفات إلى هذا العنصر، باعتباره وارداً، داخل الرواية أيضاً، وفي تحديد تلك الانتقالية، هناك التفاتة أخرى إلى عنصرى المكان والزمان، باعتبار تفاوت قيمتهما، داخل كل من الرواية والمسرح من خلال الحرية المطلقة داخل السرد الروائى، والمحدودية الواردة داخل المسرح.

من هذا كله، ومن خلال هذه العناصر تحديداً، يصل الحديث إلى مرتبة أخرى داخل المنظومة المسرحية، من خلال الانتقالية بين السردى، والمسرحى للحصول على نص درامى للتحرك داخل العرض المسرحى، تماشياً مع عناصر السينوغرافيا، فتتشكل تلك النظرة الدراماتورية التي تختص في بعض مناحيها بتلك التحولات، بين الفنون السردية وإيجاد مكان لها داخل عناصر العرض المسرحى، على تنوع مجالها والتخصص الذي تهتم به من خلال عناصر العملية المسرحية، بدءاً من النص الدرامى، حتى العرض المسرحى.

أولاً- موقع الرواية بين الفنون الأخرى:

جلّ الاختلافات على مستوى الحدود الأجناسية للأعمال الأدبية، تخضع فيما هي خاضعة للمنظور القائم على عناية الاشتغال النقدي "بمسألة الجنس الأدبي، وما طرأ عليه من تحولات باستحداث أجناس وتهميش أخرى. ولعل منطق تلك الدراسات النظرية الأرسطية

التي فرقت الأجناس الأدبية إلى قسمين رئيسيين هما الفن الدرامي والفن السردى⁽¹⁾، أما على مستوى التداخل في المكونات، واشترك في بعض الخصائص فالرواية العربية انفتحت "على المسرح منذ التجارب التأسيسية الأولى، بل يمكن القول إنها انبثقت من تضاريسه التكوينية نظرا لانتشاره الجماهيري، ومكانته -حينئذ- في المشهد الثقافي العربي. لقد وظفت تقنياته الأساسية (الحوار، الديكور، المونولوج...) لبناء المتخيل الروائي واستيعاب مستوياتها الخطابية والسردية كمجموع مسرحي"⁽²⁾، وعلى هذا الوفاق في المبنى بين السردى، والدرامى من خلال نموذجين لكل منهما تأثيره على كافة المستويات الفنية والقدرة التعبيرية، من أجل عكس الواقع داخل القلب التعبيري سواء كان مسرحا أم رواية.

وعلى هذا الأساس "تشترك الرواية مع الأجناس الأدبية الأخرى بمقدار ما تستميز فيها بخصائصها الحميمة، وأشكالها الصميمة... وذلك على أساس أن الرواية المعاصرة بوجه عام؛ لا تلتفي أي غضاضة في أن تغني نصها السردى بالمأثورات الشعبية والمظاهر الأسطورية والملحمية جميعا"⁽³⁾، لتكون فرضية الانفتاح قائمة ليس فقط على مستوى التسميات وتحدياتها، ولكن باستحضار خصوصيات نابعة من المشترك في الخصائص وتوظيفها داخل أسلوب تعبير فني آخر، فيتم ذلك التجاوز من مجرد حدود فارقة، وصولا إلى ما هو فني جماليا، ولطالما كان الأدب بتلك الأهمية التي تجعل منه أسلوب مواجهة وتصدد أو ملمحا معمولاً به من أجل المطالبة بالحقوق المسلوبة، فله "مكانة خاصة بين ضروب الفن الأخرى وقد اهتمت ولا زالت تهتم به مختلف القوى الاجتماعية، وتستعمله كأداة للكفاح ووسيلة للتأثير الفكرى على الجماهير، ويلعب الأدب دورا رئيسيا وفعالا في الصراع من أجل

(1) صبحة أحمد علقم: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، ص 07.

(2) حسن لشكر: الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، ص 144.

(3) عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت

الإنسان وسعادته"⁽¹⁾، وبذلك تتشكل المكانة التي ينبغي أن تكون له من جهة، ويتجاوز الأدب المفهوم الذي يقول بأن الأدب مهما كان فهو للترفيه فحسب!، من جهة أخرى.

لذلك هناك نظرة تقنية تبادلية بين الرواية كأسلوب كتابة سردى، والفن المسرحى الأدائى تكون جامعة بين كل الممكنات، من أجل خلخلة القوالب المتعارف عليها، يكون ذلك منساقا نحو عدم التخلص من بعض الخصوصيات العالقة، لكن صار من الضرورى القول كذلك أن الرواية "بحكم قالبها المفتوح ونزعتها الاستيعابية، تسمح بأن تدخل إلى تركيبها جميع أشكال الأجناس التعبيرية، سواء أكانت تنتمي لسجلات أدبية (قصص، أشعار، مسرح...)، أم لسجلات غير أدبية (نصوص علمية، تاريخية، جغرافية...)، وتحفظ تلك الأجناس داخل الرواية عادة بمرونتها الدلالية وأصالتها الأسلوبية"⁽²⁾، فيكون كل عبث محتمل بخصوصيات كل فن مستحيلا، من بعض الجوانب على مستوى الهيكل الفنى.

لكن من زاوية أخرى "أصبح الأدب وطبق موازين كثيرة، اللون البارز فى الفن المعاصر ويعود ذلك أولا: لأن الأدب يدرك ويلتقط نبض العصر بدقة مذهلة... ثانيا: إن الذى يحدد الدور البارز للأدب وتأثيره على الفنون الأخرى هو ارتكاز الأخيرة على أساس أدبي، مثال ذلك المسرح بشتى تفرعاته، وكذلك الفن السينمائى"⁽³⁾، وذلك أيضا ما يتيح للرواية أن تزيد من تلك الاحتمالية التى تجعل العلاقة التبادلية أكثر تأثيرا، وهناك أيضا قابلية الرواية للدخول إلى الفنون السمعية البصرية، معلنة فى نفس الوقت عن احتوائها على ما يؤهلها لذلك، مثل ما هو بين الرواية والمسرح، من خلال ميل الرواية "إلى المسرحية، أو اشتراكها معها فى خصائص معينة، واستلهاها لبعض لوحاتها الخشبية وخصائصها المهرجة؛ فلأن الرواية هي أيضا شيء قريب من ذلك، ذلك لأن الرواية فى أي طور من أطوارها لا تستطيع أن تغفل

(1) أوفسيكوف... وآخرون: تداخل أجناس الفن، ص125.

(2) محمد بوعزة: حوارية الخطاب الروائى، التعدد اللغوى والبوليفونية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2016م، ص48.

(3) أوفسيكوف... وآخرون: تداخل أجناس الفن، ص125.

من أهم ما تميز به المسرحية وهو الشخصية، والزمان، الحيز، واللغة، والحدث، فلا مسرحية ولا رواية إلا بشيء من ذلك⁽¹⁾، وتبقى العناصر الفنية (الشخصيات، المكان الزمان...)، هي العناصر المشكلة لكل من الرواية والمسرح، وأهم شيء يمكن أن يجمعهما كضرورة لا يمكن الاستغناء عنها.

ومن خلال هذا كله الأدب "وسيلته التعبيرية - التصويرية هي الكلمة. وبما أن مجال الكلمة غير محدد فإن إمكانية الأدب في تناول الظواهر الحياتية من منظور فني واسعة جدا... كما ينقل الأدب الحدث بحرية عبر الزمان والمكان، وله القدرة على بث شتى خطوط السياق التي تستطيع أن تجمع فيما بين الوصف والسرد والحوار"⁽²⁾، وهذه بلا شك حدود السرد القائمة على الشرح والتفصيل، ولا شك أن الرواية فن أدبي يختلف عن بقية الأجناس من حيث طبيعة الكلمة المستخدمة، فإذا كانت الأجناس الأدبية تشترك في استخدام الكلمة المكتوبة، فإن لكل نوع طريقته التي تميزه، من خلال رؤية مبنية على ما ذهب إليه النقاد.

فالرواية "لا تخضع لقواعد كتابية تختص بها، بل إن الموضوعات المطروقة هي ما يحدد كينونتها كجنس، فهي تسرد مغامرات وهمية أو ترسم شخصيات غير حقيقية، أو تنسج حكايات متخيلة، مما يجعل خطابها في صميم اللا واقع الذي يقتسم فضاء الرمزي مع الخرافة والأسطورة والملحمة"⁽³⁾، ويقصد بتنوع الكلام وتفكك اللغة أو الرواية، أنها تحمل في طياتها أكثر من مستوى لغوي.

وهناك طبائع الشخصيات ومستوياتها الثقافية والفكرية، وأيضا تدخل الرواية أشكالا مختلفة من الكلام، مثل المقال والسيرة الذاتية أو اليوميات، والخبر الصحفي والخبر التاريخي، ذلك أن: "الرواية جنس مختلط، فهي تجمع بين محكي السارد، وحوار الشخصيات

(1) عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 13.

(2) أوفسياكوف... وآخرون: تداخل أجناس الفن، ص 126.

(3) برنار فالبيط: النص الروائي تقنيات ومناهج، تر: رشيد بنحدو، منشورات ناثن، باريس، 1992م، ص 06.

التي تتكلم كل واحدة منها لغة مناسبة لوضعها الاجتماعي ولمزاجها⁽¹⁾، وبهذه القابلية المترسخة في الرواية وتماشيتها مع كل أسلوب يطور ذاتها الفنية، نجد أنها تستعير من الفنون الأخرى تقنيات الكتابة، وبعض الخصائص الفنية التي من شأنها المساهمة في الحصول على أسلوب مغاير يتطابق والمواضيع التي تطرحها الرواية.

فتمثل الرواية بذلك "صورة عن الحياة ذاتها، التي يحاول الروائي الإمساك بها ليثبت صيرورتها المرنة، فإن النقد ظل عاجزا عن تقديم نظرية أدبية قارة عنها، وأفضل ما قام به أنه لاحق التغيرات الجمّة التي طرأت عليها"⁽²⁾، الأمر اليقيني الذي أسهم في ذلك هو الجدل حول إشكالية النوع الروائي، كونه "جنسا تعبيريا غير منته في كونه، مفتوحا على بقية الأجناس الأدبية الأخرى ومستمدا منها بعض عناصرها، مما جعل خطاب الرواية خطابا خليطا متصلا بسيرورات تعدد اللغات والأصوات، وتفاعل الكلام والخطابات والنصوص"⁽³⁾ وهذا ما عكفت عليه الرواية في الفترة الحالية، أو على الأقل ما صار الكتاب يميلون إليه في كتابة "الرواية العربية الجديدة من جماليات البناء الدرامي كما تقتبس بعض التقنيات المسرحية لخلق صيغ تعبيرية مختلفة وتخصيب العالم الروائي"⁽⁴⁾، وتكون هذه التبادلية في الأساس مستمدة من كون المستوى الفني للفنون صار يتجه أينما وجدت مقومات تطويرها.

لكن إذا ما تم الخوض في قضية نقاء الأجناس الأدبية، وخاصة فيما تعلق بمنطق التجنيس، فإن هذه "الإشكالية التي اعتورت منطق التجنيس الأرسطي ظهور أجناس أدبية عصية على التصنيف كونها لا تنتمي بصورة قاطعة إلى أي من الأجناس الأدبية القديمة وأبرز تلك الأجناس الرواية التي عدت جنسا أدبيا عابرا للأجناس بما انضوى عليه شكلها

(1) برنار فاليط: النص الروائي تقنيات ومناهج، ص24.

(2) صبحة أحمد علقم: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، ص07.

(3) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي: تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987م ص07.

(4) حسن لشكر: الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، ص145.

الفنى من قدرة فائقة على الاحتواء والتبدل⁽¹⁾، وكانت الغاية من هذه القابلية لاحتواء بعض خصائص الأجناس الأدبية الأخرى وتطوير مستواها الفنى.

ويبقى للرواية مميزاتا بخصوصية استثنائية ترجع في الأساس إلى "الأهمية للجنس الروائى وهى أن الإنسان فى الرواية هو جوهريا إنسان متكلم؛ فالرواية تحتاج إلى أناس متكلمين يحملون كلمتهم الإيديولوجية المتميزة، يحملون لغتهم الخاصة"⁽²⁾، وعلى سبيل اختيارها لأسلوب الكتابة فى المسرح، فإن المسرحة تتجسد "فى النص من خلال تشكيل لغة مشابهة للغة المسرح تعتمد السرد المشهدي؛ إذ يقدم لنا السارد مشاهد كما لو أنها تتجزأ أمامنا على الخشبة"⁽³⁾، وهى تقنية تعتمد الرواية على غرار المشهدية المعروفة فى المسرح.

ثانيا- من سردية الكتابة الروائية إلى راهنية الفعل الدرامى:

يُحيل الحديث عن إشكاليات وقواعد الجنس الأدبى، وكذلك خصوصياته، إلى الحديث عن الطبيعة السردية للرواية، وفى المقابل يجب الكلام أيضا عن خصوصية الفعل الدرامى لنقف بذلك أمام انتقالية ما، فى مجملها هى اشتغال على البناء الفنى المكون لكل من الرواية والمسرح، اللذين يمكن لهما بأي طريقة أو بأخرى الالتقاء فى جوانب ما، سواء فى التعبير عن الواقع، أو الاشتراك فى الجانب السردى الذى يسبق العرض المسرحى، إنما الاختلاف يكمن فى الخصوصية المكونة لكليهما، وهنا يهمنى معرفة ما إذا كانت تلك الانتقالية تحدث جوانب تغيير حينما ينزل أحدهما إلى حيز الآخر، والأرجح أن ذلك وارد لاختلاف طبيعة الجنسين.

وبطبيعة الحال فكل منهما يشتغل على ما "يصوره الكاتب أو الشاعر فى إطار من الحوادث المتعاقبة، ويتخذ الأشخاص وسيلة فى كليتهما للتعبير عن الأحداث، وتتحدد

(1) صبحة أحمد علقم: تداخل الأجناس الأدبية فى الرواية العربية، الرواية الدرامية أنموذجا، ص 07.

(2) ميخائيل باختين: الكلمة فى الرواية: تر: يوسف حلاق، وزارة الثقافة، دمشق، ط 1، 1988م، ص 109.

(3) حسن لشكر، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، ص 167.

الأشخاص، وترسم ملامحها في ذهن المتلقي عن طريق ما يجسده الحوار والكلام من معان ومشاعر وأفكار، ومع هذا فإن كلا الفنين يختلف اختلافا أساسيا في تناول الأحداث ورسم الشخصيات لا من حيث الشكل أو الإطار الخارجي وحده، بل من حيث مضمون كل فن وطبيعته⁽¹⁾، هذا إذا ما سلمنا بما يؤمن به الكاتب، ويخرج إبداعه لغاية ما من جهة ومن جهة أخرى سيكون هناك كلام عما هو مسرحي، أو غير مسرحي.

يتضح ذلك من خلال ما أتى به إيتين سوريو من ملاحظات، وضعها من أجل كشف الفروق وهي موزعة كما يلي:

1/ " يفترض المسرح وجود شخصيات لكل منها قوامها، وحريتها، وينتج بين علاقاتها تفاعل، وصراع يقوم بين البعض والبعض الآخر...

2/ لا تظل الشخصيات متفرقة، منفصلة، وإنما تكون عالما خاصا تتناوب فيه الأحداث وتتطور.

3/ تجري الأحداث على المكان المسرحي أمام جمهور يتواجد في مكان واحد ليرى على خشبة المسرح عالما مصغرا لعالمه الواقعي الكبير⁽²⁾، وهذه الملاحظات التي في عمومها تمثل جانبا ضيقا من الفروق بين الرواية والمسرحية، ولكن هذه الملاحظات على المستوى الفني تخرج العمل الأدبي من الصفة الكتابية التي تغطي على السرد عامة، إلى ما يؤمن به المسرح وهو الحركية والتجسيد، فلا مفر من الجزم بأن الافتراض القائل أن هناك عملا مسرحيا، يؤدي في المقابل إلى وجود عمل لا مسرحي، وما بينهما إما الكتابة من أجل القراءة أو للتمثيل، وبالتالي ليس هناك شك في أن تكتسب الرواية خصائصها البنيوية، التي تميزها عن باقي الأجناس الأدبية، التي لطالما كان لها أسلوبها، في التصوير، والتعبير عن الظواهر بطريقة سردية حكاية، فهي "فن أدبي يختلف عن بقية الأجناس من حيث طبيعة الكلمة

(1) أحمد عوين: دراسات في السرد الحديث والمعاصر، ص13.

(2) كامل محمد محمد عويضة: مقدمة في علم الجمال، دار الكتب العلمية، بيروت، ص183، 184.

المستخدمة، فإذا كانت الأجناس الأدبية تشترك في استخدام الكلمة المكتوبة فإن لكل نوع طريقته التي تميزه⁽¹⁾، على أن جانب التمييز في المسرح يقوم على الفعل بالدرجة الأولى، ما يولد طبيعة العلاقة التي تتبع الفعل وهي الوظيفة، فالفعل المسرحي عملية تواصلية في الأساس.

وفي السياق نفسه يعتبر "فن المسرح من أصعب الفنون جميعا، أو على الأقل فن يحتاج إلى موهبة ودراية، أكبر بكثير مما تحتاجه الرواية القصصية، فالمؤلف القصصي في موقف أفضل فنيا من زميله المؤلف المسرحي، لأنه يمتلك تلك الأداة السحرية التي تمكنه من تخطي كل الحواجز والسدود، وهي أداة السرد"⁽²⁾، فدخل الراوي في سير مجريات الحياة يحيلنا إلى نمط تخيلي، على قدر ما من الاتساع في الغالب والوصف المطول، والتركيز على ما يصنع صورة ذهنية عند القارئ عن مجريات الأحداث بأكملها، إنها الرواية لما تكتب بالنمط السردى، وهذا هو جانب التمييز بين الرواية والمسرح، والقدرة على عرض وتمثيل الأحداث يكون من اختصاص المسرح.

فينبغي على المسرحية أن تكون "عالما مستقلا قائما بذاته.. أما أن تأتي بصورة طبق الأصل لواقع أو فكرة أو فلسفة ما، فهذا الخطورة لأن المسرحية تكون قد تعدت حدودها إلى حدود أخرى مثل حدود الرواية"⁽³⁾، معنى ذلك أن كل من الرواية والمسرح في منحيين مختلفين، هناك سرد شفوي، وهناك جانب التحريك لهذا الشفوي، "فإذا اختار المؤلف المسرحي موضوعه الصالح، فإن قيادا آخر سرعان ما يظهر له ذلك، هو القيد المفروض على حرية المعالجة فهو لا يستطيع أن يعالج موضوعه بالحرية التي يعالج بها القصص العادي قصته المرسله"⁽⁴⁾، فمن خلال هذه الإشارة إلى كل من الرواية والمسرح، يمكن

(1) عزة عبد اللطيف عامر: الراوي وتقنيات القص الفني، ص159.

(2) عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م، ص134.

(3) رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997م، ص23.

(4) توفيق الحكيم: فن الأدب، دار مصر للطباعة، د.ط، د.ت، ص136.

الوصول إلى فكرة تفيد بإمكانية تصويرهما الواقع سواء بالطبيعة السردية (الرواية)، أو بالتجاوز الذي يصنعه المسرح، وهو التمثيل، وصناعة الواقع في صورة حية، وإذا ما أخذنا بعين الاعتبار ما ذهب إليه باختين فإن الرواية "ظاهرة متعددة في أساليبها متنوعة في أنماطها الكلامية، متباينة في أصواتها، يقع الباحث فيها على عدة وحدات أسلوبية غير متجانسة توجد أحيانا في مستويات لغوية مختلفة وتخضع لقوانين أسلوبية مختلفة"⁽¹⁾، وغالبا ما تكون هذه الصورة غير المكتملة للرواية، هي ما يمنحها استحضار تقنيات فنون أخرى.

فمنطق معالجة الرواية لواقع معيش سردا، بلغة وصفية يتطلب الحديث كذلك عن المسرح في جانبه المكتوب الذي يعبر عن الواقع، من زاوية أخرى وإن اشترك مع طبيعة الرواية السردية، فالأكيد أنه يتجاوزها إلى العرض المسرحي بطبيعة الحال، فالكتابة الدرامية "كضرب من ضروب الأدب معقدة جدا، ولها خصوصيات مميزة، تفرزها عن غيرها من الأنواع الأدبية، عن الرواية على سبيل المثال، فالمطلوب من الروائي أن يرغم بطله على الفعل، إلى جانب أن يبقى له الحق في أن يكمل للقارئ كثيرا من الأشياء التي لا يجدها في أفعال البطل، إنه يحتفظ بحقه في شرح الحالة الداخلية لأبطال العمل، والعلاقات القائمة بينهم وما إلى ذلك"⁽²⁾، وذلك كنوع من التجاوز من الفعل إلى من يقوم بالفعل، والطريقة التي يقوم بها من أجل توضيحه، يحيلنا هذا الكلام إلى موضع آخر من القول على سبيل صناعة تصور ما للفعل الإنساني من خلال كون "الكتابة للمسرح عملية خلق لا عملية تعبير فالتعبير عملية نقل لما هو موجود إلى كائن جديد"⁽³⁾، وعملية الخلق تلك مرهونة بجانب يحد إطارها الذي تتحرك فيه ما يستدعي البحث عن الجانب التقني، الذي يساعد على التحكم في العناصر الفنية، وتبقى محافظة على غايتها التبليغية، لذلك "المؤلف المسرحي محدود أكثر من

(1) ميخائيل باختين: مختارات من أعمال ميخائيل باختين: تر: يوسف الحلاق، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1

2008م، ص17.

(2) أوفسياكوف... وآخرون: تداخل أجناس الفن، ص111.

(3) رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية، ص23.

المؤلف القصصي في عدد الشخصيات التي يستخدمها، ففي عدد من القصص كما في المسرحية ينشب الصراع بين شخصيتين أو عدة شخصيات رئيسية، ولكن ما من قاعدة تلزم القصصي بالالتزام بهذا العدد المحدود من الشخصيات⁽¹⁾، وهذه المحدودية في الشخصيات على خشبة المسرح هي مما يمتاز بها العرض المسرحي، لصنع التجاوز في البناء التركيبي المكون لطبيعة المسرح، وما التقليل، والتركيز فيما تعالجه الرواية بالوصف والسرد، إنما هو اشتغال على الخصوصية التي تشكل الوظيفة الزمنية تحديداً.

وهناك أمر في غاية الأهمية لابد من الإشارة إليه، وهو المشهد، أو المشهدية التي تتمتع بها الرواية العربية الجديدة "بانسياب وتلاحق المشاهد الروائية، والأحداث فيها تجري متشابكة أمام أعيننا (وكأننا أمام عرض مسرحي) وتحقق هذه المشاهد، بذلك سمة العرض ومواكبة الحدث الدرامي"⁽²⁾، وبالتالي فهذه المشهدية في أساسها من روح العرض المسرحي الذي هو وقبل كل شيء "فن التأويل المشهدي للأدب الدرامي، والوسيلة الأساسية لهذا التأويل هو الممثل. في العمل الدرامي بخلاف الرواية تسجل أدوار الشخصيات الفاعلة والحياة المسرحية التي يتوجب على الممثلين تأديتها"⁽³⁾، كون الرواية ممكن أن تحتوي، وتستوعب عناصر درامية، ولكن تبقى طريقة التوظيف، والمعالجة جانباً حياً خاصاً بطبيعة كل من الرواية أو المسرح، وهناك أيضاً وجه تفرقة بين الرواية، والمسرحية "من حيث طبيعة كل منهما ومداها في قوة التعبير، فإن أبسط وأوجز ما قيل وما زال يقال في الفرق بين هذين اللونين أن المسرحية أدب يراد به التمثيل"⁽⁴⁾، لنخرج بهذا إلى الجانب الآخر من الطرح خارج الرواية التي تكتب لتقرأ إلى الجانب المسرحي الذي يكتب ليمثل أمام جمهور ما، "فالدراما أولاً محددة بحدود الزمان والمكان وهي ثانياً تعتمد اعتماداً كلياً على الحوار"⁽⁵⁾، وهذا ما جعل وجود

(1) رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية، ص45.

(2) حسن لشكر: الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، ص183.

(3) أوفسيماكوف... وآخرون: تداخل أجناس الفن، ص112.

(4) محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، ص37.

(5) رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية، ص41.

الجمهور ضرورة في كل عرض مسرحي ضمن تلك المحدودية الزمانية، والمكانية التي تحكم المسرح.

واستنادا إلى اعتماد الرواية على الخيال يكون الفارق واضحا خاصة إذا ما سلمنا أن المسرحية هي "تلك الحكاية التي تروى عن الناس من حيث الأحداث التي تقع لهم، وموقفهم منها وتفسيرهم لها ومصيرهم فيها"⁽¹⁾، ليتضح من ذلك أيضا أن الوصف له مكان في هذا التعبير، باعتبار الوصف شكلا من أشكال السرد "فإذا كان السرد يشمل كلام الراوي وهو اللغة السائدة في الرواية فالوصف يختص بأنه يتناول الأشياء الساكنة ونقل لصورة المكان أو الشخصيات ونستطيع أن نتصور مقاطع وصفية خالية تماما من عنصر الزمان"⁽²⁾، وعادة ما تكون هذه القدرة الوصفية مساعدة على رسم صورة متخيلة على سيرورة الأحداث بأكملها أو عن عنصر مكون لبناء الرواية الفنية من شخصيات ومكان.

فبعد أن تحددت زاوية نظر الرواية وكذلك المسرح، يصح الحديث عن المشترك بينهما في أن كلا منها "يختار قطاعا من الحياة يصوره الكاتب أو الشاعر في إطار من الحوادث المتعاقبة، وتتخذ الأشخاص وسيلة في كليهما للتعبير عن الأحداث، وتتحدد لك الأشخاص وترسم ملامحها في ذهنك عن طريق ما يجسده الحوار والكلام من معان ومشاعر وأفكار وإذا كان ذلك ضرورة لازمة لكل من القصة والمسرحية، فإن كلا من الفنين يختلف اختلافا أساسيا في تناول الأحداث ورسم الشخصيات لا من حيث الشكل أو الإطار الخارجي وحده بل من حيث مضمون كل فن وطبيعته"⁽³⁾، على أن الرواية تصور الفعل وتخبر عنه والمسرح يجسد ويعبر به، ويدخل جانب الحركة فيه. وكأن المسرح يتابع ما ورد من أفعال وقيم في الصيغة المكتوبة في الرواية، ويحاول قولبتها ضمن إطاره وخصوصيته فيكون حاملا لإرادة الفعل، بين من يحكي عن، وبين ما يُحكي، وبين من يخلق صوراً لذلك.

(1) عبد الفتاح عثمان: بناء الرواية دراسة في الرواية المصرية، مكتبة الشباب، القاهرة، د.ط، 1982م، ص43.

(2) عزة عبد اللطيف عامر: الراوي وتقنيات القص الفني، ص164.

(3) محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي والأدب القارئ، ص37، 38.

ثالثا- قيمة تشكيل الحوار في الرواية والمسرح:

تتعامل الرواية مع الحوار بأسلوب مغاير تماما، فهي تجعل له مكانا في تركيبها الفنية التي تقع فيها "حركة الرواية على مسرح متغير، والمقاطع القصصية هي وسائط إعداد المسرح"⁽¹⁾، والملاحظ على المسرحية كشكل أدبي "أنها تقوم على الحوار، فليس هناك مؤلف أو راو يقصّ علينا الأحداث ويعرفنا بالشخصيات وطبائعها، وعلاقات بعضهم ببعض كما نشاهد في الرواية مثلا، وإنما تكشف الشخصيات بنفسها عن نفسها، وتتجاوز فيما بينها لينمو الحدث من خلال ذلك الحوار والمواقف التي تجري فيها"⁽²⁾؛ ويبقى الحوار عنصرا مهما في الرواية والكشف عن طبيعة الأحداث، بطريقة مخالفة لما يرد في المسرحيات من الحوارات التي تعدّ قوام المسرح، وأداته في تمرير الرسالة.

فنجد أن المسرحية تتميز عن الرواية، وكذلك القصة "بأنها تقوم على الحكى عن طريق الحوار من أولها إلى آخرها لتمثل على خشبة المسرح، لكن القصة في المسرحية لا تكون جيدة إلا إذا كانت جميلة تثير لدى المتفرج الترقب والتوجس ولذة المتابعة... وأن تكون مشحونة بالصراع الذي يحبس الأنفاس"⁽³⁾، فالحوار في المسرح يكون كضرورة حتمية نتيجة للصراعات، والاحتكاكات الدائمة بين الممثلين، وحركيتهم فيما بينهم هي التي تولد حوارا معبرا محملا بمغزى ما يعالج واقعا قريبا من المتفرج، لهذا "يعد الحوار في المسرحية من أهم مكوناتها الفنية؛ بل يعدّ العمود الفقري لها، فالحوار لا بد أن يلائم بين نفسه وبين موضوع المسرحية وروحها، وهو الوسيط الوحيد للتعبير سواء جاء نثرا أم شعرا"⁽⁴⁾، وتتناسبه مع الموضوع، يجعله قدرة مثالية للتعبير عن رسالة ما على لسان الشخصيات التي تمثل أدوارها

(1) س. و. داوسن: الدراما والدرامية، ص 109.

(2) عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحية، ص 11.

(3) بشير خلف: الفنون لغة الوجدان، ص 261.

(4) أحمد عوين: دراسات في السرد الحديث والمعاصر، ص 16.

وتتجاوز فيما بينها صانعة صورة تعج بالحركة، من حيث أن الرواية أرضية إبداعية تستشعر داخلها باستمرار، فما إن تجد تقنية مناسبة من فن آخر إلا وأدخلتها واستخدمتها.

وهذا هو حالها مع المسرح، لكن "تبقى الفروق بين الروائي وكاتب المسرحية من الوضوح بمكان، فإذا كان يراد من الدرامي أن يستحوذ على انتباه الجمهور وأن يستمر في شدهم إليه أكثر من الروائي، فإنه يفعل ذلك بعد فترة وجيزة من الزمن وبمساعدة الحضور المادي الفعلي لحركته"⁽¹⁾، في المقابل المسرح هو العالم الذي له قابلية على ترويض، وإذابة الفنون السردية داخله، بما يتناسب مع خصوصيته المنفردة، نحن بذلك أمام خيارين من الخصوصية عالم سردي روائي، وعالم مسرحي متحرك، ولا بد من التأكيد على هاتين الطبيعتين المختلفتين فنحصل على جماليتين، أو نمطين من التعبير، وإن اشتركا في مناحي معينة، فهما على وجه الاختلاف في مناحي أخرى.

ومن خلال وظيفة الحوار الدرامي التي نجد أنها "تختلف بعض الشيء في الرواية عنها في الدراما، وبالطبع لا تعتمد دراما الرواية على الحوار كبير اعتماد، إذ من الممكن للروائي أن يبتدع مشهداً على قدر كبير من الدرامية، بدون حوار"⁽²⁾، وحال الاختيار، والانتقاء فيما تعلق بالمناسب، والضروري فهو خيار قائم بين الفنون رواية ومسرحاً.

لقد ذهب "لابوس إيجري" إلى القول بأن الحوار في المسرحية: "هو الأداة الرئيسة التي يبرهن بها الكاتب على مقدماته المنطقية، ويكشف بها عن شخصياته، ويمضي بها في الصراع، فمن الأهمية بمكان أن يكون حوار المسرحية حواراً جيداً، بما أنه أوضح أجزاءها وأقربها إلى أفئدة الجمهور وأسماعهم"⁽³⁾، فالإبداع لا يسعه أن يتكلم عن كل شيء كما هو فقد يلهمه سلوك، أو مشكل، أو واقع ما ليكتبه بطريقة فنية.

(1) س. و. داوسن: الدراما والدرامية، ص111.

(2) المرجع نفسه، ص112.

(3) لابوس إيجري: فن كتابة المسرحية، تر: دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ط، ص410.

في المقابل نجد أن بعض الكتابات السردية "تلجأ للحوار رغبة في التغيير الشكلي للرواية واستجابة لتيار الوعي، بتقليل المساحة المتاحة للراوي وإتاحة مساحة تعرض الشخصيات نفسها عن طريق الحوار والمونولوج، وقد تسرف في استخدام الحوار حتى ليطلق عليها "الرواية الحوارية"... فلن تجد تحليلاً لمسلك الشخصيات، أو تجسيدا للمكان أو الزمان الذي تدور فيه الرواية، فهي تشبه النص المسرحي بل إن النص المسرحي يقوم في عرضه على المسرح وتجسيده بالديكور واستخدام أدوات متاحة للمسرح من إضاءة وصوت وممثلين، وغير ذلك"⁽¹⁾، فنرب بذلك عملية متكاملة من المهام على مستوى التشكيل الفني، وكذلك على مستوى التعامل، فيكون المسرح بذلك مواصلة لما بدأت الرواية، كونها وعاء فنيا مفتوحا يستعير المناسب من تقنيات الكتابة، "أما الرواية فيمكنها أن تستخدم أساليب متنوعة في التقديم (أما في المسرحية فالحكي يقدم لنا من خلال العرض أو التشخيص أو التمثيل أي أن الأحداث تصلنا مباشرة عبر الشخصيات وهي تقوم بـ"تشخيص" الحكي"⁽²⁾، فالرواية تشكل شراكة تعبيرية مع المسرح في معالجة الواقع، بطرق مختلفة على المستوى التعبيري وكذلك التقني.

رابعا - محدودية المكان والزمان وانفتاحهما:

للمسرح خصوصية فريدة في الالتزام بسلطة المكان والزمان، فلا بدّ من التحكّم الجيد في هذين العنصرين، لأنّ همّ المسرح هو إيصال رسالة حية، ومعالجة الواقع بما يتناسب مع طبيعته، فهو "لا يوجد خارج الزمان وخارج المكان، ولا خارج تأثير حضور الإنسان الحي على الخشبة، وعلى يدي الممثل تتشكل في المسرح أبعاد الزمان والمكان والحركة"⁽³⁾، فهو يركز على الجانب الحي في الأشياء، من خلال ما يقوم به الممثلون من أدوار، الذي ينبغي أن تراعى قدراته ككائن حي بما يستوعبه من حركات، ثم من أجل الوصول إلى تأدية الدور في

(1) عزة عبد اللطيف عامر: الراوي وتقنيات القص الفني، ص164.

(2) المرجع نفسه، ص172.

(3) أوفسيكوف... وآخرون: تداخل أجناس الفن، ص109، 110.

مكان محدود المعالم؛ فالمسرح "فن ديناميكي ذو طرفين، تشكل اللغة فيه الجسر الذي يمتد بين المؤلف والممثل إلى المتفرج، إنها الأداة التي تؤمن العلاقة المحددة بين الأداء والتقبل. والمسرح فن يوجد فقط في لحظة الفعل المسرحي ذاته، فن لا تكلف فيه، محدود بالظرف والزمان والمكان، ويجب أن يكون سهل المنال من حيث الشكل، واضح المنطق مفهوم اللغة"⁽¹⁾ وهذه هي الطبيعة التي شكلت خصوصية مسرحية جامعة. على خلاف الرواية التي تتمتع بشيء من عدم الإيمان بتلك المحدودية الموجودة في المسرح "فالمسرحية لا يمكنها في حدود الزمن المكفول لها أن تعالج أفعال الإنسان بنفس الحرية التي تعالجها بها القصة المروية، فإذا كان في استطاعة كاتب القصة أن يصور الفعل وأجزاء الفعل، وأن يتعقب الأحداث الصغيرة إلى أدق جزئياتها وتفصيلاتها... ذلك أن المسرحية لا تختار من الفعل إلا جانبه المثير، والذي هو أكثر ما يكون قدرة على الإيحاء، وأوثق ما يكون صلة بالحدث الرئيسي أو ما يسميه ستانسلافسكي بخط الفعل المتصل والذي يعتبر بمثابة العمود الفقري لكل مسرحية"⁽²⁾، وتلك الانتقائية هي التي تسمح بإيجاد عمل فني إبداعي، أي كيف تتحول الفكرة إلى إبداع لكن الفرق الحاسم، والورقة الرابحة للمسرح التي لا يمتلكها الكيان السردى للرواية، هي التمثيل. ويدخل ضمن الفروق طبعا عندما يكون "منتظرا من الدرامي أن يستحوذ على انتباه جمهوره واشغاله بصورة مستمرة أكثر من الروائي، فإن عليه أن يفعل ذلك لمدة أقصر وبمساعدة الحضور الواقعي الجسدي"⁽³⁾. فعلى المسرح أن يلبي تطلعات المتفرجين من حيث المواضيع التي تخدمه، بمراعاة الوقت القصير الذي يشغله العرض المسرحي. والأمر ليس بتلك البساطة ف "فن المسرحية هو أكثر الفنون الأدبية حاجة إلى نضج الملكة وسعة التجربة والقدرة على التركيز والإحاطة بمشاكل الحياة والانسان، لهذا كان فن المسرحية أكثر الفنون الأدبية استعصاء على كاتبه، وأشدّها حاجة إلى مهارة فنية خاصة، تستطيع أن تؤلف

(1) تمارا ألكساندر، وفنا بوتينيتيسيفا: ألف عام وعام على المسرح العربي، تر: توفيق المؤذن، الفارابي، ط2، 1990م ص21.

(2) محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، ص38.

(3) صبحة أحمد علقم: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، ص34.

بين عناصر هذا الفن المتشعبة من قصة، وممثل، ومسرح وجمهور، وحوار وأن تخضع في غير افتعال لقيود المسرح والتزاماته، وأن تتعاون كل هذه العناصر في غير تضارب أو تنافر حتى يصل الكاتب إلى عمل فني متناغم متكامل⁽¹⁾، فالعملية المسرحية بأكملها ليست متعلقة بعنصر مستقل وحسب، وليست مرتبطة بمحدودية مكانية أو زمنية فحسب، أو بإعطاء أدوار لمجموعة ممثلين، ولا كتابة درامية فحسب كذلك، إنما يتطلب بروز العمل الفني الارتباط بالنظرة الصائبة للمخرج، والتعاون ما بين كل عناصر العرض المسرحي من أجل نجاحه.

وخارج هذه الإلزامية الكاتب له جانب من الحرية في وصف الأحداث، والكاتب الروائي "يسرد الأحداث دون أن يقيد الزمان ولا المكان، ودون أن تحدّه حدود الطول ولا القصر!، كما أنه ليس مقيد اليدين إزاء الوصف والاستطراد وعدد الشخصيات - فهو يستطيع أن يقدم أي عدد من الشخصيات وأن يتحدى وحدة الانطباع، فيخلق العديد من الانطباعات وهلم جر؛ أي إن الرواية الحديثة هي الفن الأدبي المنثور الذي حلّ محلّ القصة الشعرية الطويلة (وبخاصة الملحمة) عندما نشأت المدن وتحول الأدب من الشكل المسموع إلى الشكل المقروء، ونحن نقول إن الرواية بالمعنى الحديث صعبة لأنها تبدو سهلة!"⁽²⁾، فالحرية تعطي الكاتب صفة المبدع، لكن الصعوبة نراها في إمكانية تكيف ما هو في الرواية من حرية، داخل محدودية المسرح، فالكاتب المسرحي "مقيد بما يمكن للشخصية أن تقوله عن نفسها، أو بما يمكن للشخصيات الأخرى أن تقوله عن تلك الشخصية؛ أي إنه لا يستطيع أن يتحدث إلينا مباشرة وإذا استطاع ذلك إما بالحديث من خلال شخصية تمثل وجهة نظره، أو بالحديث عن طريق الراوي فلن يستطيع أن يسهب ويطيل لأنه أيضا محكوم بالوقت الذي يستغرقه تمثيل المسرحية على المسرح"⁽³⁾، وهذه طبيعة خاصة في الرواية، أما المسرح فيسير نحو الفعل أكثر.

(1) أحمد عوين: دراسات في السرد الحديث والمعاصر، ص13.

(2) محمد عناني: الأدب وفنونه، ص163.

(3) المرجع نفسه، ص175.

وباعتبار شمولية المجال الذي تحصره الدراماتورية، كونها تحتوي على كل عناصر العملية المسرحية منذ ظهورها، وعبر تطورها تدريجيا ما بين احتوائها على عناصر النص الدرامي، وأيضا العرض المسرحي، ومن ذلك الانتقال من المؤلف الدرامي إلى إعداد العرض المسرحي، وهذا بالإفادة من التجربة الألمانية، مع ليسينغ (الدراماتورية الهامبورغية)، وكسر مفهوم الهيمنة الكلاسيكية، وكذلك أفكار أنطوان أرتو، ونظرية بريخت في المسرح، وما جاء به يوجينو باربا، وغيرهم.

خامسا- الدراماتورية المفهوم والتطور التاريخي:

تتعدد مفاهيم الدراماتورية وتتنوع، من خلال الآراء ووجهات النظر إزاءها، وكذلك تطورها المستمر لتتكيف حسب التغيرات التي تمس المسرح، فنجد باتريس بافيس في إحدى محاضراته يقول: "نشهد في الآن نفسه، نجاح وتشظي الدراماتورية، ليس فقط الدراماتورية بمفهوم الكتابة الدرامية، بل أيضا التحليل الدراماتوري: أي قراءة وتحضير المنجز من طرف المستشار الأدبي، أو الفني للمخرج، المسمى في بعض الأحيان (دراماتورج) أو Dramaturg"⁽¹⁾، والمعنى الأصلي أو الكلاسيكي للعبارة مرتبط "بالمعنى الحرفي الذي يفيد إن "الدراماتورية هي فن تأليف المسرحيات"⁽²⁾، أما معناها الأكثر شمولية فيصب في كون الدراماتورية هي "التقنية (أو الشعرية) للفن الدرامي التي تعمل لإقامة مبادئ بناء على العمل، إما بشكل استنباطي استقرائي عبر أمثال محسوسة واقعية، وإما عبر نظام من المبادئ المجردة، يفترض هذا المفهوم قواعد مسرحية خاصة، بحيث تصبح المعرفة ضرورية لكتابة مسرحية وتحليلها بصورة صحيحة"⁽³⁾، وإن كان هذا المعنى الذي ورد في معجم باتريس بافيس غامضا إلا إنه يفيد بضرورة وجود قواعد مسرحية تسيّر عليها الدراماتورية

(1) محمد سيف - خالد أمين: دراماتورية العمل المسرحي والمتفرج، المركز الدولي لدراسات الفرجة، ط1، طنجة، 2014م

ص 12.

(2)، (3) باتريس بافي: معجم المسرح، تر: ميشال ف. خطار، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2015م، ص 195.

كتقنية، أما معنى الدراماتورجيا في المعجم المسرحي فهو "يرتبط بالدراما، وهي مأخوذة من الفعل اليوناني Dramatugéo بمعنى يؤلف أو يشكل الدراما"⁽¹⁾، وتأخذ الدراماتورجيا هذا المعنى في بداية ظهور المصطلح، لكنه تطور فيما بعد ليأخذ أبعاداً أخرى.

وحول معنى الدراماتورجيا العام، إن هناك اتفاقاً حول ذلك كونها "فن تركيب وتنظيم أفعال وأحداث لخلق تطور منطقي في سرد حكاية أو قصة"⁽²⁾، يوحي مبدئياً هذا المفهوم بوجود أرضية اشتغال تعمل عليها الدراماتورجيا للسير الحسن، لعملية إنجاز مسرحي.

يتضح من خلال هذا التوجيه المبدئي أن الدراماتورجيا لها أسس لا بد من معرفتها للاشتغال على محورين: الأول متعلق بالنص المسرحي المكتوب، والآخر متعلق بالجانب التحليلي للعمل المسرحي، مما يشير إلى وجود دراماتورجيات متعددة حسب مجال العمل الذي تشتغل عليه.

وللدراماتورجيا تعريف مقرون بتقنية التأليف فهو: "فن أو تقنية التأليف الدرامي أو التقديم المسرحي... الكلمة مشتقة من الكلمة الإغريقية (Dramaturgia) وتعني التأليف الدرامي أو "Action Of Play" "حدوث الفعل المسرحي"⁽³⁾، وبعد أن تتم الانتقالية بطريقة ما من التأليف إلى الفعل المسرحي (العرض على خشبة)، تتجسد طبيعة المسرح تحت سلطة أنه كتب ليعرض، وأيضاً الخضوع لجوانب تقنية تجعله يتناسب مع الجنس الأدبي الجديد.

فبعد أن تتم عملية الإعداد للنص المكتوب يكون النص جاهزاً للتكييف على خشبة المسرح وفق ما يفرضه الجانب التقني على خشبة المسرح من "تقويض سلطة كل من المؤلف الدرامي، والمخرج المسرحي، والدراماتورج (المستشار الفني) الآن أصبحت الدراماتورجيا

(1) ماري إلياس، حنان قصاب: المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، عربي - إنجليزي - فرنسي ناشرون، لبنان، ط1، 1997م، ص205.

(2) عصام اليوسفي: مفهوم الدراماتورجيا وعمل الدراماتورج المقتبس، من كتاب: الدراماتورجيا الجديدة، الأشكال الخاصة بطلائع الألفية الثالثة، المركز الدولي لدراسات الفرجة، طنجة ط1، 2014م، ص82.

(3) المرجع نفسه، ص111، 112.

تراهن أكثر فأكثر على المتلقي بما يعرف بدراماتورية المتفرج⁽¹⁾، وهذا كعملية استخرافية للفاعل الذي هو الدراماتورج كمستشار أدبي فني للمخرج يقوم بعملية ما: هي ما يطلق عليها الدراماتورية، هذا التركيز على المتفرج كشريك في الإنتاج المسرحي أوصل إلى أن الدراماتورية اليوم "تراهن أكثر فأكثر على المتلقي فيما يعرف بدراماتورية المتفرج"⁽²⁾، كون المتفرج لا تفتتح العروض المسرحية إلا بوجوده، كما أنه يعطي انطبعا عن العرض الجيد وانطبعا استهجان عن العروض غير الناجحة، فصارت الأنظار تتجه إليه هو كذلك لأهميته التي لا يمكن إنكارها، ويعدّ رغم هذا مصطلحا على قدر كبير من المراوغة، وهذا ما ذهبت إليه ماريان فان كيركهوفين لما قالت إنه عصي، وصعبُ التعريف الدقيق بالمصطلح من خلال رأيها الذي يقول إنه: "من الواضح انطواء الدراماتورية على كل شيء، وأنها توجد في كل شيء فيصعب ثباتها في موضع بعينه، فهل ليس من الممكن التفكير في الدراماتورية سوى بلغة مسرحية الكلمة الملفوظة، أو أن هناك أيضا دراماتورية للحركة وللصوت والإضاءة"⁽³⁾، وذلك من خلال انطواء الدراماتورية على كل شيء، فهي موزعة بين النص الدرامي، أو العرض المسرحي.

ويوجد مفهوم حديث للدramاتورية من خلال ما ذهبت إليه "آن أوبرسفيلد"، على أنه يشترك في تشكيله "كل من النص والعرض في لحظة معينة (في لحظة العرض نفسها)، إنما هي الشفرة التي تسمح لهما بإيصال النص؛ وحينما تختفي هذه الشفرة ينبغي على المخرج أن يصوغ من جديد شفرة أخرى، كما ينبغي عليه أيضا أن يعثر في داخل النص على العناصر التي تبرر لهما - النص والعرض - هذه الشفرة"⁽⁴⁾، ويصبّ هذا المفهوم في أحد جوانب

(1) محمد سيف - خالد أمين: دراماتورية العمل المسرحي والمتفرج، ص 12، 13.

(2) خالد أمين: الدراماتورية البديلة، الأشكال الخاصة بطلائع الألفية الثالثة، من كتاب: الدراماتورية الجديدة، ص 12.

(3) كاثرين تيرنر، سين ك بيهرنندت: الدراماتورية وفن العرض المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2014م ص 43.

(4) آن أوبر سفيلد: مدرسة المتفرج، قراءة المسرح (2)، تر: حمادة إبراهيم، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، 1981م ص 19.

المسرح الرئيسة، وهو تجاوزه للمرحلة البدئية ووضعيتها الانطلاق؛ أي النص الذي لابد أن يتجسد فعلياً كعرض مسرحي، ومن ذلك إدخال الرأس الثالث في المثلث ألا وهو الجمهور الذي يمكنه تجسيد رؤيا عن طبيعة العرض الذي أمامه، وبالتالي يكون التجاوز من المحكي إلى المرئي دون إهمال الجمهور وسلطته التحكيمية. وتبعاً لذلك تتساءل كيركهوفين حول الدراماتورية الذي هو "مصطلح جامع لتركييب عمل ما، وللبنية الداخلية لعرض مسرحي"⁽¹⁾ وهذه دعوة صريحة لتنسيق كل متطلبات العملية المسرحية لتحقيق الغاية الكبرى التي هي نجاح العرض المسرحي.

يوصلنا هذا إلى تحقيق بعض ما يمكن للدراماتورية أن تدل عليه فهي: "فن البناء والتركييب الدرامي، ونسج الخطوط الرئيسية للدراما على خشبة المسرح... إنه عملية تشكيل الأحداث وملاءمة العناصر داخل شكل يمكن تمثيله مسرحياً"⁽²⁾، ويستلزم ذلك مهارة ودقة في تلك العملية المعقدة سعياً وراء الحصول على عرض مسرحي يلقي رواجاً واستحساناً أمام الجمهور، ويتطلب وجود هذا البناء، أو التركييب الدرامي بمروره على مرحلة الفحص والمناقشة والتحليل.

والدراماتورية كلمة تستخدم لوصف العمل، وتركييبه "سواء كان هذا العمل مقروءاً كمخطوطة مسرحية، أو مرئياً كالعرض المسرحي، فبينما تعبر الكلمة عن عملية التركييب ذاتها، نجدها أيضاً تستخدم لتعبر عن مناقشة ذلك التركييب وبكلمات أخرى حينما نشترك في القيام بالدراماتورية، هذا يعني قيامنا بفحص تكوين أو دراماتورية العمل محل الإنتاج"⁽³⁾ وهذا هو الأمر الذي جعل الدراماتورجيات تعدد بتعدد العوامل الفاعلة في المسرح بداية من النص الدرامي وصولاً إلى العرض المسرحي.

(1) كاثرين تيرنر، سين ك بيهرندت: الدراماتورية وفن العرض المسرحي، ص 44.

(2) محمد عبد المنعم: الإخراج في مسرح الكباريه السياسي، تقديم سمير العصفوري، وليد يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 1، 2012م، ص 151.

(3) كاثرين تيرنر، سين ك بيهرندت: الدراماتورية وفن العرض المسرحي، ص 22.

هذا التوجيه في الرأي نجده عند باتريس بافيس حينما حدّد وظيفة للدراماتورية تقوم على "تحقيق المعيار وضبطه ما بين النص والخشبة، وأخذ قرار بكيفية أداء النص، وإعطائه دفعا مشهديا يضيئه لفترة ولجمهور معينين"⁽¹⁾، وهذه الوظيفة الأساسية إنما هي مقترنة بعاملين أساسيين، يكون فيها الأول موجها إلى سلطة المتلقين، والثاني بالأهمية نفسها الذي هو الزمن، على أن يكون هذا الضبط للزمن، بكيفية تيسر وفق استيعاب أحداث المسرحية واستيفاء لإحدى خصوصيات المسرح، التي يدخل فيها محدودية الزمن، ومدى الالتزام بتلك المحدودية.

إذ نجد أن المصطلح يشير إلى "فن بناء النص الدرامي أو بنيته الداخلية، من جهة كما يشمل في مقام ثان تحويل اللغات المسرحية، وترجمتها بكتابة ركحية إضافة إلى ذلك تستوعب الدراماتورية أيضا الجانب النظري الخاص بعملية إخضاع المنتج الدرامي للتحليل الدراماتوري باعتباره فعلا منجزا في الممارسة المسرحية، بل لا يكاد ينفصل عنها"⁽²⁾، وهذه الوجهة التقنية للدراماتورية تكوّن في إحدى أوجهها شعرية ما، تصبغ العملية المسرحية بأكملها بداية من النص الدرامي إلى العرض المسرحي، وإضافة كلمة "التحليل" كإلزام لصيقة بالدراماتورية، فغالبا ما يستعمل مصطلح الدراماتورية "كاختزال لعملية التحليل الدراماتوري"، تشمل عملية التحليل ذاتها على حشد من الاحتمالات، كما توفر الخطابات المعاصرة نطاقا متسعا من الافتراضات الساعية لتحديد ماهية "عملية التحليل"⁽³⁾، وإدخال ما يمكن أن يكون من تأويلات لعلامات المسرح حتى وإن كان المتفرج كونه شريكا في العملية المسرحية ككل.

(1) باتريس بافي: معجم المسرح، ص 197.

(2) محمد سيف - خالد أمين: دراماتورية العمل المسرحي والمتفرج، ص 12.

(3) كاثرين تيرنر، سين ك بيهرنديت: الدراماتورية وفن العرض المسرحي، ص 44

1- مفهوم الإعداد:

يأخذ مصطلح الإعداد معنى يصبّ في أن "المعالجة المسرحية للعمل السردى ينبغي أن تتطرق من المعرفة الكلية الدقيقة لتفاصيل العمل ككل، ليس عبثاً شيوخ ذلك الأسلوب الإخراجي الذي يتم فيه نقل الذروة أو نهاية الرواية إلى المقدمة في العرض المسرحي"⁽¹⁾ وهذه المعرفة كان من الضروري وجودها، من أجل الإفادة منها في عملية البناء النصي الجديدة، التي تقيد بالاطلاع على كل العناصر الفنية للمسرح والنص المعالج، وعلى سبيل التهيئة أو جعل النص المعد جاهزاً، وصالحاً للاستعمال في محيطه الجديد الذي ينزل إليه.

لذلك فإن إعداد نص مسرحي عن نص مسرحي: "هو إعادة صياغة نص مسرحي ليتلاءم مع وجدان المجتمع الذي يقدم إنتاجه، أو ليتلاءم مع فكر المخرج، أو لسبب قد يظنه المعدّ ركافة في الصياغة الأصلية - بحق أو بغير حق - ويتخذ ذريعة لإضافة أو لحذف بعض فكر وأسلوب النص الأصلي، وإبدالها من عنده بما يوافق مجتمعه، يوافق فكره وحالة مزاجه"⁽²⁾، وهذا ما حدث فعلاً حينما أعدت نصوص مسرحية عالمية لكتاب كبار وأعيد تمثيلها من جديد، وهناك مفهوم آخر للإعداد يفيد بأنه "قد يكون بسبب تضمين القصة أو الرواية أو القصيدة لعناصر مسرحية، وقد يكون رغبة في نشر أكثر فاعلية لمضمونها وفكرها بسبب الدور المباشر في التأثير في فن العرض المسرحي نفسه"⁽³⁾، وعملية الإعداد تدخل فيها بعض المشكلات تصادف المعد في مهمته، لأنه ومن المستحيل أن يعتمد على النص الذي يقوم بإعداده، انطلاقاً من شموليته، فهناك ضوابط يجب الالتزام بها، لإعادة بناء نص جديد "مثل طول العمل الأدبي الذي يتم الإعداد المسرحي عنه، وكبر حجمه بما لا يلائم احتمال الجمهور، وطاقته الاستيعابية لهذه التجارب مما يحتم على المعد ضرورة الحذف

(1) مجموعة مؤلفين: السرد والمسرح، إعداد النص، السينوغرافيا - منطق الجنس الدرامي، تر: أشرف الصباغ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000م، ص10.

(2) أبو الحسن عبد الحميد سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، مكتب الإسكندرية للكتاب ط2، 1993م، ص81.

(3) محمد عبد المنعم: الإخراج في مسرح الكاباريه السياسي، ص150.

والاختصار لكن بمهارة وحذق حتى لا يحدث خلاا دراميا، وحتى يمكن الحصول على مسرحية متمعة متماسكة⁽¹⁾، وهذه العملية بطبيعة الحال معقدة، ومهمة صعبة على من يتكفل بها لتلك المسؤولية الملقاة على عاتق صاحبها. إذن فالإعداد "هو تحويل عمل أدبي إلى نص مسرحي بغية إثبات قدرات مبدعه، الأول على الصياغة المسرحية في حالة ما يكون هو نفسه المعد"⁽²⁾، من أجل الأخذ بتجربة إبداعية ما خارج إطار الكتابة السردية حول موضوع ما، وإنما إعادة تحويل وتشكيل لنص سابق.

من ذلك كله فإن الإعداد المسرحي عن النص الأصلي "يستند إلى أساس فكري سابق على عملية الإعداد، حيث يكون النص الأصلي غير متلائم مع العصر أو البيئة من حيث بعض أفكاره النوعية، من حيث المستوى اللغوي، ومن حيث المستوى التقني للكتابة الأصلية للنص وتعارضها مع الإنتاج، وقدراته ووسائله، فكل هذه مسائل تشكل دافعا للإعداد عن نص مسرحي إن لم تكن مجتمعة، فمسألة واحدة تكفي لتكون دافعا للإعداد بتناول جديد تأسس على التناول الأصلي"⁽³⁾، ودوافع الإعداد هذه لطالما كانت سببا في اكتشاف نصوص أدبية جديدة، عالجت مواضيع حساسة في حياة الفرد، من خلال ذلك التكيف للنصوص وإعادة بنائها من منظور آخر يلقى إقبالا، واستحسانا كبيرا لدى المتلقي لأن هناك "من يعتبر الإعداد نوعا من الترجمة؛ لذلك يكون المعنى موجها نحو القول أن: "الإعداد المسرحي أو السينمائي ليس في حقيقته إلا نوع من الترجمة، ولكنه ليس ترجمة من لغة إلى أخرى بل من وسيلة تعبير إلى أخرى، إنه تحويل رواية أو قصة قصيرة، أو سيرة أو تاريخ إلى مسرحية أو فيلم سينمائي..."⁽⁴⁾، وهذا ما يفرض إخضاع النص الجديد (النص المقتبس) لمتطلبات وخصائص الفن الذي نريد إدخاله للنص المعد إليه.

(1) محمد عبد المنعم: الإخراج في مسرح الكاباريه السياسي، ص 150.

(2) أبو الحسن عبد الحميد سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، ص 81.

(3) محمد عبد المنعم: الإخراج في مسرح الكاباريه السياسي، ص 150، 151.

(4) أبو الحسن عبد الحميد سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، ص 82.

2- الدراماتورج المفهوم والوظيفة:

يعود أصل كلمة دراماتورج، إلى اللفظة الإغريقية Dramaurg و"تعني دراما و"أرغونة" وتعني "أداة" أو "عمل". وإن كلمات مثل "دراماتورج"، و"دراماتورجي" تنتميان إلى عائلة كلمة "دراما" ولم يظهر إلا عندما أصبح استخدام هذا المصطلح متداولاً، وقد ثبتت في اللغة الفرنسية في منتصف القرن لسابع عشر. وعندما ترجمت إلى اللغة الإيطالية أصبحت "دراماتورجيا"⁽¹⁾، فيتشكل ذلك الارتباط على مستوى المصطلح "بالمؤلف الدرامي؛ أي الشخص الذي يحسن التصرف في الحديث الرئيس للعمل المسرحي، ويحوّله إلى مسرحية إلا أنه في حدود 1970 ارتبط هذا الاسم في ألمانيا، وبعدها في فرنسا بشخصية المخرج المسرحي بصفته مستشاره الثقافي، الذي يتكفل باستحضار وثائق حول المسرحية وذلك على المستوى التاريخي والأدبي والسوسيولوجي والسيميولوجي"⁽²⁾. فيكون "الدراماتورج في الأصل وفقاً للمركز الوطني الفرنسي للمسرح، هو منتج العمل الدراماتيكي؛ وفي كلمة واحدة، هو الكاتب المسرحي. ولقد أخذت هذه الكلمة اليوم معاني أخرى مختلفة، بحيث لم تعد تشير إلى وظيفة الكاتب المسرحي، وإنما تنطبق في الكثير من الأحيان، على شخص ليس هو بمؤلف النص، ويسمى "مستشاراً أدبياً أو مسرحياً"، ويكون مرتبطاً بمسرح وطني، أو مركز درامي وطني، أو فرقة معروفة عالمياً ويكون ضمن فريق العمل، وأقرب معاونين للمدير أو المخرج"⁽³⁾. وعلى هذا الأساس فإن "دور الدراماتورج تقلص اليوم بحكم الانفجارات التي عرفها المسرح على مستوى التوثيق والإعداد الأولي للعمل المسرحي: الشيء الذي جعله يتحول إلى مجرد مستشار أدبي"⁽⁴⁾، وفي العموم فإن "مصطلح (الدراماتورجي) في العمل سواء كان في المجال النظري أو في الممارسة المسرحية، يشير أحياناً إلى المعنى التقليدي

(1) محمد سيف - خالد أمين: دراماتورجيا العمل المسرحي والمتفرج، ص78.

(2) حسن المنيعي: النقد المسرحي العربي (إطلالة على بدايته وتطوره)، المركز الدولي لدراسات الفرجة، (سلسلة دراسات الفرجة 13)، طنجة، ط1، 2011م، ص10.

(3) محمد سيف - خالد أمين: دراماتورجيا العمل المسرحي والمتفرج، ص73، 74.

(4) حسن المنيعي: النقد المسرحي العربي، ص 10.

لنشاط المفهوم وبناء العمل الدراماتيكي، وأحيانا إلى المعنى المعاصر لأحد العاملين المقربين من المخرج، الذي تكون وظيفته بشكل عام إرساء أسس عمل الخشبة⁽¹⁾، لذلك فللدراماتورج دور مهم في العملية المسرحية من خلال مهامه التي يقوم بها.

ومن حيث الوظيفة، التي يقوم بها الدراماتورج كشخص فاعل، فهو بذلك وإقحام نفسه في هذا الحيز "يلعب دورا مؤسسيا رئيسيا في المسرح، مساعدا على تطوير سياسته وذخيرته وأحيانا يعمل كناقذ ومعلق ووسيط، قد يكون الدراماتورج ذلك الشخص الذي يستجلب مهارات تحليلية، ومعرفة، وفكرا إبداعيا إلى عملية تجهيز العرض المسرحي وإجراء بروفاته، مقدما الدعم للمخرج ومساهما بفهم وتكوين العمل خلال تطوره، قد يكون الدراماتورج ذلك الشخص المعين في مسرح، ليحمل على عاتقه اهتماما خاصا بالأدب الدرامي، وقد يكون مسؤولا عن الترجمة والإعداد أو حتى الكتابات الجديدة"⁽²⁾، فالدراماتورجيا من هذا المنظور ذات أبعاد ووظائف مرتبطة أساسا بما تختص به، فإن تعلق الأمر بالنص الدرامي فهي دراماتورجيتها وإن تعلق الأمر بالعرض المسرحي فهي دراماتورجيتها كذلك.

إضافة إلى كل هذا يلاحظ برنارد دورت: "إن كلمة "دراماتورج" على مدى السنوات الثلاثين الماضية "في فرنسا"، قد أخذت بشكل تدريجي، معنى آخر: إنها تشير إلى وظيفة هذا الشخص الذي لم يقم بكتابة المسرحيات، وتتنطبق على شخص ليس هو في الكثير من الأحيان، مؤلف النص"⁽³⁾. ويشير هذا المعنى إلى أن الدراماتورج له مهامه الخاصة التي تختلف عن المخرج، وعن الفاعلين الآخرين في إنتاج العرض المسرحي.

(1) محمد سيف - خالد أمين: دراماتورجيا العمل المسرحي والمتفرج، ص 72.

(2) كاثرين تيرنر، سين ك بيهرندت: الدراماتورجيا وفن العرض المسرحي، ص 161، 162.

(3) محمد سيف - خالد أمين: دراماتورجيا العمل المسرحي والمتفرج، ص 78.

2-1- مهام ووظائف الدراماتورج:

التشعب الذي يمتاز به موضوع الدراماتورجيا، وما يوكل إلى الدراماتورج من مهام يحيل إلى عدم الإحاطة بكل تلك الأدوار الموكلة للDRAMATURGE، وهذه "المهام والوظائف التي يقوم بها الدراماتورج عديدة ومتنوعة تشمل عمله مع النص، وتمتد إلى الدعاية حيث يكلف بكتابة نبذة عن المسرحية في برنامج العرض، فضلا عن دوره في تنظيم ندوات للجمهور عن العرض المسرحي. ويعرف الدراماتورج بالمدير الأدبي إذا كان دراماتورجيا مقيما مع الفرقة"⁽¹⁾، وجانب الإدارة هذا يحيل إلى كلام آخر إذا ما اعتبرنا الدراماتورج "يلعب دورا كمعلم وسيط ينمي سياقاً ترى فيه كل هذه الأعمال المنفردة، من ناحية ثانية، تعد عمليتا التعليم والتسويق جزءا مهما في خلق هذا السياق، ومن ثم قد يجد الدراماتورجيون أنفسهم يعملون عبر أقسام مختلفة من أقسام المؤسسة الفنية، فغالبا ما يشترك الدراماتورج في الكتابة وتنظيم ملاحظات البرنامج والمواد التسويقية"⁽²⁾، فلا تعيين واضح في ما يقوم به، فيرتبط اسمه بكل ما يشتغل عليه، إلا أن دوره يبرز ممّا يوكل إليه من مهام عادة ما يكون له يد فيها.

ويكاد يتفق المشتغلون في مجال المسرح على ما يمكن أن يقوم به الدراماتورج، "يبرز في تركيز النص وتكثيفه وتكييفه بما يتواءم مع الذوق الفني المتغير، بحيث يستحيل تقديم النص الأصلي كما هو سواء على مستوى الكم، أو الأسلوب الذي قد يحوي تناقضا مع الوعي والحس بمتغيرات الإيقاع وطبيعة الصورة، مما يستلزم في الحالتين ظهورا بارزا للDRAMATURGE بحيث يسهم عمله في إتاحة مساحة من الحرية، في التأويل وخلق الصور المسرحية المناسبة حيث تتفجر الأخيلة الفنية المفارقة للنص أو الملتصقة به في وقت واحد معا، مما يؤدي إلى خلق صورة مسرحية تتسم بالدينامية"⁽³⁾، فيقوم الدراماتورج بعملية التصفية والتنقيح، والنبات على الضروري من العناصر التي يمكن الاشتغال عليها، وهناك صنف من الدراماتورجين

(1) محمد عبد المنعم: الإخراج في مسرح الكاباريه السياسي، ص151.

(2) كاثرين تيرنر، سين ك بيهرنديت: الدراماتورجية وفن العرض المسرحي، ص178.

(3) محمد عبد المنعم: الإخراج في مسرح الكاباريه السياسي، ص152.

الأحرار، و"هم دراماتوريون مؤهلون جيداً، وبشكل خاص لمدّ يد العون في إنتاج العمل المسرحي؛ إذ يتمتعون باتصالات واسعة، وصلات ممتدة إلى كثير من المسارح بما يميزهم عن ذلك الدراماتورج الملتزم بمسرح وحيد وحسب، ويتسنى لهم أيضاً عمل دراماتورجي خارج مراكز الصناعة المسرحية"⁽¹⁾، فتكون للدراماتورج مساحة أوسع للعمل خارج إطار مؤسسة بعينها، وهذا ما يفتح مجالاً للإبداع خارج القيد.

وفي حالة تعامل الدراماتورج مع النص، يقوم الدراماتورج بالاشتغال على بعض "الأعمال الأدبية غير المسرحية، والعمل مع النصوص المسرحية، والعمل مع الورش الإبداعية بالنسبة للأعمال الأدبية غير المسرحية، كالرواية، والقصة، والقصائد الشعرية وغيرها، فإن عمله يتمحور حول تحويلها إلى مسرحيات؛ أي إلى نسخ مسرحية صالحة للعرض المسرحي بحيث يمكن تقديمها فوق خشبة المسرح... أما بالنسبة لعمله مع النصوص المسرحية فهو يقوم بتحديث هذه النصوص بشكل يقربها من الجمهور"⁽²⁾، وهذا ما ينبغي فعله حين يتعامل الدراماتورج مع الأدب، فعليه إعادة صياغة النص ليتلاءم مع طبيعة المسرح، إنه لمن الأهمية أن يكون الدراماتورج حرّاً، كي يكون له باب أوسع للإبداع في تعامله مع النصوص ف "تكون له استقلالية أكبر وصلاحيات أوسع" فإن الدراماتورج غير المعين بشكل وظيفي في مؤسسة مسرحية قد يمتلك تأثيراً ضعيفاً، أو بالأحرى لا يمتلك أي تأثير على تلك المؤسسة"⁽³⁾، وعادة ما يتسنى لمؤسسة أن تفرض نوعاً من القيد في التعامل، وهذا ما ليس في صالح الدراماتورج، الذي يجد نفسه ملزماً بما تمليه عليه المؤسسة، وفي النهاية تكاد تكون وظائف الدراماتورج متّضحة المعالم حسب ما يلتزم به.

وهناك وظيفة رئيسية للدراماتورج تتمثل في "دوره الكبير في تكييف النص المسرحي لرؤية المخرج في العرض، من خلال إعادة صياغة النص المسرحي بما يتماشى مع المتطلبات

(1) كاثرين تيرنر، سين ك بيهرندت: الدراماتورية وفن العرض المسرحي، ص 183.

(2) محمد عبد المنعم: الإخراج في مسرح الكباريه السياسي، ص 151، 152.

(3) كاثرين تيرنر، سين ك بيهرندت: الدراماتورية وفن العرض المسرحي، ص 183.

العملية للعرض المزمع تقديمه، عبر الحذف، والإضافة والمسرحية، والتقديم، والتأخير، وتأويل الأحداث والشخصيات، وابتكار شخصيات جديدة، وتقديم سينوغرافيا مبتكرة يمكنها أن تنثري العرض المسرحي⁽¹⁾؛ أي أنّ العملية الدراماتورية في عمومها عملية إبداعية، أو كتابة ثانية توضع في مصاف إعادة هيكلة لنصوص ما، وتهيئتها لنمط آخر من الإبداع (المسرح).

من خلال ما ورد من توضيحات حول الإعداد، والدراماتوجيا يتضح أن "المعد القائم بعملية الإعداد هو الدراماتورج نفسه القائم بالعملية الدراماتورية، خاصة وأنه لا يوجد مرادف شائع للدراماتوجيا؛ إذ تستخدم الكلمة بمسماها اللاتيني، لذا "تستخدم مصطلحات أخرى تغطي بعض الجوانب الدلالية لمصطلح الدراماتورية مثل (تكييف أو إعداد، أو قراءة، أو كتابة) وفي الخطاب النقدي الحديث صارت تضاف الدراماتورية في بعض الأحيان إلى هذه الكلمات، فيقال (تكييف دراماتورجي)، و(قراءة دراماتورية) وهكذا⁽²⁾، لذلك صار من الضروري أن نحتكم إلى أنه هناك فعلاً دراماتورجياً مفترضاً يحتاج إلى ما يعرف بالمقاربة الدراماتورية. ومن ثم يمكن أن نوجز المهام التي يقوم بها المعد أو الدراماتورج فيما يخص عمله مع النص فيما يأتي:

- ترجمة نصوص للعرض من لغات أخرى، وما يتبع ذلك من بعض التغيرات التي تطرأ على النص المترجم، وفقاً لمعطيات الزمن المعاصر، وطبيعة الجمهور المقدم له العرض وهذا جانب ضروري لأن خصوصية الفنون تفرض شيئاً من التغيير وأي عملية تهيئة إنما عملية إبداعية بالضرورة.
- بناء علاقة جديدة بين النص المعد عنه العمل المسرحي، سواء أكان نصاً مسرحياً أم غيره، والعرض المسرحي بما يتيح مساحة كافية من التأويل وخلق صور مسرحية ديناميكية تسمح بعكس الواقع المعيش، وبطبيعة الحال إنما ذلك لا بد أن يكون، فلن يكون

(1) محمد عبد المنعم: الإخراج في مسرح الكباريه السياسي، ص152، 153.

(2) المرجع نفسه، ص153.

هناك إهمال للنص الأصلي في نهاية الأمر إنما إعادة تركيب وصياغة⁽¹⁾، وهذا بطبيعة الحال أمر ضروري، يمس جانباً كبيراً من الناحية التقنية، أثناء إعادة الصياغة.

3- التطور الدراماتوري:

تعتبر الدراماتورجيا فناً تطور بتطور الفن المسرحي في حد ذاته منذ أرسطو، وصولاً إلى الفترة المعاصرة، والأرجح أنها تطوير لمفاهيم قديمة، تماشياً مع طبيعة المسرح المتجددة فكان بذلك للDRAMATOURGIA مساهمة هامة في تطوير طرق البحث المسرحي من خلال النهوض بتقنيات المسرح، وباختلاف اختصاصات الدراماتورجيا ما بين النص الدرامي وDRAMATOURGIA العرض المسرحي، وتلك العلاقة القائمة بين البنى الداخلية لعناصر المسرح بأكملها.

3-1- بدايات الدراماتورجيا الكلاسيكية مع أرسطو وسطورة دراماتورجيا المؤلف:

يمكن بداية الاستناد بداية إلى ما يعرف "ب" (الممارسة الدراماتورية) الأولى من حيث النشأة والتطور التي أرست فيما بعد مرحلة الأبوية الدرامية التي حذا حذوها الكثير من كتاب المسرح واعتبار قواعد (أرسطو)، المستنبطة عبر النموذج الإغريقي هي سنة من سنن التأليف المتبعة، وأي محاولة للخروج منها، هو خروج عن عرف التأليف ذاته⁽²⁾، من خلال التركيز على الوحدات الثلاث التي أتى بها أرسطو.

ويعد أرسطو المرجعية الأساسية في تشكيل منظور أول للDRAMATOURGIA، إذ "يعتبر" فن الشعر" (335 ق م) الكتاب المؤسس لنظرية الدراما في تاريخ التنظير المسرحي الغربي وشكلت الدراماتورجيا في المنظومة الأرسطية نظاماً مثالياً، مبنياً على مبادئ جمالية وفلسفية عامة مجسدة من خلال نموذجي التراجيديا والكوميديا عند كل من سوفوكليس ويوريبيدس وأرسطو فانييس⁽³⁾، إذ لا يمكن بأي حال من الأحوال العزوف عن الدراماتورجيا الكلاسيكية

(1) ينظر: محمد عبد المنعم: الإخراج في مسرح الكباريه السياسي، ص154.

(2) يوسف رشيد، ومثال غازي سلمان: الوظيفة الدراماتورية وتمفصلات العلاقة بين النص والعرض (مسرحية دزدمونة أنموذجاً)، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بغداد، ع70، 2011م، ص285.

(3) محمد سيف - خالد أمين: دراماتورجيا العمل المسرحي والمتفرج، ص13.

التي "تحيلنا على شعرية" أرسطو" وكل الأشكال المسرحية المغلقة التي تقوم نصوصها على تماسك داخلي، كما أنها تعكس التوجه الأدبي الفكري والانسانوي للعصر الذي احتضنها كما هو الشأن بالنسبة للمسرح الكلاسيكي الفرنسي الذي يتحدد ترسيخه الرسمي ما بين 1600 و1700، مع أننا نجد له استمرارية إلى حد اليوم في ما يعرف بـ "مسرح البوليفار" الذي يحترم أهم القواعد التي تخضع لها الدراماتورجيا الكلاسيكية⁽¹⁾، وعلى هذا الأساس يمكن القول أن الدراماتورجيا عند أرسطو "ترتبط بالقوانين الناضجة لإنتاج الأثر الفني في الدراما بوصفها إبداعاً قولياً يحيل على الميتوس Muthos، من حيث هو تنظيم مكتمل مركب من مجموع أحداث، ولعل أبرز هذه القوانين هو ما جاء في باب قاعدة "الوحدات الثلاث" [وحدة الزمان والمكان والحدث والتي تحولت جراء التأويلات المبالغ فيها إلى يوم واحد، مكان واحد حبكة واحدة]، وقاعدة الالتزام بالأعراف الأخلاقية والأدبية، وقاعدة التطهير⁽²⁾، ويكون خضوع العمل الفني لمثل هذه القوانين الناضجة بمثابة أمر تنظيمي يحكم الإبداع وبميزه بمكوناته التي ينفرد بها عن باقي وسائط التعبير.

فمن خلال ما قدمه أرسطو يتضح أولاً عدم "استقلالية العرض المسرحي عن فن الدراما الشعرية، ثانياً ينظر إلى خيال المؤلف (الشاعر) باعتباره أدبي محض، أما الحكم الثالث والأهم في سياق حديثنا الراهن فهو تضمين غير معلن يروم اختزال دراماتورجيا العرض المسرحي ضمن خانة الثقافة الشعبية. والحال أن موقف أرسطو من العرض المسرحي قد انتشر واعتمد كمبرر لإعطاء الأولوية للأدب الدرامي أكثر من تحققها المادي على شكل فرجة مسرحية⁽³⁾، وهذا الصراع بين النص الدرامي والعرض المسرحي لطالما كان قائماً منذ بدأ الاهتمام بمجال المسرح.

(1) حسن المنيعي: الدراماتورجيا والنقد المسرحي (النقد الفرنسي أنموذجاً)، من كتاب: الدراماتورجيا الجديدة، ص42.

(2) محمد سيف - خالد أمين: دراماتورجيا العمل المسرحي والمتفرج، ص13.

(3) المرجع نفسه، ص15، 16.

3-2- الدراماتورجيا عند غوتهولد إفرام ليسينغ:

من خلال ما تم التطرق إليه سابقاً، فإن المردّ الأول للDRAMATURGIA يعود إلى المصطلح اليوناني، فهي مشتقة من "الكلمة اليونانية Dramaturata، يستخدم بمسماه اللاتيني في أغلب لغات العالم حتى في اللغة العربية، وقد كان الشعر الألماني جوتهلد إفرام ليسينج Epraim Lessing Gotthod (1729-1781)، أول من اشتقه من الكلمة اليونانية في القرن الثامن عشر، وروج له في سلسلة مقالاته التي سماها، (DRAMATURGIA هامبورغ) Damburgish Dramaturgia ونشرها فيما بين عامي 1767 و1769⁽¹⁾، وتعدّ هذه المبادرة كمحاولة تأسيسية للDRAMATURGIA بمفهوم حديث مع ليسينغ.

وعلى خلاف مفهوم الدراماتورجيا كمصطلح، فهناك ارتباط وثيق بالممارسة العملية للمسرح، وكذلك في الإطار النظري الذي له صلة بليسينغ خصوصاً "وبالتحديد فيما يسمى "DRAMATURGIA هامبورغ". ليس كتاباً مؤسساً للDRAMATURGIA ولا مقالات مجمعة للتظير لهذه المهنة، بل هي مقالات نقدية حية عن عروض مسرحية، تميزت هذه المقالات بجديتها وتحليلها للواقع المسرحي في زمانها وتحديدًا في الفترة (1767-1769)، تجمعت هذه المقالات فيما بعد في إصدار معنون ب: (Hamburgische Dramaturgie)⁽²⁾، وعلى هذا الأساس كانت الدراماتورجيا التي أتى بها ليسينغ ذات بعد موسّع، لأنها لم تنحصر في الجانب التأليفي للمسرحية، وتشكيلها الفني وإنما تجاوزته إلى حال المسرح، وتعبيره عن الواقع بطريقة فنية.

وبالنظر لأهمية الدراماتورجيا نالت الاهتمام الكبير في العرض المسرحي، وكل ما يفتح على هذا المسرح ويساهم في بنائه الفني، والDRAMATURGIA الهامبورجية "عبارة عن مجموعة من المقالات النقدية التي لا يعكس من خلالها ليسينج تأليف مسرحية ما وبنيتها وممثليها

(1) محمد عبد المنعم: الإخراج في مسرح الكباريه السياسي، ص 151.

(2) مؤيد حمزة: تطور مفهوم الدراماتورجيا ووظائفها في المسرح الأوروبي، من كتاب: الدراماتورجيا الجديدة، ص 115.

وجمهورها وحسب، وإنما يعكس أيضا حال المسرح والنقد الألمانيين ومستقبلهما⁽¹⁾، وقد كان عمله هذا كمشروع، ورؤية مستقبلية مسّت جميع الجوانب الحياتية والراهن المسرحي الذي كان بارزا، لذلك حاول ليسينغ جاهدا " أن يطور خطابا نقديا وممارسة مسرحية يتصفان بالموضوعية والدقة بقدر وافر، محددا بذلك بعض المبادئ الضرورية لإحياء المسرح"⁽²⁾ ليعالج به ظرفا سائدا وينقل الدراماتورجيا بالأساس، إلى مفهوم حديث يتماشى مع ظروف مرحلة يتطلب فيها المسرح رؤية تساير تلك التغيرات.

ويظل ليسينغ "الرجل الأول الذي تضمنت دراماته أحاسيس المواطنين، يتركون الناس ومصائرهم لمفردات الحياة الصغيرة التافهة والبسيطة، حتى يتجهوا إلى ما هو أنفع وأعظم في الحياة من رمزيات، ودرامات ليسينغ "هي أولى الدرامات التي تعثر فيها على الرثاء والشفقة في الشخصيات والأدوار المسرحية"⁽³⁾، فتكون الدراماتورجيا التي أتى بها ليسينغ، من أولى المحاولات التي اقتصرت على رسم ملامح دراماتورية متعلقة بالشخصيات، وكذلك الأدوار المسرحية، من باب أن مبدأ الشمول كان منذ مراحل الأولى، في تشكيل دراماتورجيا شاملة تجمع بين النص والعرض.

ففي مرحلة ما بقيت المقالات التي طرحها ليسينغ فيها أفكاره، تلقى كثيرا من الاهتمام وكادت تكون مرجعا لكل المشتغلين في مجال المسرح، وما أتى به تم تبنيه "وتوظيفه من طرف المهتمين والمسرحيين الإنجليز والفرنسيين، وتداوله على نطاق واسع في الأوساط المسرحية والفنية بالنسبة إلى ليسينغ، فقد تم تشكيل مصطلح الدراماتورجيا وفقا لمنطق تركيبى ينبني على أساس سيادة نص سابق فأصبح "الدراماتورج" Dramaturg Der مميزا عن المؤلف الدرامي Dramatiker... هكذا أصبحت توكل للدراماتورج مهام مرتبطة بإنجاز

(1) كاثرين تيرنر، سين ك بيهرندت: الدراماتورية وفن العرض المسرحي، ص 47.

(2) المرجع نفسه، ص 48.

(3) جورج لوكاتش: تاريخ تطور الدراما الحديثة، تر: كمال الدين عيد، ج 1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط 1، 2006م ص 246.

العرض المسرحي وأخرى مرتبطة بالاستشهار والتسويق والترجمة والاتصال، والجمهور⁽¹⁾ فتكاد تكون أفكار ليسينغ ترسيمة ذات اتجاهات مختلفة، يدخل فيها المنحى التفصيلي للمشغل على الدراماتورجيا المعروف بالدراماتورج، واختلافه عن وظيفة المؤلف الدرامي ويدخل في هذه الترسيمية كذلك تطور مفهوم الدراماتورجيا بصفة أخص، لما صار الدراماتورج يتوجه إلى مجال أوسع وأعمق هو العرض المسرحي، وجميع متطلباته.

وهذه النظرة الليسينغية مدينة لما قدمه أرسطو حول التأليف الدرامي، حيث "قدم عمل أرسطو الموجز عن أسس التأليف تأكيدا خاصا على سبل تشكيل البنية الدرامية لخبرة الجمهور"⁽²⁾، مما يشير بحق إلى أن نظرة ليسينغ تحاول إعطاء صبغة حديثة للدراماتورجيا بالاعتماد على نظرة كلاسيكية، ولا مجال لإنكار ذلك، والأمر متعلق في الأساس بالمسايرة والتماشي مع طبيعة المرحلة ما استدعى الأمر الوصول إلى ما يتعلق بالجمهور تحديدا. وتمتاز الدراماتورجيا التي طرحها ليسينغ كذلك بالشمولية والدقة، حيث يقوم ليسينغ "بتحليل ريبرتوار المسرح، وفي نفس الوقت يقوم بتحليل الأداء التمثيلي للممثلين. كما يشغل الحيز الأكبر منها للحديث عن الدراماتورجيا بالتحديد"⁽³⁾، وهذه النظرة الموجهة تحديدا إلى تحليل الأداء التمثيلي، إنما هي ذاك التمثل والدعوة إلى دراماتورجيا حديثة، تختص بالعرض المسرحي: أداء وتمثيلا من خلال العناصر الفاعلة فيه من ممثلين.

وما إلى ذلك أيضا من العناصر التي من شأنها أن تعلي مكانة المسرح، وصل الأمر إلى أن أصبحت الدراماتورجيا شائعة، بعد ما قدمه ليسينغ، و"تأسست وظيفة الدراماتورج في المسرح الألماني وتغلغل الدراماتورج في كل ريبرتوارات المسارح الرئيسية في ألمانيا في نهاية القرن الثامن عشر كان النجاح الباهر في تحقيق مطالبهم الوطنية ضامنا لبقاء واستمرار هذا المنصب حتى وقتنا الحالي"⁽⁴⁾، ليكون بذلك المبدأ التأسيسي الذي قدمه ليسينغ مرجعا متداولاً

(1) محمد سيف - خالد أمين: دراماتورجيا العمل المسرحي والمقترح، ص 20.

(2) كاثرين تيرنر، سين ك بيهرنندت: الدراماتورجيا وفن العرض المسرحي، ص 49.

(3) مؤيد حمزة: تطور مفهوم الدراماتورجيا ووظائفها في المسرح الأوروبي، من كتاب: الدراماتورجيا الجديدة، ص 117.

(4) المرجع نفسه، ص 119.

ساهم في تطور مرحلي في مجالي الدراماتورية تنظيرا، وممارسة لتكون بذلك دراماتورية ليسينغ دعوة حديثة، وصريحة للعمل الدراماتوري، ومن خلال لمسة تأثيرية للتعبيرية الألمانية "على المسرح الأوروبي والفرنسي على الخصوص من خلال تمردا على الشكل المسرحي الخالص، وانحيازها إلى كتابة تركيبية عرفت بدراما المحطة Stationdrama التي يعوض فيها تتابع المحطات (المواقف) التدرج المنطقي للحدث، كما يسودها استعمال للبعد الغروستيكي"⁽¹⁾، وهذا البعد هو ما يدعو إلى التخلي عن مبدأ الوحدات الأرسطية الثلاث من خلال خلق ذلك التجاوز، والدعوة لتوظيف دراماتورية حديثة تساير فيها متطلبات التطور المسرحي الدائم الذي يستلزم دراماتورية شاملة، ومتجددة.

(1) حسن المنيعي: النقد المسرحي العربي، ص13.

3-3- دراماتورجيا أنطوان أرتو:

تبلورت النظرة والإطار العام للدراماتورجيا من خلال التوجه الذي سلكه "أنتونين أرتو" Antonin Artaud (1896-1948) حيث "نظر للفن المسرحي بوصفه ظاهرة ثقافية ترتبط وتقاليده القومية الفرنسية، ورأى أنه لا يمكن تناول المسرح للمجتمع دون فهم واضح لهذه الثقافة، ومن ثم فعلى هذا المسرح أن يتجاوز مبدئياً فكرة اللغة من أجل الاقتراب من (أصل الحياة)⁽¹⁾، ويبدو من البداية سعي أرتو إلى تحيين نظرة مستجدة للمسرح، لا تقف عند حدود النص المكتوب، وبذلك تتجاوز الكتابة المسرحية، والاقتراب من روح المسرح التي هي في إطار حركة، وديناميكية، ونشاط (التمثيل).

وقد ساهمت أفكاره في خلق "معطيات جديدة، تميزت بإدخال مفاهيم جديدة في الخلق البصري وفي التأسيس للصورة المتخيلة خصوصاً بإدخاله مفهوم القسوة، الذي ترتب عليه التركيز في الخلق البصري، والابتكار لبصريات تتمثل فيها الطاقة المرئية التي لا تقاوم فيكون الإنسان حيالها، في موضع التهديد، والاستهداف، وانحسار الحرية، وهو أمام ضغطها الذي لا يقاوم"⁽²⁾، وترتكز دراماتورية أرتو على ابتكار نظرة مغايرة، تتأسس تحديداً على خطاب بصري، من خلال النظام المرئي أمام المشاهدين، على خشبة المسرح، وأيضا مفهوم القسوة الذي أدخله من خلال إشعار المتفرج أن الأمر بالفعل يعنيه، مما يجعله محط الاعتقاد بالشعور بالخطأ، فتؤدي الرسالة وظيفة تصحيحية، تكون عن طريق الاشتراك مع متلقي الرسالة (المتفرج)، وكان تركيز أرتو في الأساس "على استبدال خطاب اللغة بخطاب الصورة، بعد أن وجد أن الكلمات لا يمكنها أن تقول كل شيء، لأنها تتميز بالثبات في كثير من الأحيان، وهذا ما اعتمد عليه الجميع، وهم يتعاملون مع اللغة كأداة لتحقيق الاتصال ولكنهم لم ينتبهوا إلى كونها تتصف بإعاقة الفكر، وتعطيله، وسلبه قدرة الحركة، وحده عن

(1) مدحت الكاشف: المسرح والانسان، تقنيات العرض المسرحي المعاصر، من الملحمية إلى أنثروبولوجيا المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2008م، ص26.

(2) حسن عبود النخيلة: خطاب الصورة الدرامية، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2013م، ص78.

آفاق التطور⁽¹⁾، واعتقاد أرتو هذا جعله يستبدل نظام اللغة الشائع بين الناس، بنظام آخر هو خطاب الصورة، ومرد ذلك هو أن اللغة مضللة حسب رأيه، لأن فيها نوعا من الحرية في قول كل شيء، والتفصيل في ذلك النصيب الأكبر، وذلك ما يؤدي إلى إطلاق أحكام ثابتة وهذا ما يعطل الفكر ويكبحه، ولكن رغم هذا لا ينبغي إنكار اللغة إنكارا تاما، باعتبار أن اللغة، هي التي تعطي تفسيراً لما يخفيه خطاب الصورة الذي قد يكون مبهما في بعض الأحيان.

ويتشكل ذلك من خلال النظرة التي توجه إليها أرتو من أجل "تحقيق شكل مسرحي جديد مغاير لما أصبح يعرف بـ "الجماليات الأرسطية"، يشدد أرتو على أن المسرح ليس ببساطة تمثيلا وإنما هي "الحياة ذاتها"... وهذا هو السبب في أن أرتو وعددا كبيرا من المشتغلين بالمسرح يتمثلون المسرح باعتباره أكثر واقعية من الحياة ذاتها، وفي ذلك اندراج قوي في الإنجاز المسرحي والطريقة التي يقارب بها باعتباره حدثا إنجازيا، وهو ما يحملنا على القول بأن أشكال التجريب التي رسم سمتها أرتو تنزع إلى التأكيد على ما يدعوه بتبعية المسرح للمخطوط script⁽²⁾، ويتخذ أرتو هذا المسلك، إدراكا منه لطبيعة المسرح التي لا تتحقق إلى بالفعل الإنجازي، والتمثيلي على خشبة المسرح، للتعبير عن الواقع بشكل دقيق من خلال تلك التقمصات لوضعيات مختلفة في الحياة التي يعيشها المتفرج، فيكون قريبا منه بشكل يسمح له بالتجاوب مع تلك الوضعيات التي يعالجها المسرح، لتكوين شعرة يوثقها رابط قوي هو عيش تلك اللحظات التي يصنعها الممثل مع المتلقي.

وتتجلى هذه الشعرة، أو الأفكار المصريح بها عند أرتو من حيث أنه "نادى بالعودة إلى الأصول المسرحية الأولى: أي إلى طقوس المسرح والاحتفالية والشعائرية لتجديد أفق الممارسة المسرحية عبر تحطيم التواصل بين الواقع وعرضه، وتحقيق توحيد بين الجمهور

(1) حسن عبود النخيلة: خطاب الصورة الدرامية، ص 79، 80.

(2) محمد سيف - خالد أمين: دراماتوجيا العمل المسرحي والمتفرج، ص 17، 18.

والممثل⁽¹⁾، وهذه العودة التي طمح إليها كانت كنتيجة لقناعاته التامة أن الطقوس المختلفة للمسرح إنما هي أنسب وسيلة للوصول إلى ما يصبو إليه المتفرج على وجه الخصوص.

فقد تركت آراءه تأثيراً كبيراً وواسع المدى "على العديد من الاتجاهات المسرحية المعاصرة في تشكيل رؤاها للمجتمع وتقنياتها المسرحية، وفي رؤيته التي قدمها في مجموعة مقالاته المعروفة بالمسرح وقرينه The Theatre And Its Double قدم "أرتو" تصوراً رأى فيه أن المسرح القائم قد فقد صلته بالوظائف الاجتماعية عندما انحصر تركيزه على الحكمة واللغة والاهتمامات السيكولوجية في تصوير الشخصيات والأحداث، ومن ثم فإن على المسرح -في نظره- ألا يخضع للنص المكتوب"⁽²⁾، وهذا تأكيد صريح من أرتو على أن المسرح لا يجب أن يبقى حبيس اللغة وهاجس الكتابة، بل يجب إعطاء البديل وهو اللعب على مستوى روح المسرح بكسر حاجز الخضوع إلى الكتابة المسرحية، وهذه النظرة التي يرى أرتو أنها بالفعل ذات دائرة متسعة عند حصر زاوية الرؤية إلى المكتوب من المسرح، مما يساعد بقدر كبير على إنقاص قيمة المسرح الفعلية الكامنة في الحركية والتجسيد، لينكشف القناع عن تراتبية المكونات المسرحية.

من جهة أخرى "تعتبر الهيمنة المسبقة للسطور في المسرح متجذرة بعمق فينا، ونحن ننظر غالباً إلى المسرح باعتباره مجرد انعكاس فيزيقي للنص المكتوب؛ إذ أن أي شيء معزول عن المكتوب، في المسرح وغير منضو ضمن سطور أو محدد بدقة بواسطته، يلوح لنا باعتباره جانبا من الانجاز الركيحي ويحتل وضعية دونية عن الكتابة"⁽³⁾، وموقف أرتو هنا واضح، إنه رافض بكل الأشكال لهذه الوضعية لهيمنة النص المكتوب لأن "النص الدرامي باعتباره عملاً في طور الإنجاز أو صيغة غير مكتملة للنص المطلوب تحقيقه من

(1) حسن المنيعي: النقد المسرحي العربي، ص14.

(2) مدحت الكاشف: المسرح والانسان، تقنيات العرض المسرحي المعاصر، المسرح، ص26 27.

(3) محمد سيف - خالد أمين: دراماتوجيا العمل المسرحي والمتفرج، ص18.

حيث هو دراماتوريا ركحية شاملة... وعليه، ينظر أرتو إلى التمثيل باعتباره "صيرورة" وإلى النص الدرامي بوصفه فضاء لا يوحي بأي دلالة ثيولوجية وإلى النص/ العرض باعتباره تحويلا مستقلا للكتابة"⁽¹⁾، ليكون بذلك المسرح بجميع مكوناته ذا وجود قارّ، وأن العرض المسرحي إنما هو مرحلة مستقلة، مثل استقلالية العناصر الأخرى، فعملية التحويل إلى الرّكح مرحلة فيصليّة، ومناداة بدراماتوريا ركحية تتداخل فيها كلّ المكونات التي تختتم بعرض مسرحي.

يتّضح من ذلك أن "أرتو" يعلي من قيمة الإخراج والحركة باعتبارهما أداتين ضروريتين غايتها إثارة رد فعل المتفرّج، وانتشاله من غفلته وسلبيته، وهذا ما جعل معظم الدراماتوريين المعاصرين يعملون على ضوء آرائه، حيث سعوا إلى ممارسة مسرح للصور: أي إلى اعتماد خطاب بصري في الأساس لا يلعب فيه الكلام إلا مجرد دور ثانوي"⁽²⁾، فالأفكار التي طرحها أرتو، كان لها دور بارز في النهوض بالمسرح من خلال القيمة، ومن حيث البناء التقني، وهذا ما يكون موجهها إلى الإخراج الذي يعدّ حلقة مهمة في نقل النص المكتوب إلى خشبة إضافة إلى الحركة، كعنصر ضروري يحكم العرض المسرحي، وسمة ضرورية يتصف بها الممثلون أثناء أداء أدوارهم.

فيعلي أرتو من قيمة الجانب الأدائي على حساب القول، وبطبيعة الحال دون إنكار الكلام الذي يكون أحيانا جانبا مهما، وإن كان ليس بنفس القيمة التي تطبع العرض المسرحي فقوامه (الحركة، الخطاب البصري، الأداء...).

فقد كان أرتو "يبحث عن اللغة المسرحية الأكثر حيوية، ومرونة من الكلمات التي تتضمن كل شيء، يمكن أن يكون واضحا ومعبرا بشكل أساسي على خشبة المسرح، والذي ينصب أولا وقبل كل شيء على الأحاسيس بدلا من كونها منصبة في المقام الأول على العقل كما

(1) محمد سيف - خالد أمين: دراماتوريا العمل المسرحي والمتفرّج، ص 18، 19.

(2) حسن المنيعي: حركية الفرجة في المسرح (الواقع والتطلعات)، المركز الدولي لدراسات الفرجة، سلسلة رقم 26، المغرب ط1، 2014م، ص 95.

هي لغة الكلمات⁽¹⁾، وسعى أرتو هذا إنما هو بحث عن شكل جديد، بعيدا عن لغة الكلمات مما يشكل لغة مسرحية قوامها ما هو على خشبة المسرح بشكل أساسي.

ومن جهة أخرى "يتيح خوف أرتو مما يسمى ديكتاتورية الكلمات التي يمكن أن تقوده هو والآخرين إلى موضوع يعطي السيطرة، في وضع المعاني الدرامية للمخرجين والممثلين السيطرة المكفولة بشكل طبيعي للكتاب فقط والتي لا تزال موجودة في العديد من دوائر الكتابة"⁽²⁾، فلا ينبغي أن تكون الكلمات هي التي تحكم العرض المسرحي، فهي تملك مكانها الذي تكون فيه أكثر نجاعة لدي الكتاب، في نص مكتوب لا داخل عرض مسرحي.

لذلك فالبديل الذي سعى إليه أرتو هو المناداة بمسرح تكون فيه عروض "ذات أهمية مادية وموضوعية مباشرة، صرخات، وتأوهات، وأشباح، ومفاجآت، وخدع مسرحية من كل الأنواع والجمال الساحر للملابس التي أخذت عن نماذج معينة من الطقوس وأضواء رائعة، وأصوات أخاذة، وانسجام يخلب القلب، ونغمات موسيقية نادرة، وألوان الأشياء، والإيقاع الجسدي للحركة التي يتوافق في التزايد والتناقص مع بعض الحركات المألوفة لكل شخص والظهور المادي لأشياء جديدة ومدهشة"⁽³⁾، وكما هو معلوم فهذه المتفاعلات المتمظهرة في أشكال متغيرة ومتنوعة هي ما يلم شمل المسرح بسينوغرافيته، التي لا يمكن قطع وصلها عن المسرح الذي يعج بالحركة، ومتطلبات الإضاءة، والموسيقى... إضافة إلى عنصر توليد دهشة ما، باستمرار ما يدعو إلى مسرح متجدد مصاحب لمتغيرات الواقع المستمرة.

فكلّ خلق مسرحي جديد، إنما هو تعبير بطرق مختلفة عن كل ما يريده المتفرج، ويحقق رغباته، فبعد كل دهشة يتحقق مطلب من مطالب الجمهور، لذلك يوصف مسرح "أرتو" بأنه نوع من المسرح العلاجي Theatre Therapeutic الذي تتحقق الوظيفة الاجتماعية

(1)، (2) ديفيد برتش: لغة الدراما النظرية النقدية والتطبيق، تر: ربيع مفتاح، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005م ص102.

(3) مدحت الكاشف: المسرح والانسان، تقنيات العرض المسرحي المعاصر، ص27.

للمسرح من خلاله عن طريق التطهير Catharsis، حيث يتبنى "أرتو" موقف المحلل النفسى الذى يحاول الوقوف على الدوافع المكبوتة للمتفرج من أجل تحريره منها أثناء العرض⁽¹⁾ فالتجاوب الذى يفرضه العرض المسرحى، يولد نوعا من الأسر طيلة أحداث المسرحية كمحاولة لمعرفة ما الذى يجري وإلى أين ستصل الأحداث، وبهذا يحدث نوع من الإقناع والرضى.

وفي ختام العرض يجد المتفرج نفسه مشاركا بطريقة غير مباشرة في الكشف عن مسار الأحداث باهتمامه طبعاً من جهة، وبتفريغ تلك المكبوتات التى لطالما اكتتتها، وربما لم يجد كيفية إخراجها من جهة أخرى. وهذا ما يتضح جلياً بعد كل مسرحية تقابل بالاستحسان أو بالاستهجان، وإنما هذا جانب من جوانب إبداء الرأي، ومشاركة في إعطاء قيمة إضافية للمسرحية.

(1) مدحت الكاشف: المسرح والانسان، تقنيات العرض المسرحى المعاصر، ص 27.

3-4- الدراماتورية من خلال نظرية بريشت في المسرح الملحمي:

سار برتولد بريشت Bertolt Brecht (1898-1956)، نحو ابتداء مسرح جديد على المستويين الشكلي، والموضوعي "كان هذا بمثابة العلامة الفارقة - في تاريخ المسرح- نحو إضفاء قيمة اجتماعية، تدعو إلى توظيف الفن المسرحي من أجل التغيير الاجتماعي، ومن ثم اكتشاف النظرية الملحمية Epic Theory- التي وضعها بريشت- عن وظيفة المسرح بوصفه مؤسسة اجتماعية، يناط بها التعبير عن الأيديولوجيا Ideology"⁽¹⁾، ما يقم المتفرج شريكا في المنظومة الاجتماعية، وبذلك فهي تساهم "في التشكيل المسرحي المطروح لمعالجة واقع اجتماعي يعيشه باستمرار، لذلك "ليست المادة الملحمية هي صراع الفرد مع الجماعة، أو ضد القدر، أو ضد قانون مدني مجرد، وإنما هي العلاقات الاجتماعية، وليست هي عواطف الناس، بل أفكارهم ومواقفهم، وسلوكاتهم، النمطية في ضوء التاريخ"⁽²⁾، ليكون المسرح أداة فعالة في تغيير المجتمع، من هذه الزاوية وانطلاقا من النظرية الملحمية تحديدا.

وتتطلب أفكار بريشت في المسرح الملحمي "أن ينظر الجمهور إلى أحداث خشبة المسرح كما لو كانت أشياء أخرى، أحداث حدثت في مكان وزمان مغايرين، وتخضع - أي الأشياء "الأحداث"- للظروف المحيطة وتفسير حكي الحكاية"⁽³⁾، مما يتطلب وجود شيء من المشابهة أو على الأقل إظهار الواقعة أكثر وضوحا للتعبير عن وضعية ما، وإعطاء مبررات بمثابة تفسيرات، أو خطة لما يجب فعله.

وذلك ما يتجلى في نوع من السطوة التي يحققها المسرح الملحمي، على كافة العناصر فيرى بريخت أن "كل عنصر في المسرح يمثل أهمية في تأسيس ممارسة سياسية مهمة من واجهة دار المسرح حتى تفاصيل إكسسوارات الخشبة... يستمر بريخت في طرح مفاده

(1) مدحت الكاشف: المسرح والانسان، تقنيات العرض المسرحي المعاصر، ص28.

(2) عبد الواحد ابن ياسر: عشق المسرح (دراسة نقدية)، منشورات دار التوحيدي للنشر والتوزيع ووسائل الاتصال، الرباط ص87.

(3) كاثي تيرنر، سين ك بيهرنديت: الدراماتورية وفن العرض المسرحي، ص93.

أن مبادئ المسرح الملحمي لا تؤثر في دراماتورية نص المسرحية وحسب، وإنما تؤثر أيضا في أسلوب التمثيل والإخراج والموسيقى واستخدامات المادة الفيلمية⁽¹⁾، وهذا بالفعل ما يشبه النظرة التغييرية للأشياء من جميع الجوانب، لإضفاء شيء جديد يساهم في ترك بصمة تغيير نحو الأفضل.

ومن ذلك "الإضاءة وتكسير الجدار الرابع وكذا كتابة عبارات ورسوم على الستائر، وعرض صور على شاشات في خلفية المسرح، كلها تقنيات دراماتورية، تكسر الإيهام، تستعمل لتدعيم تأثير التغريب وجعل المشاهد يصل مدركا أنه أمام عمل مسرحي، وليس أمام الواقع"⁽²⁾، وهذا ما يعطي لتلك العناصر الجانب الأكبر في تحقيق الفرجة، وبروز اختصاصات متعددة تعتني بما هو على خشبة المسرح.

هكذا لطالما جاءت الدراماتورجيا التي أتى بها بريخت كوسيلة في الكشف عن متغيرات المجتمع، والعمل على التغيير المجتمعي باعتبار أن بريخت كان "دراماتورجا رائدا في القرن العشرين، تداخل عمله بين الإخراج والتأليف، بالإضافة إلى وجهة نظره في الأداء التمثيلي... فعل بريخت- الدراماتورج كل شيء سواء على مستوى التأليف أو الإخراج أو المشهدية أو الأداء التمثيلي المنشود من أجل أن يبقى المتفرج بعيدا عن حالة التنفيس عن مشاعره وغضبه، فيبقى في حالة قلق مستمر حتى لدى عودته إلى المنزل، يفكر فيما رأى وتلقى من معلومات في العرض المسرحي، فيصل إلى نتيجة أن لابد من التغيير"⁽³⁾، فعلم بريخت من خلال هذا على كل ما يساعد على تقديم إضافة تساهم في تغيير المجتمع بداية من الكتابة الدرامية وصولا إلى الأداء، وإنما وجه الإضافة هو أن يبيت في نفسية المتفرج نوعا من القلق وإخراج كل غضبه، حتى يحز ذلك في نفسيته، ويتخذ قرار التغيير، فمواجهة

(1) كاثرين تيرنر، سين ك بيهرنندت: الدراماتورية وفن العرض المسرحي، ص 77.

(2) كمال فهمي: الفلسفة والمسرح، إفريقيا الشرق، المغرب، 2014م، ص 80.

(3) مؤيد حمزة: تطور مفهوم الدراماتورجيا ووظائفها في المسرح الأوروبي، من كتاب: الدراماتورجيا الجديدة، ص 120.

المتفرج بما يحدث في واقعه سبيل جيد للاعتراف بجانبه السيء، ومن ثمة محاولة تبديل ذلك الواقع بواقع أفضل.

وتتقاطع أفكار بريخت مع الفكر الماركسي، في بعض الجوانب في التأسيس لنظريته الملحمية التي تهدف إلى "هدم الفكر السائد، والمتجمد، والدعوة إلى فكر جديد، ولذا فقد بدأ عمله مصرا على مشاركة المجتمع -المتمثل في الجمهور- مشاركة إيجابية، من أجل إثراء وعيه بمطالب الواقع، وإدراكه لضرورة تغييره، ومن ثم تستيقظ الدافعية لديه نحو الفعل الثوري بهدف التغيير للأصلح والأنفع"⁽¹⁾، كنوع من الإقناع الذي يبنه العرض المسرحي في نفسية المتفرج عندما يصل إلى تلك القناعة، فيدخل في مجال اتخاذ قرار اتجاه واقعه ليكون بذلك على قدر كبير من الاستعداد، من أجل التغيير، وكأنها تهيئة نفسية من أجل استعداد مثالي للتغيير.

ولقد اتخذت الدراماتورجيا مع بريخت منحى آخر، متعلقا بتلك الصلة الوثيقة مع المخرج فأصبح الدراماتورج "يضع خبرته رهن إشارة المخرج/ الفيلسوف، ويعد بتطبيق فكره وتحويل المنجز المسرحي حسب تصوره بهذا المعنى أضحت الدراماتورجيا عند بريشت آلية لإبراز الجستوس الاجتماعي والصراع الطبقي إنها تتيح إمكانية إزاحة الحبكة عن النص واختيار أنجع الوسائل لإنجازها مشهديا. كما أصبحت تعنى بجماع الاستعدادات المفاهيمية لإنجاز عمل مسرحي ما، منذ نواته الأولى إلى تحقيقه على خشبة المسرح، وهي كذلك طالبة لتوضيح الخصائص السياسية والتاريخية والجمالية والشكلية لمسرحية ما"⁽²⁾، فمن هذا المنظور بالفعل صارت هناك نظرة للاشتغال الدراماتورجي، تدور حول فكرة أبعد من الجانب الكتابي للنص الدرامي، إنه العرض المسرحي الذي يحقق القيمة الفعلية للكتابة الدرامية، من خلال التأدية

(1) مدحت الكاشف: المسرح والانسان، تقنيات العرض المسرحي المعاصر، ص30.

(2) محمد سيف- خالد أمين: دراماتورجيا العمل المسرحي والمتفرج، ص20، 21.

المشهدية من أجل صنع صور عن المجتمع، وإيصال فكرة تكون ذات لغة واقعية أقرب إلى المتفرج.

إن هذا الاشتغال في المسرح من هذه الزاوية، ومن خلال تحديد "بريشت" للوظيفة الاجتماعية للمسرح، إنما يريد "أن يلقي الضوء على" "التناقضات الاجتماعية" من أجل بلورة عناصر جديدة يقوم عليها النظام الثوري للمجتمع، الذي يدعو به - بل يفوضه - في القيام بمهمة التغيير الاجتماعي المنشودة من خلال المسرح⁽¹⁾، وبطبيعة الحال بإقامة شراكة مسرحية بين المشتغلين على المسرح (الممثلين)، ومن هم خارج العرض (المتلقين) لكن لهم أهمية كبيرة في صنع خيارات من أجل معالجة واقع ليس بالمستوى المطلوب، والعمل على تسديد مراميه.

لذلك يعد مسرح بريشت الملحمي أداة فاضحة للتناقض الاجتماعي، فتفصح دراماتورجيا بريشت "عن نزوع إلى إقلاق المتفرجين، ونقض وضعيتهم السلبية الموروثة، وتحويلها إلى مشاركة عقلية دينامية... ولذلك يتشكل العرض المسرحي باعتباره عملية إنتاج، وضمنها يتم عرض جدلية البنيات الباطنية وآليات الإنتاج بممارسة التغريب، تعتبر هذه التقنية عصب الدراماتورجيا البريشتية"⁽²⁾، فيكون ذلك بمثابة تحفيز ذهني على الاندماج مع الأحداث المعروضة، كونها تنقل صورة حية عن تجارب حياتية تصنع طبيعة مرحلة معينة، وقد سعى بريخت من خلال ذلك إلى "تحرير الممثلين والمخرجين وجمهورهما من هرمية السلطة الكامنة في التقاليد، وذلك بأن نبذ الإذعان للسلطة؛ ليحل معه تعهد شخصي باستكشاف وتوضيح العلاقة بين ثقافة السلف، وما يحدث في زمنه من أحداث؛ ذلك الاستكشاف الذي كان يقوم به داخل العرض المسرحي ذاته"⁽³⁾، من خلال عدم الانطواء تحت تلك السلطة التي قد

(1) مدحت الكاشف: المسرح والانسان، تقنيات العرض المسرحي المعاصر، ص 31.

(2) محمد سيف - خالد أمين: دراماتورجيا العمل المسرحي والمتفرج، ص 21.

(3) كاثرين تيرنر، سين ك بيهرندت: الدراماتورية وفن العرض المسرحي، ص 79.

تتقص من فاعلية العمل المسرحي، وتلك التغيرات تكون بارزة بشكل أوضح داخل العرض المسرحي.

وفيما تعلق بالوظيفة في العرض الملحمي فهي "لا تنتهي عند حدود ونهاية العرض على اعتبار أن فضاء للذة والمتعة والتفيس، وفي الجمع بين المتعة في أثناء العرض من الجهة وبين التساؤل والتأمل من جهة ثانية فيما بعد العرض، تكمن جمالية العملية المسرحية القائمة على مبدئين اثنين أساسيين بدونهما تنتفي خصوصية المسرح الملحمي: اللذة والتعليم"⁽¹⁾ وهذا ما يسعى إليه المسرح الملحمي، لما يوقع المتفرج في علاقة تشده بالعرض المسرحي وتحقق له جوانب منفعية.

وتقوم المادة الملحمية كذلك "على مفهوم التناقض، لا على مقولة الصراع في التراجيديا القديمة، فالتناقض هو جوهر الشخصيات والمواقف، والبناء الملحمي، ولا تنتهي مسرحيات (بريشت) أبداً بموت الأبطال أو سقوط الأعداء والأشرار، لأن غايتها ليست تقديم حلول جاهزة ونهايات سعيدة، بل جعل التناقضات الرئيسية مقروءة من قبل المتفرج، وتحويلها إلى مادة للتأمل والتفكير"⁽²⁾، باعتبار أن العرض ليس مجرد أدوار يقوم بها الممثلون على خشبة المسرح، بل هي مواضيع تستدعي من المتفرج تأملاً وتقصياً فيما تصنعه الأحداث، من جوانب فكرية يعبر عنها الممثلون ويجسدونها.

وتتشكل أبعاد المسرح الملحمي البريشتي، بالاعتماد على الوضعية التي يتخذها النص انطلاقاً من أن "بنية النص هي إيديولوجية وشكلية في نفس الوقت، وذلك من خلال عنصر "التباعد" Distanciation الذي يستعمل مجموعة من الأنساق الدرامية، تهدف إلى معالجة الموضوعات المسرحية بطريقة غريبة... تبرز جانبه الخفي أو الذي صار مألوفاً إلى حد بعيد"⁽³⁾، وهذه النظرة التي توجه بها بريخت إلى النص، تسعى إلى خلق هاجس ما في نفسية

(1) عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، إفريقيا الشرق، المغرب، 2014م، ص 151.

(2) عبد الواحد ابن ياسر: عشق المسرح (دراسة نقدية)، ص 88.

(3) حسن المنيعي: النقد المسرحي العربي، ص 13.

المتفرج ما يجعل مسافة مفترضة يقاس عليها مدى التغيير الذي سيحدث بعد مشاهدة المسرحية، هذه المسافة تكون بين طرفين هما الممثل والمتفرج، وتقوم على مبدأ تغريبي يدور بين إحدى الخيارات عن طريق عرض الأحداث، بطريقة غريبة من أجل غاية هي إظهار جانب لم يكن معلوماً أو واضحاً للعيان من قبل، أو للتعبير عن الواقع بمنظور يحلّره من المؤلف.

فالأداء التمثيلي حسب بريخت "يقوم على أساس تقني، يؤدي إلى خلق مسافة تبعية بين المؤدى والمتفرج، الأمر الذي يتحقق معه المؤثر التغريبي Alienation effect الذي يهدف إلى تحرير الظواهر المحددة اجتماعياً من كل ما هو مألوف ومعتاد"⁽¹⁾، ما يطبع على النص خصوصية إيديولوجية ذات شراكة بين الممثلين، والمتفرجين.

إن الزّاهن المسرحي الملحمي في مختلف صورته، إنما هو تعبير عن "عملية انعكاس الأساس الاجتماعي للأحداث/ الأفعال وللطابع الاستلابي للتشويء. وتخول هذه المتتالية، ليس فقط خلخلة النسق المفاهيمي و"النظام الرمزي" - بلغة لاكان Lacan - وإنما تحفيز المتفرج على إعادة بناء ما جرى تفكيكه سلفاً، بحيث تبعث فيه القدرة على تغيير الواقع"⁽²⁾، تتداخل في ذلك كل مقومات الاستعداد الممكنة لتكوين رؤية من شأنها الوصول إلى المرحلة النهائية للتغيير المفترض مسبقاً.

ومن بين أشكال تأثيرات التغريب البارزة "يقدم استخدام بريخت للمادة التاريخية منهاجاً لوضع الأحداث على بعد طفيف من تجربة الجمهور الخاصة، ليتمكن من المزيد من إعادة التقييم الموضوعي للقوى والتعارضات التي تكتنف العمل"⁽³⁾، فتكون الأحداث ذات الطابع التاريخي بمنحى قريب جداً من معارف الجمهور، لتساعده على تشكيل صورة ما عمّا يشاهده

(1) مدحت الكاشف: المسرح والانسان، تقنيات العرض المسرحي المعاصر، ص36.

(2) محمد سيف - خالد أمين: دراماتوجيا العمل المسرحي والمتفرج، ص21.

(3) كاثرين تيرنر، سين ك بيهرندت: الدراماتوجية وفن العرض المسرحي، ص92.

ليساهم في ما بعد بتشكيل وعي خاص، وتجربة تساعد على استيعاب تلك المعرفة في قوالب يستفيد منها المتفرج في جوانبه الإصلاحية.

فالتغريب "وهو وسيلة لتحرير الجمهور من الرواسب الاجتماعية، والحد من تأثيرها عليها لحظة مشاهدة العرض لينشغل بالتساؤلات المثيرة للنظر والتشكيك في كل ما يحيط به نظرة متشككة ونقدية لذلك حرص بريخت على إبقاء مسافة بين الممثل والجمهور تفاديا لاندماج هذا الأخير في الأول، وإبقاء مسافة بين الممثل والشخصية التي تمثلها حتى لا يقع توحيد بينهما"⁽¹⁾، والعلاقة تبقى قائمة بين المتفرج والممثلين، لكن دون التخلي عن فكرة التشكيك في الأشياء، وإعطائها أبعادا معرفية في طرح فكري داخل العرض المسرحي.

ومن هذا كله لا يمكن اعتبار وظيفة التغريب "مجرد وسيلة لنقد المنطق، وإنما هي محاولة لتأسيس هذا المنطق، وهو الأمر الذي يؤكد على ضرورة مشاركة المتفرج في العرض المسرحي... كما يقوم عنصر التغريب بتوجيهه، وبلورة الموقف النقدي لدى المشاهد، إزاء حوادث الحياة الحقيقية التي يتم عرضها على المسرح، وفي هذا يقول "بريشت": يصبح العرض الذي يحقق التغريب هو ذاك الذي يسمح لنا بالتعرف على موضوعه، وفي الوقت نفسه يجعله يبدو لنا غير مألوف"⁽²⁾، ففي النهاية إقحام المتفرج ضرورة حتمية كونه هو المقصود الأول بتوجيه فكرة منبثقة من روح العرض، والعلاقة القائمة بينه وبين الممثلين لتكون هناك حوادث حية وواقعية تعيش على خشبة المسرح يعيد المتفرج بناءها، لتتشكل الصورة النهائية في التعرف على الموضوع، وفي نفس الوقت كونه يبدو غير مألوف بالمنظور التغريبي لدى بريخت.

(1) عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتغريب في المسرح، ص151.

(2) مدحت الكاشف: المسرح والانسان، تقنيات العرض المسرحي المعاصر، ص37.

5-5- دراماتورجيا أوجينيو باربا:

يعدّ أوجينيو باربا Eugenio Barba، أحد واضعي نظريات الأداء، والعرض من حيث النظر إلى المسرح بمنظور تجديدي، من أجل خلق رؤية خاصة حيث كان تركيزه فيما أتى به متعلّقاً بأفعال الانسان دون تجريدها من العوامل النفسية والسلوك فتكون بذلك منصبة على "الحضارة الاجتماعية Socioculture والسلوك النفسي والجسدي للإنسان/ المؤدى عبر الثقافات المختلفة، وقد كان اهتمامه الأول- ولا يزال- منصبا على الجانب الاجتماعي للمسرح، وذلك من خلال تجاربه فيما أطلق عليه "المسرح الثالث" The Thirdtheatre وهو مفهوم أراد به التمييز بين المسرح الرسمي، والمسرح الطليعي، وبين نوعية المسرح الذي يسعى إليه... من أجل البحث عن صيغة مسرحية مغايرة يكون بمقدورها إحداث نوع من التغيير الاجتماعي"⁽¹⁾، وهنا يكمن الجانب التجديدي عند باربا.

وبطبيعة الحال فإن القرن الثامن عشر كان "بداية تحول في تاريخ الدراماتورجيا الكلاسيكية وذلك من خلال ما سجله من تقويض لجنسيتها الثابتين "التراجيديا" و "الكوميديا"، وابتكاره لأجناس مركبة (دراما بورجوازية- دراما عائلية، دراما غنائية أو شعرية... إلخ)... أي في حرص الكاتب على إنتاج دراماتورجيا مفتوحة تجمع بين المأساوي والكوميدي، وترفض كل تصنيف أو تميّط جنسي"⁽²⁾، وتكوين رؤية مغايرة تسعى إلى مساهمة التحول الاجتماعي.

فمن منظور آخر متعلق بالدراماتورجيا، يدرج باربا مفهوما خاصا متعلقا بها من زاوية تحوّلها إلى "تناسج وتناس غير قابل للاختزال: إن كلمة 'نص'، قبل أن تحيل إلى نص مكتوب أو شفاهي، مطبوع أو مخطوط تعني في المقام الأول 'نسيج وتجميع بهذا المعنى لا توجد ثمة فرجة بدون نص ما يتعلق بنص (تناسج) الفرجة يمكن تعريفه بالدراماتورجيا، أي drama-érgon، عمل الأحداث داخل سياق الفرجة، أما طريقة عمل الأحداث فهي الحبكة

(1) مدحت الكاشف: المسرح والانسان، تقنيات العرض المسرحي المعاصر، ص63.

(2) حسن المنيعي: النقد المسرحي العربي، ص12.

بكل تأكيد، الدراماتورية ليست هي الحبكة، بل تناسج جماع النصوص المتاحة والتي تحقق نص الفرجة بفعل تناسجها، وهنا أيضا نلمس تصورا آخر للتناسج من خلال وصله بعملية التناص⁽¹⁾، يبدو من خلال هذه النظرة أن باربا وبربطه هذا المفهوم بالتناسج، والتناص فيما تعلق بالعمل المسرحي شبكة معقدة من المهام المتناغمة فيما بينها، لتحقيق غاية واحدة بتلك الأدوار المختلفة، فالمسرح بطبيعة الحال عمل جماعي، يسعى فيما يسعى إلى تحقيق نجاح العرض المسرحي.

وبخصوص المسرح الثالث فإنه "يعيش على الحواف، وغالبا خارج حدود المراكز والعواصم الثقافية، وهو مسرح ابتدعه أناس يعرفون أنفسهم على أنهم ممثلين ومخرجين وعاملين بالمسرح، على الرغم من أنهم لم يمروا أبدا بعملية التعليم التقليدي للمسرح وبالتالي لا ينظر إليهم على أنهم محترفين"⁽²⁾، فتكون بذلك زاوية النظر إلى المسرح الثالث موجهة إلى فئة مقصودة من المشتغلين فيه من خلال بناء "شبكة من العلاقات مع مواطنين ينتمون إلى مجتمعات مهمشة، أو من ينتمون إلى مجموعات خاصة، ليعكس من خلال علاقة هذه المجتمعات أو الجماعات بعضها البعض وعلاقة الفرد بالمجتمع، وعلاقة هذا المجتمع بالإنسان الفرد"⁽³⁾، يكون فيها أساس هذه العلاقة مع الفئة المهمشة بمثابة علاقة اجتماعية وطيدة باعتبار المجتمع مؤسسة يشترك فيها الأفراد بتكوين تلك العلاقات فرادى وجماعات.

وهذا ما نجده في المسرح بتوزيع المهام بين كل العاملين فيه. وعلى ذكر الحبكة باعتبارها تناسجا، فإن باربا يحدد نوعين منها "يتحدد النوع الأول من خلال تطور الأحداث في الزمن عبر مصوغ تسلسل العلاقات المسببة ونتائجها، أو عبر تناوب الأحداث التي تمثل مستويين اثنين من التطور، أما النوع الثاني فإنه يتحقق فقط جراء التزامن، الحضور المتزامن لعدة

(1) محمد سيف - خالد أمين: دراماتورية العمل المسرحي والمتفرج، ص 23.

(2) مدحت الكاشف: المسرح والانسان، تقنيات العرض المسرحي المعاصر، ص 63.

(3) المرجع نفسه، ص 64.

أحداث... يعتبر باربا الدراماتورجيا المفهوم الذي يوحد النص والخشبة، وهو المفهوم الذي عادة ما يسمى بحياة النص أو العرض الفرجوي بشكل واضح وغير ملتبس⁽¹⁾، فيظهر أن النوع الأول مندرج تحت سطوة تتابع الأحداث، وتطورها من خلال الترابط المنطقي للأحداث أما الثاني الذي ينتج بفعل الزمن، ليصل باربا إلى أن الدراماتورجيا هي المكون الذي يجمع النص والعرض، أو الآلية التي تنقل النص إلى عرض فرجوي، الأمر الذي يعتبر روح المسرح والغاية التي كتب من أجلها.

ليكون بذلك هذا التمييز بين النص المكتوب ونص الفرجة، يخضع لسلطة التحول على مستوى الأدوار الموكلة لكل عنصر فنقول إن النص المكتوب "قابل للتحويل قبل العرض وبشكل مستقل تماما، يوجد النص العرض (نص الفرجة) فقط مع نهاية صيرورة العمل، ولا يمكنه أن يستمر، فالنص المكتوب وثيقة قابلة للأرشفة والحفظ، لكن نص الفرجة زئبقي وزائل، إذ يختفي جراء انتهاء العرض"⁽²⁾، وفي النهاية هي ثنائية، وميزة يتمتع بها المسرح، وتواجد علاقة وطيدة وفعلية بين النص المكتوب، والعرض المسرحي ليظهر فيما بعد أن كل ما سعى إليه إنما هو السعي إلى اتخاذ المسرح "بعدا اجتماعيا يفوق اهتماماته بالجماليات، أو بمعنى آخر فإن جمالياته تتطور بفعل التدريب والمران المستمر الذي يؤدي في النهاية إلى بلورة هذا البعد الاجتماعي"⁽³⁾، قوامه الممارسة وصنع علاقات وطيدة بين الفاعلين في المسرح، لتحقيق غاية قوامها اجتماعي، وأساسها مسرح يسود فيه التغيير نحو الأفضل.

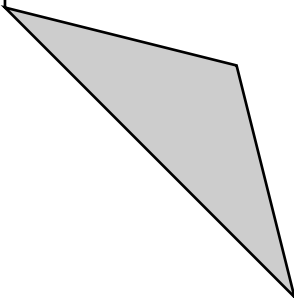
(1) محمد سيف - خالد أمين: دراماتورجيا العمل المسرحي والمتفرج، ص 23.

(2) المرجع نفسه، ص 23.

(3) مدحت الكاشف: المسرح والانسان، تقنيات العرض المسرحي المعاصر، ص 64.

الفصل الثالث:

تحويل النص السردي (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي).
إلى عرض المسرحي.



في هذه المقاربة للنص المسرحي المقتبس من رواية الطاهر وطار، يستدعي الأمر أن يكون المنطلق من الرواية تحديداً، من أجل تتبع ما يطرأ من تغيرات على هذه الرواية بفعل الانتقال الذي يحدث أثناء التحويل إلى نص مسرحي وصولاً إلى العرض، وكل معالجة لعنصر من عناصر النص المسرحي محل الدراسة، سيكون منطلقه النص الأول (الرواية) وستتوجه تحديداً هذه المقاربة إلى التشكيل الفني لكل من الرواية والمسرحية نصاً وعرضاً حيث سيتم التطرق إلى مجموعة من العناصر، التي تشكل عادة مسار العمل الإبداعي ككل بداية من العتبات، الحكاية (الأحداث)، ثم حوار الشخصيات، وبطبيعة الحال الزمان والمكان وهذه العناصر هي التي تصنع تصوراً مبدئياً عن مكونات العرض المسرحي من ممثلين ديكور، أزياء، إضاءة، ومؤثرات موسيقية، لذلك فالنص المسرحي مرحلة مهمة في صناعة تصور ما عن العرض، لكن على الأقل سيتم تتبع هذه العناصر من المنطلق الذي بدأت منه أي الرواية.

أولاً- البناء الفني لرواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي":

1- العتبات الروائية:

صار الوقوف عند العتبات من الضروريات التي تصادف المتعامل مع الرواية، خاصة في البحث عن الدلالات: قراءة، كشف، وتحليلاً، فالعنوان وسائر العتبات الأخرى محطة مهمة، يكون البحث فيها مجالاً واسعاً في اكتشاف كثير من التأويلات ذات العلاقة الضرورية مع المضمون، فكان "التطور في فهم النص والتفاعل النصي مناسبة أعمق لتحقيق النظر إليه باعتباره فضاءً، ومن ثم جاء الالتفات إلى عتباته"⁽¹⁾، لذلك برزت الأهمية التي تتموضع خلالها هذه العتبات.

(1) عبد الحق بلعابد: عتبات لجيرار جنيت (من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2008م، ص14.

1-1- غلاف رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي:

عادة ما يكون الغلاف الخارجي للعمل الأدبي الواجهة الأولى التي تستقر القارئ العادي والناقد على حد سواء، كونه يحتوي على مجموعة من العلامات التي تنتظر الاستنتاج وجل التأويلات الممكنة التي تعطى للعمل ككل، حتى وإن كانت مرحلة تأويل دلالات الغلاف مرحلة ضرورية للدخول إلى عمق النص، من أجل البحث عن مكان لتلك الافتراضات ومدى صدقها أو حتى التغير في منحائها، والغلاف في تركيبه إنما هو جملة من الألوان والخطوط وحتى تلك الصورة التي تطبع عليه، لها ارتباط بطريقة ما في صنع عمل فني مبدئي مستقر وجاذب للأنظار، ما يولد لدى القارئ رغبة في التساؤل عن مقاصد كل ما هو مكون للغلاف، وتدفعه في الغالب إلى الخوض في النص لاكتشاف الدلالات الممكنة التي أثارته التشكيلات المختلفة للغلاف، فتتداخل الألوان في الغلاف بما يتماشى مع الغاية الرئيسية لأحداث الرواية فيما بعد بداية من العنوان طبعاً، لتعكس مبدئياً حياة مجموعة من الأشخاص في مجتمع، مفترض أو كما يتطلعون إليه بأن تكون هويته، فالملاحظ على الغلاف هو العناية الفائقة بالصورة والألوان، وربما حتى كيفية كتابة العنوان ما يوحي بجدية طرح الأفكار بأسلوب فني مدروس من شتى الجوانب.

والألوان في هذا الغلاف على قدر كبير من العناية، موزعة ما بين ستة ألوان جامعة لكل من: لون خط اسم الكاتب، العنوان، الصورة والغلاف ككل، فخط لون اسم الكاتب كان باللون الأسود الذي عادة ما يكون في الغالب إشارة إلى شيء سوداوي، إذا ما كان الموضوع يصب في محاور مشابهة للحرب وعدم الاستقرار، وأيضاً الشر أو النية السيئة، وربما في موضع ما يُستعمل لإسقاط أوصاف على شخص معين، وربما من ذلك ما احتوت عليه الرواية تحديداً من سوداوية وعدم استقرار، وما إلى ذلك من إحالات يصلح لها اللون الأسود الذي يعبر في العادة عن "السلبية المطلقة، حالة الموت التامة واللا متغيرة، الأسود إذن لون الحداد"⁽¹⁾

(1) كلود عبيد: الألوان دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزياتها، ودلالاتها، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1 2013م، ص64.

وتعود هذه الاختيارية إلى ما يدخل ضمن الحيادية، أو ربما الإبراز والظهور ببند عريض بلون أسود، إضافة إلى أهمية الكاتب الضرورية جدا إذا عرفنا أن "الطاهر وطار" هو من تولى فعل الكتابة، وربطنا ذلك بأحداث الرواية أو الفترة السوداوية التي عاشتها الجزائر، إن الأمر يسير نحو الإشارة إلى إبراز اسم "الطاهر وطار" على أنه من بين الأسماء، التي كانت تتكلم وتصرح، وتعلن عما يجب على الجزائر أن تتخذه من مسارات صحيحة، من أجل الوصول إلى بر الأمان، أما عن قولنا أن الطاهر وطار هو نفسه الولي الطاهر، أو أي شخص آخر واقعي، فهذا ما لا يمكن التسرع في البت فيه.

ولقد كان اختيار اللون البني للعنوان الرئيسي للرواية، الذي يتبعه عنوان فرعي أقل غلظة يبين هذا الاختيار من الوهلة الأولى أن "الولي الطاهر" سيكون الشخصية الرئيسية، التي تشكل علاقات مختلفة مع الشخصيات الأخرى، وأهم شخصية يمكن الحديث عنها. فلا بد أن تكون لافتة للانتباه وهذا ما حدث بالفعل في الغلاف، فنجد أن "الولي الطاهر" كجملة اسمية تتوسط أعلى الغلاف تحت اسم صاحب الرواية مباشرة، وبنوع من الغلظة، وبُعدٍ عن الطريقة الزخرفية، فإذا ربط هذا بأحداث الرواية فسيكون الأمر ملائما، واللون البني الداكن وطريقة الكتابة تحيلان على موضوع جدي صارم غير محسوم، وكذلك إذا ما وقع على نفسية المتلقي يشعره بالقلق والرغبة في البحث عن دلالات هذا العنوان، ويكون اللون البني قريبا من اللون الأسود من حيث التعبير عن شيء تراثي أو يميل للقدم، ولعل أن هذا الأمر يأخذنا إلى فترة زمنية معلومة، واللون البني دلالاته إنما هي على شيء من خانة التراب أو الطين فالبني يدل "على الأهمية الموضوعة على "الجنود": على الأرض والوطن"⁽¹⁾، للتعبير عن شيء من الأصالة والتراث، وهذا ما يصب في الموضوع الرئيسي الذي جسده الرواية ف"الولي الطاهر" ليس من زمننا المعاصر، بل من فترة كانت لها خصوصياتها تميل إلى

(1) أحمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1982م، ص195.

عناصر طبيعية بنفس القدر من البساطة. فكان اللون البني الذي أُختير للعنوان موفقاً نوعاً ما، وقريباً من مضمون الرواية ما يفرز شيئاً من التماسك والانسجام طبعاً.

يتبع هذا الاختيار في اللون للعنوان اختيار لون آخر للعنوان الفرعي، هو البني بدرجة أقل من الغلظة، لتكون النظرة موجهة ولافتة للعنوان الرئيسي كي تتم الإحالة على العنوان الفرعي الذي يكون تكملة للجزء الأول من العنوان، فيفهم القارئ أو الناقد طبيعة هذا العنوان وعناصره كلها، فالعودة إلى المقام الزكي هي الطرف الثاني من الوجهة التي تسير وفقها أحداث الرواية فيما بعد من طرف أهم شخصية هي "الولي الطاهر".

في غلاف الرواية صورة مكونة من مجموعة من التلميحات حول ما يرسم فكرة عن الثقافة الإسلامية، في زخرفية متداخلة الألوان بين اللون الأزرق والأصفر، والأبيض والبني والأسود، فأول ما يلفت الانتباه هو وجود ما يشبه النافذة التي تمثل شيئاً من المقدّسات الإسلامية على مستوى المعمار، لتحيل هذه النافذة على مكان يشبه الصحراء وهو على الأرجح المكان الذي يوجد به المقام الزكي في الرواية، في مكان قاحل (الفيف) وانعزاله عن الأماكن التي يرى فيها الولي الطاهر، ومن معه أنها يعمها الوباء والفساد وفي هذه الصحراء أشخاص باللباس الإسلامي، كإشارة إلى طبيعة الأفراد الذين كانوا يتبعون الولي الطاهر بلباس تقليدي إسلامي، أما عن اللون الأبيض البارز في الصورة فهو لون يشير إلى النقاء، والصفاء، والبعد عن كل دنس في نفوس الطائفة التي تبعت الولي الطاهر ولربما الطموح الذي كانوا يسعون إليه وهو إقامة دولة إسلامية بضوابط شرعية.

1-2- عنوان رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي^(*):

عادة ما يكون العنوان في العمل الأدبي الوجهة الأولى التي تجذب اهتمام القارئ من خلال ما يحمله من معانٍ مكتنزة في داخله، تتيح أسئلة متعددة مستفزة من أجل محاولة

^(*) هذه النسخة غير مرقمة، وقد تم اعتماد ترقيم خاص بداية من صفحة ورقة العنوان الداخلية في الرواية على أنها الصفحة رقم: 01.

معرفة مجموع الدلالات التي يرمي إليها، إن العنوان هو السبب الموصل إلى مضمون النص بحثاً وتقصياً للمعنى والدلالة، ويثير العنوان "العديد من القضايا التي تختلف باختلاف مجالات انشغال الباحثين، وتتباين بتباين الأجناس الأدبية، وهذا ما نجده في طبيعة رؤية نقاد الشعر التي تغاير رؤية موقع العنوان في فنون أدبية أخرى: كالرواية أو القصة أو المسرحية"⁽¹⁾، لذلك فهو العتبة أو البوابة الأولى التي يدخل منها القارئ إلى عمق النص وكلما كان العنوان مستقزاً كلما كان أكثر جذبا للقارئ، والعنوان كما يبدو على مستوى المصطلح، تركيب منساق نحو امتلاك ثقافة شاملة أو على الأقل الاطلاع على جوانب موزعة بين الثقافة الشعبية والصوفية، وحوادث مستمدة من التاريخ الإسلامي، من أجل فهم ما يريد "الطاهر وطار" إيصاله للقارئ، فيستوفي العنوان بذلك إحدى خصائص العنونة الروائية المتمثلة في الاستفزاز والإيحاء وتماهي الدلالة، وعدم تجليه بوضوح من البداية.

فالعنوان خزان مغلق من الدلالات، وهو بذلك على مسافة ما من امتلاك مجموعة من الوظائف قد تكون إيحائية بالضرورة، وهذا ما احتوى عليه عنوان رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، إنه عنوان مستقز بالفعل، وهذا العنوان أيضا يؤدي وظيفة إغرائية تسهم في استحضار فكر القارئ وتشويشه، مما يثيره ويشوقه، وهذا ما اجتمع في عنوان رواية "الطاهر وطار"، إذ أنه عنوان مقلق بالفعل، وعنوان طارح لمجموعة من الأسئلة، وحافز كاف من أجل تتبع دلالاته داخل النص.

إن العنوان سيروية دلالية نحو معرفة معاني المستويات اللفظية المشكلة له، فأبي عودة لهذا الولي الذي يتميز بالطهارة؟، وقبل ذلك من أين تأتي هذه العودة إلى مقام يتميز هو الآخر بأنه زكي؟، نعم العنوان يضعنا أمام تجسيد لكيفية عودة إلى مقام زكي، لكن العنوان طبعاً لا يشرح ذلك إنما هو تسويق لما هو داخل الرواية، هناك يتم معرفة هذا كله، فيوقفنا العنوان مبدئياً أمام عودة إلى مقام زكي، إلى تلك القيم النقية على طريق الحق والإسلام بعيداً

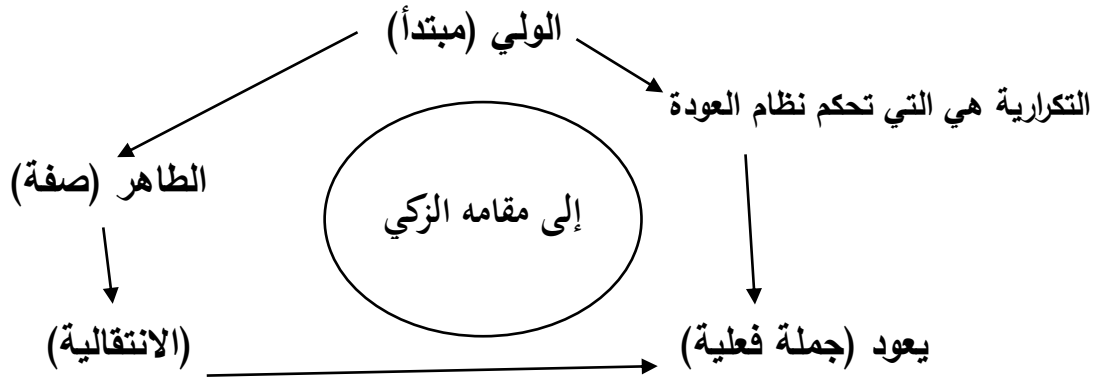
(1) عبد المالك أشهبون: العنوان في الرواية العربية، دراسة، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2011م ص11.

عن كل دنس، وتدهور في مجتمع هو المجتمع الجزائري الذي عانى الولايات في فترة تاريخية حساسة، فافترض "الطاهر وطار" عنوانا كمحاولة منه إيصال هذا المجتمع بقيمه الحميدة إلى ملجأ يقيه من كل شر.

لذلك فعنوان الرواية يريد أن يقترح حلا لتلك الأزمة بأسلوب روائي فني مضلل، لكنه ليس منفرا للقارئ، بل محفزا له على اكتشاف الدلالة الضمنية من خلال - كما قلت سابقا - التركيبية اللفظية المشكلة للعنوان، التي تبدو للوهلة الأولى مستمدة من المعجم الصوفي وربما حتى من التراث العربي عامة، وما يطبع ذلك من نفحات أسطورية في بعض النواحي فالكاتب "تصيد بعضا من المصطلحات ذات المنشأ الصوفي، أو تلك اللصيقة بالفكر الصوفي، وبمبادئه وأبجدياته"⁽¹⁾، وزاوية النظر هذه توصل إلى معرفة بعض دلالات المصطلحات المشكلة للعنوان: "قالولي" هي كلمة ابتداء (مبتدأ) في جملة اسمية افتتح بها العنوان.

لنتبع بصفة هي "الطاهر"، فنفهم من ذلك أنه ليس مجرد "ولي" إنه يتميز بالطهارة والنقاء، ثم يلي ذلك "العودة" متمثلة في فعل مع ضمير منفصل مقدر على ضمير الغائب "هو"، فالجملة الفعلية "يعود" هي في محل رفع خبر "الولي"، أما شبه جملة "إلى مقامه" فهي جار ومجرور متبوعة بصفة "الزكي"، فتركيب جملة "الولي الطاهر" هو تركيب من أجل ذلك الوصول المفترض إلى المقام الزكي مروراً بعملية العودة وكأنه انتقال من السكون الذي شكلته الجملة الإسمية، إلى شيء من الحركية التي أضفاها الفعل "يعود"، والأرجح أنها دلالة ضمنية غير مصرح بها لانتقال أوضاع الجزائريين إلى واقع أفضل، وهذا ما أراده "الطاهر وطار" فعلا، كما سيتضح لاحقا في مضمون الرواية وبهذا من الممكن جعل ترسيمة تبين كيفية تشكيل العنوان على مستوى المصطلح:

(1) محمد بكادي: أثر توظيف المصطلح الصوفي في الرواية الجزائرية المعاصرة، رواية (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي) للطاهر وطار أنموذجا، مجلة الآداب واللغات، المركز الجامعي تمنراست، ع9، 2018م، ص313.



- تركيبة عناصر عنوان رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي -

وبهذه التشكيلة المصطلحية على مستوى المفردة الواحدة منفصلة، فإن المعنى لا يتشكل بوضوح، ما يستدعي الدخول إلى ما يشكل معناها من داخلها، بداية بذكر بعض دلالاتها اللغوية، فمن خلال المخطط السابق نكتشف أن العنوان الذي كانت بدايته جملة اسمية (الولي الطاهر) محصورة بين عنصري الزمان والمكان، زمان منفلت من الثبات، غير مستقر وتوجيه ملحوظ نحو مكان واحد (المقام الزكي)، الذي تتحقق فيه دلالة فعل العودة، فتتشكل سيرورة زمنية على الأرجح أنها من الماضي نحو المستقبل، كلمة الولي إنما هي توجيه نحو دلالة تفترض إنه "كل من ولي أمرا أو قام به. والنصير والمحب والصديق ذكرا، والحليف والصهر والجار والعقيد، والتابع، والمطيع. يقال المؤمن ولي الله. و(ولي العهد): وارث الملك"⁽¹⁾، فما تحمله كلمتي (الولي والطاهر) من معان صوفية هو ما جعلها أيضا ذات علاقة بالمقام الزكي الذي يعد رمزا من رموزها، وتسير كلمة الولي كمفردة دلالية نحو ما يدخل في باب الزعامة وتولي أمور جماعة ما، وقد تطلق على الإنسان التقي المؤمن كما ورد في سورة المؤمنون: ((وَالْمُؤْمِنُونَ وَالْمُؤْمِنَاتُ بَعْضُهُمْ أَوْلِيَاءُ بَعْضٍ يَأْمُرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَيَنْهَوْنَ عَنِ الْمُنْكَرِ وَيُقِيمُونَ الصَّلَاةَ وَيُؤْتُونَ الزَّكَاةَ وَيُطِيعُونَ اللَّهَ وَرَسُولَهُ أُولَئِكَ سَيَرْحَمُهُمُ

(1) سعاد عبد الله العنزي: صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة، دراسة نقدية، دار الفراشة للطباعة والنشر ط1، 2010م، ص152.

اللَّهُ إِنَّ اللَّهَ عَزِيزٌ حَكِيمٌ)) سورة التوبة: الآية 71، والواضح أن كلمة الولي تفترض شيئا محمودا يتبعها لإكمال دلالتها التي تبدو غير مكتملة تحيد نحو معنى ديني. لأنه كما يشيع عنه أنه شخص صالح، يقوم بالكثير من الأشياء التي تحقق منفعة، وصالحا يتعلّقان بسمعته بين الناس.

كذلك الولي دلاليا هو الإقرار الصريح بما يُعرف في الثقافة الشعبية الجزائرية والإيمان بوجود أولياء صالحين، وللإشارة فقط سميت الكثير من المناطق بأسماء هؤلاء الأولياء الصالحين، كتعبير عن الوعي الجمعي والانقياد خلف ما يتمتع به الأولياء من صلح ورشاد.

إن هذا التشابك في الدلالات على مستوى اللفظة الواحدة، يقود إلى فهم أن المعنى عصي على التحديد، فلماذا هذه الغرابة التي تنطبع على عنوان الرواية؟، إضافة إلى طول العنوان أيضا، والأمر يتجه نحو معان أخرى لم يستوعبها العنوان وترك ذلك لمرحلة بعدية هي نص الرواية.

ولو تتبعنا الدلالة في العنوان نجد أن الولي مقرون بصفة الطهارة، وهذا عادة ما يطبع الأولياء من صلاح ونقاء، وقبل ذلك يمكن اعتبار "الطاهر" اسم علم لشخص، وهو بالضرورة ليس معلوما ولم يُحدد، يكفي أنه ولي طاهر، أي ممكن أي ولي طاهر هو المقصود بهذا التوجيه المصطلحي مع لازمة النقاء والطهارة طبعاً، فالملاحظ على هاتين الكلمتين "الولي الطاهر" هي مما يدخل في باب التصوف، للدلالات التي تصب فيهما كتوجيه نحو الاعتقاد الجازم أن الولي الطاهر بتقواه وقربه من الله تعالى، له قابلية أن يكون ولياً على جماعة ما تسير تحت ما يقوله من كلام أو أي تصرف يقدمه يكون مقدساً ومباركاً، بمنحى أسطوري عجائبي، يخبر عنه العنوان من الوهلة الأولى، فالولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي إشارة إلى ما يشبه المغامرة من خلال تلك العودة، وقضية العودة هذه تحيلنا إلى نقيض هو "الذهاب" فإلى أين كان يذهب الولي الطاهر؟، إنه يعود من رحلاته العجائبية ربما، والرواية في عمومها "تحمّل أبعاداً واقعية تعكس المعاناة الإنسانية وآلامها وآمالها وتطلعاتها نحو

المستقبل، فهي ليست قصة خرافية تروي أحداثا عن شخصيات تخيلية عاشت الزمن الميتافيزيقي، لأجل تحقيق غرض وجودي، أو مغزى أخلاقي مرفوقا بتعبير جمالي عجائبي إنما تتخطى ذلك للتحوّل إلى مؤشر حضاري يتعامل مع الوجود الإنساني عبر تطوره التاريخي⁽¹⁾، وهذا ما يحمله الفعل "يعود" الذي يشير إلى شيء في المستقبل، أو هو تقديم وافترض لأزمة كان يعيشها المجتمع الجزائري.

وهناك استنتاج للعودة من وضعيات مختلفة على سبيل ذكر العودة الدينية، أذكر منها ما يقال أن هناك "عودة المهدي المنتظر، وهو إنسان مصلح من المسلمين، ويعد ظهوره من علامات الساعة الكبرى"⁽²⁾، وفي القرآن الكريم عودة أهل الكهف بعد أن لبثوا عدة سنين في سباتٍ، وذهب فرد منهم إلى المدينة وجد كل شيء تغير "فطلب من الله العودة إلى عالم الروح، عالم الكهف والموت"⁽³⁾، أما الحديث عن العودة الأدبية أذكر "عودة أوزوريس إلى قصره بعد أن حاول أخوه طوفان قتله لينال القصر والحكم في الأسطورة المصرية "إيزيس"⁽⁴⁾ كإشارة إلى العودة من الذهاب، فكان ذلك بسلامة ودون أي سوء ليتم الوقوف بعد هذا كله على قضية العودة في الرواية صحيح هي عودة الولي الطاهر، لكن ربما المقصود أيضا هو عودة الأوضاع إلى الاستقرار، لما يصب في القول: عادت المياه إلى مجاريها.

إلى هنا يمكن معرفة أن العودة التي قام بها الولي الصالح في الأساس، ذات دلالة "جسدت عودة تاريخية أسطورية، فقد تجمعت كل هذه الدلالات في شخصية الولي الطاهر الذي كلما استفاق من غيبة أو رحلة، إلا واصطدم بمأساة حقيقية كانت غائبة عنه"⁽⁵⁾، وهذه

(1) غنية لوصيف: اشتغال العجائبي في الرواية الجزائرية المعاصرة، رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" للطاهر وطار أنموذجا، مجلة قضايا الأدب، جامعة البويرة، مج 1، ع 1، 2016م، ص 89، 90.

(2)، (3) سعاد عبد الله العنزي: صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص 154.

(4) المرجع نفسه، ص 155.

(5) عبد الرزاق علّا: الشخصية الصوفية في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للطاهر وطار، مجلة العلامة جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، ع 4، 2017م، ص 331.

الشخصية مقترنة بمكان هو المقام الزكي، لكن في المقابل ليس معروفا هل هو مكان محسوس أم روعي؟، بحيث أن المقام مبدئيا مكان يستوعب تلك العودة بعد الذهاب، فإن كان معنويا فهو يعني "مقام العبد بين يدي الله عز وجل"⁽¹⁾، والمقام مرتبط بمقام كل نبي الذي يختص به، كأحدى الدلالات التي يفترضها المقام، كما لا ينبغي إنكار احتمالية أن يكون المقام ماديا يتواجد فيه الولي بعد كل عودة من رحلاته الروحانية. ليتم البحث عما إذا كان هذا المقام مقاما واحدا، أم أن هناك الكثير منه، مما يجعل الالتباس قائما في تحديد نوعية ومكان المقام الذي يجب أن تتم العودة إليه، وما يسجل على غموض عنوان الرواية يقابله غموض كبير في الرواية نفسها، وهذا ما برز في بناء الرواية، ومسّ مسار أحداثها ومن ذلك أيضا الشخصيات والأسلوب الفني للرواية.

1- 3- العتبات الداخلية لرواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي:

وفي سياق الحديث عن العتبات، بعد أن تم تجاوز الغلاف الخارجي، وإعطاء لمحة عن بعض إحياءات العنوان، التي تستفز القارئ بعد ذلك، هناك العتبات الداخلية لما نصادف الإهداء الذي تقدم به الطاهر وطار، مشكّلا بصيغة المثني، وهذا الإهداء موجه على حد تعبيره إلى عملاقين من عمالقة الفكر العربي المعاصر بهذا الشكل:

"إلى عملاقي الفكر العربي المعاصر

المرحوم الدكتور حسين مروة

والدكتور محمود أمين العالم أطل الله في عمره قد نتحایل على النهر، فنحصر ماءه، وإن في بركة، ونستحم فيه مرتين، ولكن لن نستطيع الاستضاءة بنور الشمعة الواحدة مرتين"⁽²⁾ وجانب التخصيص في هذا الإهداء مقصود نحو اسمين كبيرين هما: "الدكتور حسين مروة" والدكتور محمود أمين، فيفصح الإهداء مبدئيا عن دالتين رئيسيتين:

(1) عبد الرزاق علّا: الشخصية الصوفية في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للطاهر وطار، ص 155.

(2) الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، التبيين الجاحظية، الجزائر، 1999م، ص 02.

الأولى متعلقة بالنهر الذي يتمتع بالحركية والجريان، فيمكن أن يتم الانتفاع منه بإقامة سد لتجميع مياهه، والاستفادة من تلك المياه كلما تطلب الأمر ذلك، في المقابل ذوبان الشمعة لا يمكن أن نفعل لها شيئاً سوى استبدالها بأخرى، الآن ولما نأخذ الأمر من زاوية مغايرة فيما ذهب إليه "صالح خديش لما رأى أن:

"المقولة العربية المتعارف عليها غير كافية، ولم تعد قادرة على التأقلم مع طبيعة العصر الذي يحتاج إلى نور ينظف الأفكار دون ما أصابه من انحراف، ولكن ذلك يحتاج إلى تضحية كبرى، فالشمعة المنيرة تنتهي ولا يمكن التحايل على الزمن لبعث الروح فيها من جديد، بينما يمكن التحايل على النهر بحبسه في بركة والتمتع بمائه مرتين على الأقل، ولكن هناك فرق بين نظافة المظهر ونظافة المخبر"⁽¹⁾، من هذا الرأي تحديداً يتوجه معنى الإهداء إلى دلالات أخرى، وخاصة أنه مقترن بعملاقين في الفكر العربي على سبيل ذكر أن أحدهما في تلك الفترة توفي، فيكون المعنى موجهاً إلى أنه ما دام متوفياً فهي خسارة كبيرة أن نفقد وزناً كبيراً مثله، رغم الإضافة التي قدمها لما كان على قيد الحياة، فسيبقى حياً بفكره المقدم والاحتمال الآخر هو أنه لما يكون المفكر حياً فهو يحترق ويقدم وعياً، وإصلاحاً لمحيطه وكلما أوصل علمه ونشره أكسب لنفسه فرصاً بعد وفاته بأن يتواصل فكره، ولا ينقطع من خلال كل جماعة حصلت على ما قدمه، فيكون مثل الشمعة لا نستطيع حبس ذوبانها لكن نستطيع إشعال شمعة أخرى مكانها وهكذا.

وبهذا الإهداء "الطاهر وطار" لا ينكر مطلقاً ما قدمه المفكران، بل هو اعتراف بصنيعهما ويتبع هذا الإهداء مباشرة بما أسماه الطاهر وطار "كلمة لابد منها"⁽²⁾، هذه الكلمة عبارة عن ما يشبه التقديم، فالطاهر وطار ربما أراد الإجابة عن الكثير من الأسئلة التي تحركه كل مرة على الإبداع، قبل أن يوصل شيئاً للقارئ الذي يتطلع لمعرفة ما يريد المبدع إيصاله، إن الطاهر وطار مدرك تماماً لوجوب ذكر تلك الكلمة علّها توضح وجهة العمل ككل.

ومن خلال بداية كلامه يتضح أنه ليس بالضرورة أن يكون ملزماً بقول ذلك، لكنه كتبه للتوضيح لا غير يقول: "مهما اعتقد الكاتب، أنه يؤلف لنفسه بالدرجة الأولى، وأن غيره عليه

(1) نبيلة زويش: النزوع الصوفي في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، للطاهر وطار، مجلة الخطاب، جامعة تيزي وزو، ع 07، 2010م، ص39.

(2) الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص03.

أن يستمتع، إن وجد متعة، أو ألا يدخل في حسابان العمل الإبداعي أصلاً. غير أن هاجسا خافيا، يظل يلح عليه، بأن لغيره الحق، في مشاركته حالته، وهذا الهاجس يحتم على أن ألتجئ إلى عمل، لا صلة له أصلاً بالعمل الفني، ولا بالعملية الإبداعية. إنها المقدمة وما يشبهها⁽¹⁾، نعم إن الكاتب يقر أن هذه الكلمة إنما هي على شاكلة التقديم لا غير، ولكن رأى أنه من الممكن أن يشاركه القارئ حالته التي كانت هاجسا متاحا للجميع، يكون سابقا للعمل الإبداعي.

ليشير الطاهر وطار فيما بعد إلى أن الباحث أو الناقد وكل انتماء لهما يضع احتمالية إلغاء الكاتب والعمل معا بقوله: "وبجرة قلم يلغي الناقد العمل أو الكاتب نفسه، وكأنما هو دركي يقف في منعرج طريق، مهمته الوحيدة تسجيل «مخالفة» ما... من منطلق واحد هو «قانون الطرقات»، ودونما تخصص في نوع الإبداع الروائي، إذ أن الناقد المتابع للتجريد سيظل طوال قراءته لرواية واقعية، متشنجا، إلى أن يعثر على ما يشفي غليله من الكاتب وكذلك العكس"⁽²⁾، وهذا ما جعل الطاهر وطار من هذه الرؤية يبين أنه يعلم مصير العمل الإبداعي لما يصل إلى يدي القارئ أو الناقد أو الباحث، فقد يلغى العمل والكاتب معا لإمكانية عدم توفر ما يصبو إليه القارئ مهما كانت طبيعته، ولا يتوافق مع رغباته، الأمر أشبه ما يكون أقرب إلى قانون الطرقات، الذي وبالقدر الذي فيه جانب تنظيمي فيه من البحث عن الهفوات ما يكفي لتسجيل المخالفات، وهذا ما يمكن أن ينطبق على العمل الإبداعي، احتمالية وجود أمر غير مفهوم، أو كما يعتقد عنه أنه هفوة فيلغى مباشرة!.

والطاهر وطار من خلال تقديمه هذا يرجع الأمر إلى قضية الوعي العربي المجبول على سياسة الإقصاء، واقتناص الهفوات من أجل الحكم على العمل الفني الإبداعي بالقصور ومن ثم إلغاؤه. ولهذا ولمجمل الاعتبارات الواردة في التقديم، يريد الطاهر وطار أن يقنع القارئ بمدى إلزامية هذه العبارة "لا بد منها"، ويتضح ذلك من خلال قوله: "ربما من هنا، تأتي ضرورة أن يضع المبدع كلاما غير إبداعي، لعمله يسميه كلمة المؤلف أو مقدمة أو ما يشبه

(1) الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص 03.

(2) المصدر نفسه، ص 04.

ذلك. وأنا شخصيا لا أهدف إلى الدفاع عن نفسي أو عن هذا العمل أو ذاك من أعمالي فأنا كاتب تشكّل على مدى ما يقرب نصف قرن، وليس بإمكانني أن أكون غير ما أنا، وغير ما قبلت نفسي وقبلني الناس شرقا وغربا منه"⁽¹⁾، ويقر الكاتب بأنه ليس في موضع الدفاع عن عمله، فلا يتنكر لنفسه ولا لأي وجه من أوجه التاريخ، فيبقى هو الطاهر وطار الكاتب والمبدع وليس هو من يحكم على نفسه.

ويصرح الطاهر وطار في هذا التقديم حول الرواية أنه: "رغم ما فيها من تجريد ومن سرالية هي عمل واقعي، يتناول حركة النهضة الإسلامية بكل تجاوبها وبكل اتجاهاتها وأساليبها أيضا. وفي الكتابة السياسية - وأنا فخور بأنني كاتب سياسي شبه متخصص في حركة التحرر العربية عامة والجزائرية خاصة"⁽²⁾، وهذا الإبراز لمستوى نوع الكتابة التي تميز عمله أو مجمل أعماله من شأنه تأكيد ما قاله مسبقا، أو تسليط الضوء على أنه ذو وعي بما يحدث في العالم العربي، وليس الواقع الجزائري فقط، فهو يحمل هم الكتابة والسير نحو محاولة إيجاد ما يمكن له أن يصحح كل الفساد، الذي مس المجتمع العربي عامة.

فيرى الطاهر وطار أنه من السهل سرد مجموعة من الأحداث ولكن من الصعوبة بمكان تحويل واقع فني إلى واقع درامي "ومن السهل حدوث ذلك، لأنه يريح الكاتب من عبء تحمل خصمه من أول العمل إلى آخره. مطب آخر يتمثل في سوء تحويل الواقع العادي أو بالأصح الواقع التاريخي، إلى واقع فني. إنه من السهل، أن نسرد حادثة أو حوادث، ولكن من الصعب جدا، وأحيانا من المستحيل، أن نجعل هذه الحادثة حالة درامية"⁽³⁾، وهذا بالفعل ما يطبع العمل من حدة وزخم معرفي، يسير نحو الإصلاح في بعض المواضع، فكل هذا لا يخفيه الطاهر وطار من مرجعية تاريخية يقول: إنه اتكأ في هذا العمل على "حالة قتل خالد بن الوليد لمالك بن نويرة، ففي حين طالب عمر بن الخطاب رضي الله عنه برجم خالد، وهذا موقف مبدئي في منتهى الصرامة والقسوة، قال أبو بكر رضي الله عنه، لقد اجتهد خالد... وخلصته، أنه يشك في إصابته، فله أجر واحد"⁽⁴⁾، وفي هذه المرجعية التي يظهر

(1) الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص 05.

(2) (3) المصدر نفسه، ص 06.

(4) المصدر نفسه، ص 07.

فيها شيء من المطالبة بالقصاص من طرف عمر بن الخطاب رضي الله عنه عن طريق الرجم، طالب أبو بكر بالتزيت، إذا ما سلم بفكرة أن مالك بن نويرة هذا ليس معلوما هل هو مرتد، أم مازال على طريق الإسلام، إن الأمر ربما موجه إلى ما عاشته الجزائر في الفترة التي كتب فيها الطاهر وطار الرواية بمعنى أن الأمر يسير في إطار السؤال الذي يقول: من قتل من ولماذا؟.

ليصل بنا الطاهر وطار فيما بعد إلى أن عمله هذا، له مسحة صوفية لما تحمله شخصية الرواية الرئيسية "الولي" من معان صوفية خالصة في قوله: "إن الفنان فيّ، يقرأ التاريخ ومضة، بل «حالة» بالتعبير الصوفي، ولربما لهذا السبب كانت الشخصية الرئيسية في الرواية صوفية، تعيش حالات تتجسد في حالة واحدة. وهذا متكأ ثان، سمح لي باستعمال بناء لولبي، يعطي الديمومة للحالة، فلم أضع نهاية، إنما اقترحت نهايات، واكتفيت بخاتمة هي هبوط اضطراري، ومحطة لإقلاع جديد"⁽¹⁾، على أنه جعل النهاية مفتوحة على نهايات متعددة على شكل خاتمة يمكن اعتبارها بداية جديدة لمستوى آخر، وكأن الأمر غير نهائي ويستلزم تقصيا وبحثا آخر يكون لصالح العمل.

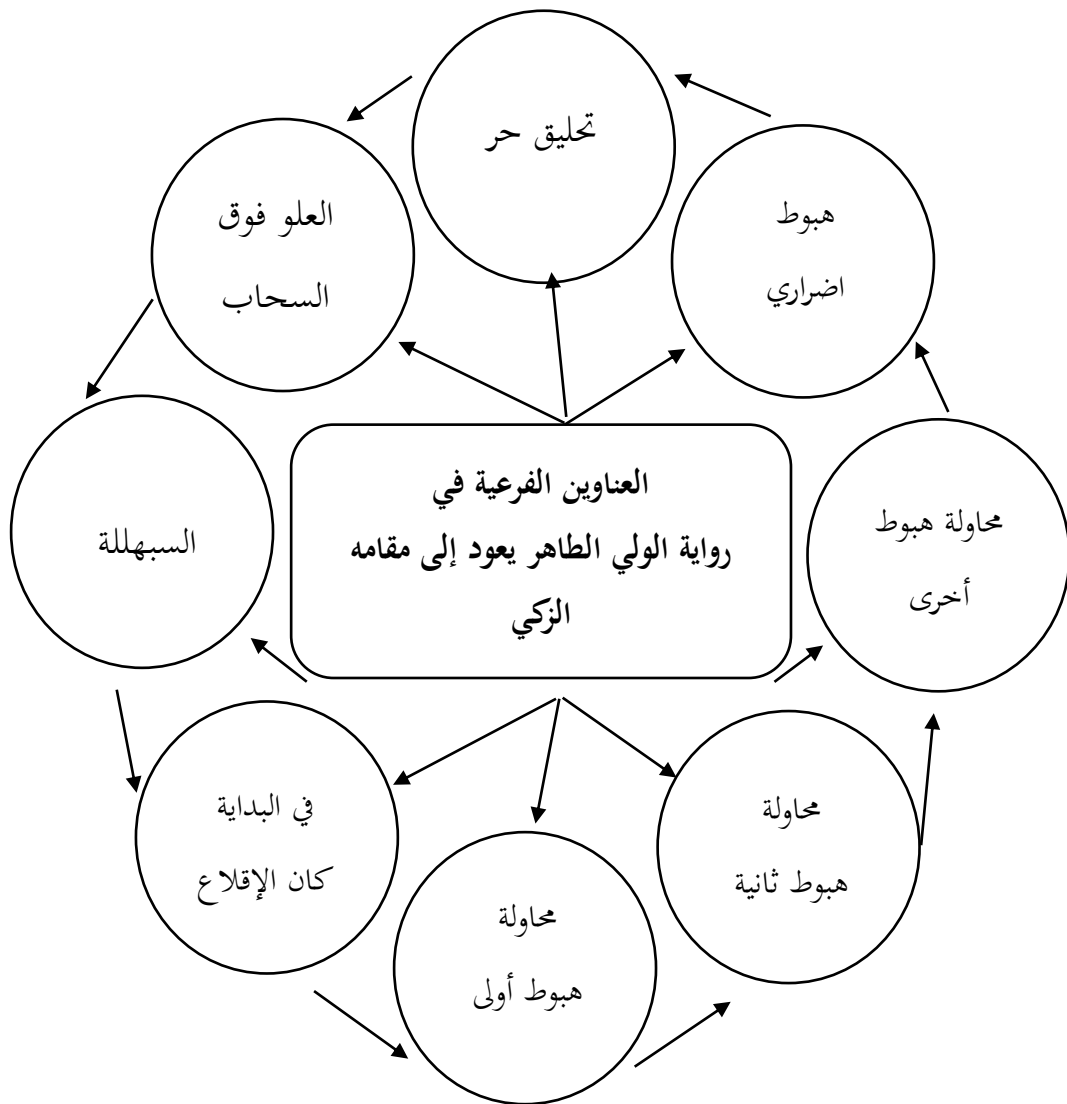
إن الأمر وكأنه موجه للقارئ، وبالفعل هو كذلك وفي نهاية التقديم الأمر يسير نحو محاولة البحث عن "الإجابة قدر الإمكان عن أسئلة طرحتها الشمعة والدهاليز، ويطرحها أصدقائي وخصومي حول موقفي من الأحداث منذ انهيار الاتحاد السوفياتي إلى اليوم. سيجد القارئ الذي ليس له ثقافة، تراثية عموما، نفسه مضطرا إلى مراجعة بعض المفردات والاصطلاحات، كما قد يجد صعوبة في العثور على رأس «الخيطة»، وعذري، أنني حاولت تقديم ملحمة وليس قصة فقط"⁽²⁾، وهذا بالفعل موجود في متن الرواية، وهناك مصطلحات لا بد من البحث عنها لإدراك المعنى، إن الرواية في عمومها ذات أحداث ملحمة.

(1) الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص 07.

(2) المصدر نفسه: ص 08.

1-4- العناوين الفرعية الداخلية للرواية:

تتوزع أحداث الرواية على مجموع صفحات مقدر ب (156) صفحة، في ثمانية (08) تقسيمات كعناوين فرعية للرواية، وهي بمثابة فصول الرواية، موزعة في مشاهد متباعدة الصفحات، بداية من الفصل الأول المعنون ب "تحليق حر"، والانتهاه عند فصل "هبوط اضطراري"، وذلك تماشياً مع طبيعة ومضمون كل مشهد، ويمكن أن نجمل ذلك في هذا المخطط:



- تركيبة عناوين الفصول المشكلة لأحداث رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي -

من خلال هذا المخطط يتبين جليا أن الرواية بهذه التقسيمات الثمانية، على شكل فصول هي تلميح إلى طبيعة الرحلات التي قام بها الولي الطاهر، وتكرار فعل العودة في كل مرة بعد سلسلة الإغماءات التي دخل فيها في كل رحلة يقوم بها، والأمر الذي يفضي إلى بعض دلالات التحليق الحر، الذي يدل على شيء من الحرية والبعد عن القيد، وأيضا السلسلة في الأوضاع، والتحليق الحر على بعد معلوم أو غير معلوم، كارتفاع عن سطح الأرض إنما هو الطيران، لكن في المقابل لما نعلم لاحقا أن الولي الطاهر قد كان يمتطي العضباء في رحلاته، نفهم أنه طيران متخيّل وجانب أسطوري لا غير، فيقال أن فلانا سرح بخياله أي طار به إلى أفق بعيد، ويتجلى ذلك داخل الرواية من خلال ما كان يفعله الولي الطاهر في مواضع مختلفة، فنجد حيناً قد "رفع رأسه يطلب اتجاه الشمس، واتجاه القبلة بالتالي من خلال الظل. لكن الشمس كانت في منتصف السماء لا تتم عن أي توجه لها"⁽¹⁾، فالولي الطاهر هنا يخلق ببصره إلى السماء لمعرفة اتجاه الشمس.

ونجد حيناً آخر قد "رفع رأسه إلى السماء، يسائل الشمس، ما إذا زال عنها الذهول فوجدها، كما كانت تتوسط السماء وتنتظر من يدفعها شرقاً أو غرباً"⁽²⁾، وهو بهذا يتحسس موضع الشمس التي مازالت في مكانها، لتتم عملية الرفع مرة أخرى في موضع آخر، وهو يبدو تائهاً ولحواً يبحث عن موضع الشمس في قوله:

"أين ذهب الشمس؟ أين ذهب الشمس؟ الشمس. قلت لكم أين ذهبت؟"⁽³⁾، الأكيد من ذلك أنه ضائع وتائه. ومن زاوية أخرى المفترض وبعودتنا إلى وجهة عنوان التحليق الحر، نجد أن الطاهر وطار، يريد أن يقحمنا فيما تريد شخصيته الرئيسية "الولي الطاهر" أن تصل إليه من خلال إقامة مجتمع إسلامي عالي القيم مستقر الأوضاع. والأرجح أن هذا التحليق الحر من شطحات الأولياء الصالحين، وكذلك مما تؤمن به الصوفية من تحليق إلى فضاءات أخرى الأجدر بنا في هذا المقام أن نخصص هذا الكلام في عنصر المكان لتحديد معالمه.

(1) الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص 10.

(2) المصدر نفسه، ص 57.

(3) المصدر نفسه، ص 109.

فيتبين لنا من خلال ما سبق حول التحليق الحر أن له علاقة بطريقة أو بأخرى مع العنوان الرئيسي بالضرورة.

فالولي الطاهر في عودته تلك، أو إن صح التعبير في سلسلة الذهاب والعودة المتكررة إحالة ضمنية على أنه تحليق فكري يجوب به عوالمه، على قدر معين من الحرية مما يؤدي إلى أن تكون له الولاية والكلمة الفاصلة في كل شيء، فهو الولي الصالح الطاهر كما يبدو ومبارك كذلك. هذا مما شاع في الوسط التراثي وكذلك الصوفي. ويبدو أن لهذا التحليق الحر مهما كانت طبيعته علاقة بالعنوان الفرعي، الذي بعده من خلال الانتقال من تحليق في الفضاء الواسع إلى التحليق العالي فوق السحاب، الأمر أشبه ما يكون بالانتقال بين نمطين مختلفين.

أما في اللوحة الثالثة المعنونة بالسهلة، فليس من الممكن إعطاؤها تفصيلا شارحا دون الإشارة إلى معانيها الدلالية فهي "مشتقة من الفعل سهّل، فيقال جاء فلان سهّلا أي جاء الحرب بلا سلاح ولا عصا"⁽¹⁾، فمعنى هذا الأساس لا ينساق معنى الكلمة نحو الاعتيادي كون معناها لا يوحي بشيء من تقبل فكرة، أن تخوض معركة بلا سلاح مثلا، كان الأقرب إلى المعنى الواضح والجلي، أن يكون دخول الحرب بقدر كاف من الاستعداد لتلك المعركة ودخول هذه الكلمة (السهلة) في غير الاعتيادي من المعنى، مفاده أن الأمر يكون فيه شيء من الزيف وعدم الوضوح، وكذلك الخروج عن طبيعة سوية لفعل ما، فيتم فهم ذلك على أنه عدم التطابق مع الفعل المؤدّي والمسؤول عن ذلك الفعل، وهذا ما يظهر جليا في الرواية على حد تعبير الطاهر وطار في قوله عن السهلة: "تسمية من عندي لحالة صوفية كاذبة، تجعل الدجال يذهل عن نفسه وعن ربه، فلا هو بالنائم ولا هو باليقظ"⁽²⁾، ومن جهة أخرى "هذا التيه متزامن لحالة" الجزائريين بعد أحداث 05 أكتوبر 1988 الدامية وما أحدثته من صدمة كبيرة، فعاشت الجزائر هذه الحالة الضبابية، حتى تاريخ كتابة الرواية"⁽³⁾، كما تشير أحداث هذه الرواية إلى حدث غريب يصيب أهل المقام، وهو دخول الجنية في حياة

(1) الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص 158.

(2) المصدر نفسه، ص 70.

(3) سعاد عبد الله العنزي: صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص 158.

المريدين، ومن ثم ظهورها أمام الولي الطاهر، ما يسبب ضوضاء وجلبة في المقام، وبهمّ الولي الطاهر كي يقتلها، فتقول له الجنية: "أحذرك يا مولاي من سفك دمي، ستلحقك بلوى حز الرؤوس؟!، وخنق الأطفال والعجائز، والعجزة، وحرق الأحياء"⁽¹⁾، وهذا الطرح مسّ جانبين على قدر متقارب من الأهمية: الأول واقع الجزائر المعالج، والآخر هو الطريقة الفنية التي استعملت في عكس ذلك الواقع.

ومن خلال هذا القول يظهر جليا أن الجنية كقوة معارضة للولي الطاهر، لها علاقة به أبرزت جانبا من شخصيته، كنوع من الانفراد بمزايا تتمتع بها تلك الجنية، الذي سيكون هو المنتصر في الأخير، رغم محاولات الجنية تحذير الولي من قتلها، فيبرز معتقد على لسان الجنية، إن من يعتدي على الجن بالقتل، يكون لذلك عواقب وخيمة من بينها أن ذلك: يجلب المصائب للمتسبب بالقتل، ولكن الولي الطاهر لا يخاف منها، ولا ينصاع لطلبها ومثل هذا كان قد حدث في قصة سيدنا يوسف، حينما أرادت بلارة إغراء الولي الطاهر، ولم تتمكن من ذلك في النهاية، هذا الأمر يفسر لنا ما حدث للولي، فهو الانسان التقى الذي يدخل في صراع مع الجنية حتى يتغلب على نفسه ويقتلها بعد ذلك.

في المشهد الخامس "في البداية كان الإقلاع"، يقرر الولي الطاهر أنه لا بد من العودة إلى المقام الزكي، بل يتأكد من البحث عن شيء آخر، ولكنه لا يعرفه بالضبط ولا يعرف ماهيته، وكيونته إنه يشير إلى مدينة الجزائر، التي عمّ بها الفساد، فيجد نفسه مع أشخاص "يمارسون أعمال التقتيل بالكلاشنكوف والفؤوس، والذبح والسبي، والاغتصاب في حق مواطني الرئيس الذي شهد مجزرة في صائفة 1997"⁽²⁾، فرغم إقحام الولي الطاهر نفسه داخل صراعات عرضية لا يعلم حتى من هي الأطراف المتصارعة، ولا طبيعتها كذلك. لكن بهذا الشكل الفني قربتنا الأحداث من معرفة جانب من الواقع الذي مرت به الجزائر في

(1) الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص 80.

(2) سعاد عبد الله العنزي: صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص 159.

فترة ما، بشيء من الدموية والتقتيل، من خلال إبرازها من طرف الولي الطاهر عن طريق تلك التوصيفات البشعة كشخصية بارزة في الرواية.

أما عن اللوحات المتبقية، فهي لوحات في مجملها قصيرة جدا ومختصرة، موضحة حالة الذهول التي سيطرت على كيانه، وتفكيره على حد سواء من خلال ما حدث للشمس من ذهول كذلك، الشمس التي تعد مرجعه في تحديده اتجاهه الذي يسلكه، وحالته النفسية هذه جعلته يكثر من الأذكار "يا خافي الألفاف نجنا مما نخاف نحذر ونخاف"، هذه الصيغة التي تكررت كثيرا في الرواية، فأظهرت جانب الولي من خلال التقوى وأيضا حالات العذاب النفسي الذي كان يلحقه.

2- أحداث رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي:

تتبنى أحداث الرواية وتتمحور حول شخصية رئيسية متجسدة في شخصية أطلق عليها "الولي الطاهر"، حيث ساهمت في بناء أحداث الرواية وتناميها، ويظهر ذلك من خلال محطات حول عودته المستمرة إلى مقامه الزكي، هذه العودة التي تفتح لنا مجالا خصبا لمعرفة أين يذهب هذا الولي الطاهر؟، وهذا التساؤل المبدئي هو الذي يؤسس من وجهة نظر أخرى لأحداث الرواية وتطورها.

يضعنا الكاتب بين محطتين يتكرر ورودهما بين ذهاب الولي الطاهر، وعودته لرسم الأحداث بأكملها وكذلك للتلاعب بالزمان والمكان، إذ لا يوجد ثبات في هاتين الوحدتين في رحلته المستمرة للبحث عن مقامه الزكي، حيث بعد كل غيبوبة الشخصية الرئيسية (الولي الطاهر)، لا يكاد يتذكر بعض التفاصيل لدرجة أنه ينسى حتى ما يحفظه من الآيات التي كان يصلي بها، ولا المكان الذي يتواجد فيه مقامه الزكي الذي يريد الوصول إليه، هذا المقام الذي يمكن أن نفترض له سمة رئيسية في الرواية بنيت على مبدأ الهروب من الوباء، الذي يمكن حصره في مجموعة من الموبقات والفتن، التي مست الجزائر في مرحلة تاريخية ما حيث رأت فئة "الولي الطاهر" أن تعتزل هذا الوباء في المقام الزكي بعيدا عن تلك الفواحش

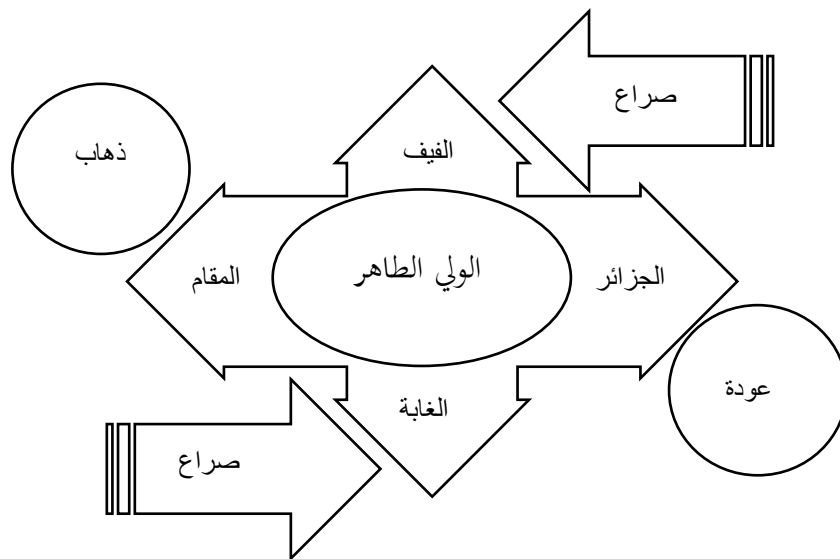
التي أصابت المجتمع. لكن الهروب من الوباء قبل بوباء آخر يمكن القول عنه أنه أشد من سابقه، حيث صادف من بداخل المقام امرأة مجهولة والأرجح أنها امرأة جنية ألفت الضرر بكل من في ذلك المكان، وكيف لا يعد وباء وهذا المقام الزكي من المفترض أن يكون خاليا من كل دنس.

يتقاطع هذا الوباء الذي تلحقه هذه المرأة (التي في الحقيقة هي عبارة عن جنية في هيئة امرأة)، مع حادثة من التاريخ الإسلامي حول قضية من قتل من؟، وذلك متجسد في حادثة مقتل مالك بن نويرة على يدي خالد بن الوليد، فيتشابك الأمر في الرواية وذلك حينما يدخل الولي الطاهر في صراع مع هذا الوباء (المرأة الجنية)، وهذا ما له علاقة بشرعية قتلها وتردده بعدم فعل ذلك، رغم ما أفصحت به المرأة من تهديدات، وويلات تتبع الولي الطاهر إن هو قتلها، أمر يتوسط بين التاريخ وبين معتقدات صوفية، كصراع أزلي بين قوتين متعارضتين هما الخير والشر.

تتسارع أحداث الرواية التي تنتقل القارئ إلى مشهد آخر على شاكلة انتقالية في المكان أو الأرجح بين الأمكنة، كذلك المشهد الذي يصور لنا وجود مسلحين يتبادلون إطلاق النار فيما بينهم (قرب الوادي أو النهر)، فوجد الولي الطاهر نفسه مقحما بطريقة أو بأخرى يقود مواجهة مسلحة بين من اتخذوا من الجبال مكانا لهم، ومع أشخاص لا يعرف من هم أو حتى لماذا يتبادلون إطلاق النار، إن الولي الطاهر في الرواية يقم نفسه في ذلك للاعتقاد الذي يؤمن به الأولياء الصالحون، أنهم ملزمون بتهدة الأوضاع، والقضاء على كل منكر يصادفونه في طريقهم، إنها تداعيات القتل المستمرة لأشخاص لا يتضح منهم البريء من المذنب، في فترة من فترات الجزائر التي عرفت (بالعشرية السوداء)، وفي هذا السياق تنقلنا الرواية إلى منحى آخر قريب من هذه الصورة الموضحة لطبيعة القتل، بل يتعدى ذلك إلى أبشع طرق التقتيل للجزائريين في تلك الفترة، فتلك المشاهد التي صورها لنا الكاتب على أنها في مدينة الجزائر، هذه المدينة التي كانت، أو اتخذت، أو لربما أكدت تلك الانتقالية في

عملية التقتيل من مكان أشبه وأقرب إلى المكان الريفي، إلى المكان النقيض (المدينة) أو بمصطلح أدق الحضر، وعادة ما ينسب إلى هذا المصطلح كل ما يدخل في الحياة المدنية خاصة في الليل من ملاهي وخمارات... ويتبع ذلك من مشاهد القتل، وأبشع صوره بين فئات متناحرة فيما بينها، كلّ والفئة التي ينتمي إليها، لكن الموت يأتي ولا يكون له وجه تفرقة بين الفئات التي ينتمي إليها أولئك المقتتلون دون مراعاة للإنسانية.

وتتلخص مظاهر هذا التقتيل وأبشع صوره ومظاهره في جل المصطلحات الواردة في الرواية؛ فنجد تارة الساطور ونجد تارة أخرى الكلاش والمتفجرات... مما يوحي بتنوع في طرق القتل، بل القول الأنسب لهذا هو أبشع أنواع القتل والتتكيل بالجثث، إنها همجية وروح عداوة للآخر، وربما ما يدعم هذه الهمجية هو عدم الاكتفاء بالقتل، بل الاستيلاء على ممتلكات أولئك الذين يقتلون ويجردون من ممتلكاتهم، مما يفرض قولاً آخر، إن هذه الجماعة تكنّ ضغينة فاقت كل حدود المنطق، فهي جماعة بلا روح ولا شعور، مثلما هو معروف ومتداول في فترة من فترات الجزائر العvisية بما يسمى الإرهابيين، ويتضح ذلك من خلال ما صوره لنا الكاتب في مشاهد من مشاهد الرواية. ويمكن أن نحصر مسار أحداث الرواية في المخطط الآتي:



- حركية الولي الطاهر من خلال مفهوم العودة وعلاقتها بأحداث الرواية -

2-1- بنية الحدث في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي من خلال النفحة الصوفية:

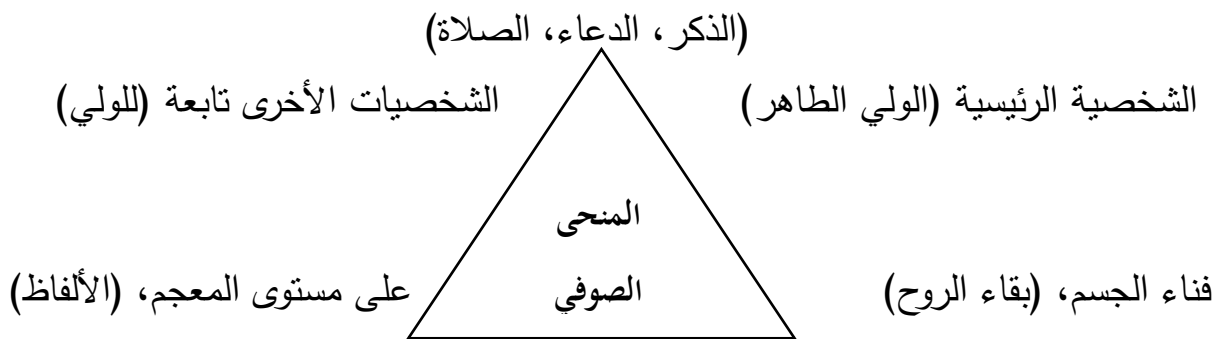
تتشكل أحداث الرواية بصورة بارزة، في انحياز نحو طغيان المنحى الصوفي على تركيبها الكلي، ما يكسبها طابعاً خاصاً وملحاً يرتبط في عمومها بالشخصية الرئيسية (الولي الطاهر)، وتكوين علاقة ضرورية مع الشخصيات الأخرى، التي تبرز حقلاً لغوياً دالاً على ذلك، فتميل المفردات نحو استعمال: الصلاة، الدهول، الولي، المريدون والمريدات، والمقام...

وعند تتبع أحداث الرواية من بدايتها (العنوان) _ كما تمت الإشارة إلى ذلك سابقاً _ نجد أن المصطلح المختار هو "الولي" واقتترانه بصفة "الطاهر"، وهذا ما يشيع عند المتصوفة أن أولياء الله الصالحين، طاهرون ولهم من الموصفات ما تجعلهم قدوة، وهنا يمكن التلميح إلى صفة "الشيخ" الذي عادة ما يكون مصطلحاً متداولاً عند المتصوفة، وهؤلاء الشيوخ ذوو علم ونصح وصلاح، وعلى سبيل الذكر المتصوفة يذكرون الله كثيراً، ومن خلال الرواية يتكرر بشكل لافت ترديد عبارة الدعاء سواء من قبل الولي الطاهر، أو من قبل الطائفة التي معه في المقام، وهذه العبارة هي "يا خافي الألفاف، نجنا مما نخاف" التي تكررت حوالي تسعة وثلاثين (39) مرة، والدعاء والذكر غالباً ما يتبعان الشخص المتقي لله، مثلما هو عليه الولي الطاهر ومن تبعه.

وقد ورد الذكر في القرآن الكريم عدة مرات مما يدل على أن أحداث الرواية ذات طبيعة دينية. وللتوضيح هناك آيات تحيل على الذكر مثل قوله تعالى: (فَإِذَا قُضِيَتِ الصَّلَاةُ فَادْكُرُوا اللَّهَ قِيَامًا وَقُعُودًا وَعَلَىٰ جُنُوبِكُمْ ۚ فَإِذَا اطْمَأْنَنْتُمْ فَأَقِيمُوا الصَّلَاةَ إِنَّ الصَّلَاةَ كَانَتْ عَلَى الْمُؤْمِنِينَ كِتَابًا مَّوْقُوتًا) سورة النساء: الآية 103، والمعنى الذي في هذه الآية الكريمة مفاده هو الرجوع إلى الله وذكره، والتقرب منه بالصلاة، فنجد صدى لذلك مع "الولي الطاهر وإقامته للصلاة وذكر الله، ما يرجع الأحداث إلى المرجعية الدينية، دون التخلص من وعائها الصوفي وكمثال عن ذلك من الرواية هذا القول: "ربما لا تعدو المسألة كلها أن تكون حالة صوفية

بلغناها بالصلاة والذكر والحضرات"⁽¹⁾، وهذا القول كان إقراراً على لسان الشخصية الرئيسية الصوفية المنحى، مما يؤدي إلى أن تأخذ الأحداث المنحى الصوفي نفسه، وللدلالة على ذكر الله في الرواية على سبيل الرجوع إلى مصدر ديني، هذه الآية الكريمة: (الَّذِينَ آمَنُوا وَتَطْمَئِنُّ قُلُوبُهُمْ بِذِكْرِ اللَّهِ أَلَا بِذِكْرِ اللَّهِ تَطْمَئِنُّ الْقُلُوبُ) سورة الرعد: الآية 28، وهي تحيل على الاطمئنان والسكينة الروحية.

لهذا كان الولي الطاهر مدركاً لهذا، ويفعل ذلك باستمرار ومن ذلك في الرواية: "لاحظ الشيخ إزوروقا يكسو لون الولي الطاهر، فأدرك أنه في حالة إنسية صاحبة قد تترج إلى حالة غضب صوفي، لا تعلم عقبا. لقد هد التعب مولانا البارحة وكان المفروض أن يصعد إلى خلوته، يستريح بالذكر والصلاة. يعسر على المرء أن يعيش الحالة في الحالة وفي الصحو يا خافي الألفاف نجنا مما نخاف"⁽²⁾، وبهذا يكون الذكر والتحسين بالصلاة والتقرب من الله مطلباً صوفياً ساهم في تشكيل الروح الصوفية للأحداث، التي يحركها الولي الطاهر بصفاته الصوفية والقيادية، في المقابل هناك ملمح آخر ساهم في تشكيل الوجهة الصوفية للأحداث هو معتقد فناء الجسم، وبقاء الروح، فمهما تأذى الإنسان بالكثير من الجروح، عليه الحرص على نقاء نفسه وتحسينها من الموبقات. كما يتضح في المخطط الآتي:



- شكل يوضح المنحى الصوفي للأحداث -

(1) الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص 67.

(2) المصدر نفسه، ص 71، 72.

3- تغيرات المكان في رواية الولي الطاهر وتحدياته بحركية الشخصية الرئيسية:

يتخذ كل من المكان والزمان في رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، ملمحا مهما سواء في صناعة الأحداث، أو تبين الوضعية التي كان يشكل فيها الفاعلون في الرواية (الشخصيات) مضمون الأحداث، وسردها وبطريقة تخيلية يمكن صناعة تصور وحدتي الزمان والمكان وطبيعتيهما، فالمكان في الرواية بطبيعة تخيلية مفترضة تستلزم، إلزاما فكريا من أجل التعرف على ماهيته أو على الأقل صنع صورة مبدئية عن ملامحه، ويظهر ذلك من خلال تلك اللولبية في انتقالية الشخصية الرئيسية "الولي الطاهر" بين أمكنة مختلفة الذي تبدأ صورته في الظهور بداية من العنوان في حد ذاته، وفي العموم تمحور المكان في الرواية بأكملها حول صيغ مختلفة، كانت في الحقيقة هي الأمكنة التي صادفها الولي الطاهر في كل ذهاب أو عودة له.

في البداية يمكن الحديث عن فضاء الصحراء، أو كما ورد في الرواية بمصطلح "الفيف" وهو فضاء رئيسي "اختاره المؤلف كإطار يضم أحداث روايته، بكل ما تحمله هذه الكلمة من معاني سلبية: كالوحدة، الشّساعة... الجفاف، السكون، الرهبة، الخلاء، العزلة، النية، الامتداد الانفتاح، الوحشة"⁽¹⁾، إضافة إلى ما يتبع هذا الفضاء من قيم أخلاقية وعادات تصب في باب الإسلام، والقيم الحميدة والثقافة الشعبية، وهذا ما كان دافعا من أجل أن يكون المقام في الفيف بعيدا عما عرف في الرواية بالوباء، ومحاولة إقامة مجتمع إسلامي بعيدا عن ذلك الوباء ووردت إشارة إلى هذا في الرواية بالقول: "عندما دبّ اليأس بعد محاولات متواصلة، بلغت حد المواجهات المسلحة، والحروب الطاحنة، ما تزال تتواصل، ارتأيت، أن الهروب بدين الله عنصر مهم في المواجهة. نقيم في هذا الفيف، نتضرع للمولى، عساه يفرج الكرب، فيضع حدا لهذا الاكتساح للوباء لأمم الإسلام، وفي نفس الوقت نهرب ما نقوى عليه من الشبان إناثا وذكورا، نلقنهم دينهم، ونزوجهم، ونعمر بهم الفيف، منشئين أمة محصنة"⁽²⁾، وهذا الهروب بدين الله

(1) نعيمة فرطاس: الفضاء الروائي في رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" للطاهر وطار، مقاربة سيميولوجية تطبيقية، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، بسكرة، ع17، 2007م، ص180.

(2) الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص20، 21.

من الوباء كان بالفعل للإقامة أمة، بداية من الفيف الذي جعله الولي الطاهر مكانا له، وللطائفة التي معه.

وكما هو معروف أن العابر في الصحراء تصادفه مشكلة التحديد الصحيح للاتجاهات مما يسبب التيه في الغالب، خاصة عندما لا يكون الشخص معتادا على مثل هذه الطبيعة وهذا ما حدث للولي الطاهر، الذي في كل مرة يفيق من غيبوبته يلتبس عليه المكان الصحيح للقصر الذي فيه مقامه "ولكن هذا الفيف أين يقع، حتى تذهل شمس، كل هذا الدهول؟ ينبغي أن لا أستسلم لهذه الحال، أكانت امتحانا ربانيا أم خدعة شيطانية لعرقلة العودة إلى المقام الزكي"⁽¹⁾، وهذا القول شارح لمدى ارتباك الشخصية الرئيسية، وعدم إدراكها لوجهتها الصحيحة، وتحديد المسار الصائب للوصول إلى القصر الذي فيه المقام الزكي، والتتابع في سيرورة الأحداث يتمشى مع ذلك الرجوع إلى المقام بالدرجة الأولى، كحيز مكاني داخل الفيف، فالمقام الزكي موضعه هناك، وهذا ما يظهر من بداية عنوان رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، فهو "مكان مقدس لدى المتصوفة بما فيه من طقوس دينية، وجلال وخشوع، لأنه يمثل رمزا من رموز العزلة والتعبد"⁽²⁾، وعلاقته الوطيدة بالشخصية الرئيسية وقد تأسس هذا المقام من أجل الهروب من الوباء وتقاديه، على أن تقوم الطائفة التي تبعت الولي بالتأسيس لمعالم إسلامية، بعيدة عن تلك الموبقات التي انتشرت بين الناس.

إذ أن التركيبية التي يتميز بها المقام الزكي هي بتواجده في القصر وأنه بطوابق سبعة كل طابق خاص بفئة معينة، إضافة إلى صاحب المقام الذي توكل إليه مهمات التعليم والقيادة لا علم ولا معرفة بعده، ولكن المشترك بينهم هو الابتعاد عن الوباء، أو يصيبهم الضعف في الايمان، وبالتالي كان سعيهم هو إقامة بيئة تعممها التعاليم الإسلامية "لقد تعاقبوا الواحد تلو الآخر على دار الكتب، يطلبون كتب التاريخ. الطبري واليعقوبي، البلاذري، بن بسام الكلاعي البننسي حتى كتاب الأغاني يا مولانا. بعد أيام من هذه الهجمة التي لم نشأ إزعاجكم بها أول الأمر، بدأ الأمر يتطور شيئا فشيئا. حلقات تنشأ هنا وهناك من طلبة في قسم الذكور ومن طالبات في قسم الإناث، يتراوح عدد أفرادها من اثنين إلى عشر إلى

(1) الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص16.

(2) نعيمة فرطاس: الفضاء الروائي في رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" للطاهر، وطار، ص176.

ما فوق هذا العدد⁽¹⁾، ولا شك في أن هذا المقام طبقاً لأحداث الرواية، كان ملاذاً لطائفة تتبع الولي لتربية أرواحهم إسلامياً.

لكن سرعان ما تبين لنا حيثيات تتضمنها الأحداث، بفقد حدث في هذا المقام شيء من الشك، وعدم اليقين، حينما لم يتبينوا صحة ما قيل عن حادثة من التاريخ الإسلامي وتحديدًا قتل مالك بن نويرة وسماح الولي الطاهر لهم بتأدية صلاة الغائب على روح مالك بن نويرة فطلبوا "أن يرفعوا إليك عريضة يستأذونك فيها بإقامة صلاة الغائب على مالك بن نويرة"⁽²⁾ ومثل هذه القضايا هي من أدخلت فتنة أخرى إلى داخل المقام، وقام ذلك بالهاء من بداخله عن التفقه في الدين.

وتماشياً مع الأحداث، يتضح تدريجاً كيف أن الانتقالية بين الأمكنة صنعت جمالية واضحة ومعبرة عن الواقع، بطريقة فنية إذ كان الجبل كمكان يصادف سيرورة الولي الطاهر في رحلة بحثه عن مقامه الزكي، يخلق شيئاً من العلاقة بين الشخصية الرئيسية والمكان؛ إذ أن الولي الطاهر "وجد نفسه عَرَضَ جبال لا يعرفها، تتخللها وديان، غزيرة المياه، قوية السيّلان، وسط قوم على رؤوسهم قلنسوات من صوف مزركش بعضه أبيض وأسود، بعضه تتخلله ألوان تختلف بين الأزرق والأخضر، لهم لحى مخضبة بالحناء، تبلغ لدى بعضهم الرُّكْب، يرتدون جلابيب رمادية تعلوها طبقة خفيفة من تراب، عليها معاطف إفرنجية مشدودة بأحزمة. في عيونهم الكحل، وفي شفاههم السواك، تعبق منهم رائحة مسك بالغ الحدة"⁽³⁾ لكن الأمر هنا خارج الاستقرار في الجبل والعيش في دائرة السلام، الوضع كان خارج ذلك النطاق، إذ أن جانباً من الأشخاص الذين صادفهم الولي الطاهر أخط عليه الأمر، بحيث أن هناك جماعة ما ترتدي لباساً خاصاً، والأخطر من ذلك أن هناك تبادلاً لإطلاق النار "ارتفعت الحناجر تكبر من هذه الضفة ومن تلك. كانت البنادق تسعل والرصاص يغرد من ضفتي الوادي، وكانت المدافع تنبح من قمم الجبال. العرق يتصبب والغبار يتطاير والحفر تنفتح، والدخان يصبغ لون السماء الأزرق، والدماء تصبغ التراب والماء معاً"⁽⁴⁾، ليتحول

(1) الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص 39، 40.

(2) المصدر نفسه، ص 42.

(3) المصدر نفسه، ص 27.

(4) المصدر نفسه، ص 28.

الجبل من مكان آمن للاستقرار إلى ساحة للقتل والعنف والاضراب، الأمر أشبه بالتحول من المكان الأضيّق إلى المكان الأوسع.

توصلنا أحداث الرواية إلى مكان آخر هو المدينة، التي يظهر أنها مدينة الجزائر، لتتشكل صورة أخرى عن هذا المكان معبرة لنا عن وضعية الجزائر، وفي المقابل هي الصورة النقيض لما يريد الولي الطاهر أن يبينه انطلاقاً من مقامه الزكي؛ إذ أن مدينة الجزائر هي المكان الجامع للوباء والفتن والابتعاد عن تعاليم الإسلام، والنقيض من ذلك المقام هو منبع الصفاء والنقاء، فالجزائر: "من فوق تبدو ملهى كبيراً من ملاهي تايوان، لكنه خاو، خاو إلا من سرادق لفرقة موسيقية تأبى الظهور، ومن راقصين وراقصات غلبهم النوم. لكنها في العمق وفي أسفل الملهى الكبير، هي كهف مدلهم، لا آخر لطوله، ولا نهاية لعرضه تملأه الدواب من كل نوع ومن كل حجم"⁽¹⁾، فيبدو المكان في هذا القول (الجزائر) في صورة تشبيهية، تعبر عن سكونه ومظهره السطحي، يؤدي إلى صورة خفية هي تحت المدينة، في دهايز تخفي انحطاطاً قيمياً وأخلاقياً، وفي ما ذكر هؤلاء الأشخاص على تسميات مختلفة مثل: الخفافيش، الديناصورات، والتماسيح، الثعالب، والضفادع والقمل... على سبيل حيوانية أولئك البشر.

يمتد المكان ويتسع خاصة بعد الخروج من تلك الأنفاق، التي تتم فيها كل أنواع التدني الخلقي، إلى فضاء أرحب من خلال التطرق لبعض صور العنف والتقتيل: "بينما هناك جنب أولاد علال في «الرايس» خارج النفق، ولكن في ظلمة لا تشقها سوى، رصاصات محمرة تخطط الفضاء، أو لهيب منبعث في منزل من المنازل، أو نار عقيبت انفجار قارورة ملأى بالببنزين والمسامير، والحصي"⁽²⁾، وكأن ذلك اللجوء للأنفاق كان هروباً من هذا التقتيل وحالة اليأس، التي عاشها أفراد الشعب في تلك الفترة، لكن الأمر المخالف للمبادئ هو المآل الوضع الذي وصلوا إليه في كافة الميادين، تقتيل فوق الأرض، وانحطاط أخلاقي للمجتمع تحتها، إنه وضع الجزائر المتدني والميؤوس منه.

(1) الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص 84.

(2) المصدر نفسه، ص 85.

فوجد الولي الطاهر نفسه مقحما في صراع لا يعلم من هم أطرافه، وما هو السبب في صراعهم، إلا أنه ومع ذلك كان يصدر أوامره لطائفة كانت تتبعه، يقول: "وجدت نفسي مضطرا لإصدار الأوامر، فرحت أفعل دونما تردد. لم أكن أعرف القوم، لكن يكفي أنهم كانوا يشنون حرباً"⁽¹⁾، وهو لا يفعل هذا سوى لأنه ولي من أولياء الله الصالحين، ولا ينبغي ترك نزاع دون حل.

في المقابل جانب الإصلاح لابد أن يكون، هذا تصوير عن أوضاع الجزائر غير المستقرة في مرحلة من مراحلها، يقول: "لست وحدي في المعركة. بالتأكيد. بالتأكيد. لكن من معي؟ مع من أحارب، ثم من أحارب أنا؟ ولي الله الطاهر الذي خرجت، عائداً إلى مقامي الزكي تدفعني رغبة غامضة إلى الحث في العودة والحق بشيء ما لا أدريه"⁽²⁾، لكن الولي الطاهر سرعان ما يتذكر مسعاه الأساسي وهو العودة إلى المقام الزكي، وأن هذه الأمانة التي صادف فيها أحداثاً عرضية ليست في النهاية الهدف الأساسي بالنسبة إليه.

تتشكل صور القتل بأشنع الطرق في تلك الأمانة بعيداً عن الإنسانية ومبادئها، بكل الوسائل الممكنة: "هوى الفأس على المائدة وعلى من تحتها. انفجر الدم في كل مكان، في الزاوية الأخرى تنكفى على نفسها امرأة في الثلاثين، في حضنها رضيع، تبذل قصارى جهدها، ألا يلفت الانتباه إليه، لكنه، خانها. هوى الساطور يقسم الرأس المغطى بمنديل برتقالي اللون، وقع الطفل في الأرض. امتدت قدم تدوسه"⁽³⁾، وهذا التقتيل لا يفرق بين المرأة ورضيعها ولا بين الشيخ الكبير، الأمر أشبه بالإبادة الجماعية والتنكيل بالجثث، أي حقد هذا في النفوس، فالأحداث الروائية تصور مأساة مرت بها الجزائر، وكانت بمثابة مرجعية تاريخية دموية في حياة أبناء المجتمع الجزائري.

وفي الكشف عن تلك المجازر في ذلك المكان، لم يكن الأمر بوسيلة واحدة هي الفأس وإنما بكل الطرق المتاحة، وعلى سبيل الذكر هناك: الألغام التي لها نصيب في ذلك ويتضح هذا في قول الروائي: "حتى انبعث دوي الألغام المزروعة جيداً في كل موضع بحيث

(1) الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص 85.

(2) المصدر نفسه، ص 96.

(3) المصدر نفسه، ص 88.

يمكنها هُذَّ المنزل. كان الدوي قويا، إذ كان الانفجار، عشرة قضبان مربوطة بسلك يوصل إلى مفجر يُتَحَكَّم فيه عن بعد⁽¹⁾، وهذه الكارثة التي حلت بمن هم في ذلك المكان، تبين أن الأمر كان مدبرا ومخططا له من قبل، على سبيل التحضير القبلي، إذ ليس للصدفة في ذلك من نصيب، والأمر لم يتوقف عند ذلك الحد، بل وصل إلى التكيل بالجنث بكل الوسائل الممكنة.

إن ذلك أبعد بكثير من مجرد القتل، وصل الأمر إلى النهب والسلب للممتلكات، وأسر الفتيات، ويتضح ذلك في: "ما يزيد عن أربعمئة جثة مسجاة هنا وهناك. كومة من الرؤوس مكدسة، وسط الشارع الضيق، مجموعة من الفتيات، مقيدات، يقتدن نحو حافلة ترسل نورا خافتا إلى جانب الحافلة، بضع شاحنات، يجري شحنها بأكياس وصناديق، وتلفزات، ومراوح كهربية، ودجاجات، وأبقار"⁽²⁾، إن الأمر وحشي على صعيدي: التقتيل والنهب على حد سواء. ولا يفوت الحديث عن المكان ذكر أهم عنصر دال على ذلك، ألا وهو المقام الزكي الذي يظهر أنه مكان رئيسي تنطلق منه الأحداث وتتطور، خاصة إذا ما ارتبط الأمر بالشخصية الرئيسة "الولي الطاهر"، الذي في كل عودة يحاول الرجوع إليه، هذا القصر الذي يتواجد به المكان، قصر ذو طوابق سبعة، "طابق الزوار الذي يفتح عليه الباب الكبير في الأسفل، بجناحيه، جناح الرجال وجناح النساء، والمقصورة التي تتوسطهما. حيث يتخذ المقدم مكتبه وموقع الاستقبال، الطابق الذي يليه، خاص بتعليم القرآن الكريم، والشريعة، وبعض العلوم، يسع لأربعمئة طالب وطالبة. الذي يليه يتشكل من جناح واحد، هو المصلّى به محراب تغطيه الزرابي. الطابق الذي فوقه، مرقد للطلبة والمريدين. الذي فوقه، مرقد الطالبات والمريدات. الذي يليه"⁽³⁾، وعملية التعرف على هذا المكان يكون بصفة تخيلية ذهنية، يعطي المتلقي صورة عن الملامح العامة لهذا المكان بالطوابق السبعة، فيكون ذا علاقة بما يطمح الولي الطاهر لتجسيده، وغاياته التي يريد الوصول إليها، كمجتمع إسلامي، وبطبيعة الحال يحرم ذلك الاختلاط مثلا، فيكون طابق للمريدين، وطابق للمريدات كوجه تفرقة بينهم، وجناح للإقامة الصلاة.

(1) الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص 88.

(2) المصدر نفسه، ص 93.

(3) المصدر نفسه، ص 18.

5- الزمن وحدود تشكيل البنية الروائية:

فيما تعلّق بهذا العنصر الذي في الغالب ما يكون لصيقا بالمكان، يكون التركيز عليه بكيفية وروده وكل ما يتعلق به، من زمن سردي على حساب زمن الحكّي، لأن الزمن السردي هو ما يحتمل أن يكون له دور ما في تشكيل انتقالية مفترضة من الزمن الروائي، إلى الزمن المسرحي أو على الأقل، هو الزمن الذي يقبل بعض جوانب المسرحية، فلو أخذت على سبيل المثال اللواحق في هذا الزمن، نجد منها مثلا ما كان متعلقا بالشخصية الأساس في الرواية (الولي الطاهر)، التي تنكشف بعض صفاته وتصرفاته التي يقوم بها.

وقد كان توظيف اللواحق يدل على "استحسان المؤلف له -ربما- لأننا أمام نص يؤرخ لفترة زمنية محددة وبالتالي فإن الاهتمام الأكبر سينصب على إبراز المشاهد الحية"⁽¹⁾، ومن بين الأمثلة على ذلك:

"وهذه الشمس الذاهلة، هل فقدت اتجاهها. ضاع عنها المشرقان والمغربان، فلا تدري أين تذهب.؟ اللهم يا ذا الجلال والإكرام، لا تتسنا ما أقرأتنا. اللهم يا خافي الألفاف، نجنا مما نخاف"⁽²⁾، وهذا ما يبرز حالة الولي الطاهر في عدم تحديده للاتجاه الصحيح، يطلب في دعائه أن لا ينسيه الله ما يحفظه من القرآن، كدلالة على الخوف والارتباك.

وفي موضع آخر، يدعو الله أيضا بتكرار العبارة السابقة التي يختم بها كلامه:

"ما أن «حي وزكى»، حتى داهمته حمى مصحوبة برعشة فوجد نفسه، يثب قافزا، يردد الأصوات المنبعثة من الداخل: يا خافي الألفاف نجنا مما نخاف"⁽³⁾، ويتكرر ذلك كثيرا سواء مع الولي الطاهر أو من معه في المقام، إذ أن الغلبة في التطرق للزمن للأفعال الماضية، من أجد الاستذكار والاستحضار (لاحقة زمنية).

(1) نعيمة فرطاس: البنية الزمنية في رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، للطاهر وطار (تطبيق مفاهيم جبرار جينيت)، الملتقى الوطني الأول حول: النقد الأدبي الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2006م، ص312.

(2) الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص131.

(3) المصدر نفسه، ص27.

ويمكن الإشارة إلى اللّواحق من أجل تشكيل قيمة زمنية ما، وما يمكن استحضاره بالنسبة لهذه اللّواحق، الشخصية النقيض للولي الطاهر، هي الشخصية "بلارة"، ومما يشير إلى ذلك ورود عبارة تحيل على اللّواحق:

"ستتضح المسألة في نهاية هذا التحقيق الذي أجريه وسيتجلى ما إذا كان الخناس الوسواس أو عفريت ماكر، المتسببين، وما إذا كان الفَيْف غضب عنا لسبب أو لآخر، فأطلق مكنوناته، وحرصها على العباد"⁽¹⁾، وهذه إشارة غير مباشرة للشخصية "بلارة" التي ستكون هناك أحداث توضحها أكثر وتبين صفاتها التي تصنع شخصيتها، بعد ذلك الحدث الذي كان يتكرر مع من هم في المقام في كل ليلة، فيتجلى ذلك من خلال:

"وهل تعرفتم على البنت الزائدة كما تقولون؟ -ومن لا يعرفها من المقيمين بالمقام الزكي. لقد زارتنا كلنا، كما سبق وأن أطلعنا جناب مقامكم، وطلبت منا أن نطلب يدها منكم"⁽²⁾، وهذا أشبه بإحالة على شخصية بلارة، قبل أن تظهر المشاهد التي تكون هي فعليا مسيرة لتلك الأحداث.

وإضافة إلى السوابق واللّواحق هناك حديث أيضا عن حذف بعض المقاطع الدالة على الزمن، ومن ذلك ما ورد بشأن طرد مقيمة معينة في المقام:

"لم ينتبه أحد ليسألها عن ضالتها، واقتنعنا جميعا أنها هاربة من الوباء، ساعية إلى رها راضية مرضية. بعد الليلة السابعة، رفع «القناديز» إليّ عريضة يطلبون فيها، طُرَدَ مقيمة بيننا، بدعوى أنها تشوش عقولهم فلا يستطيعون التركيز فيما يتلقّون، بل إن بعضهم أكد أنها تبلوهم بداء النسيان فينمحي كتاب الله من صدورهم"⁽³⁾، وحدود المعرفة تنتهي في اليوم السابع فلا علم بما جرى بعد ذلك، فتلك الأحداث حُذفت ليبقى اكتشافها بمتابعة سيرورة الأحداث فيما بعد.

بهذا ينفلت كل من الزمان والمكان من مرتبة الثبات والسكون، وتشكيل تلك الارتباطية اللصيقة مع الشخصية الرئيسية، أو مع الشخصيات الأخرى، لتتضح حدود المكان كفضاء

(1) الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص 67.

(2) المصدر نفسه، ص 70.

(3) المصدر نفسه، ص 21، 22.

متغير، بين المكان الضيق والمكان الأوسع، ومساهمة الأحداث في تشكيلاته المختلفة مثلما حدّد السرد، وطبيعته المتغيرة في عدم ثبات الزمن، ما جعله ذو صفة تلازمية مع تغير المكان، لتشكيل وحدة مكانية زمنية منفصلة من الاستقرار، نحو مسايرة متطلبات الرواية وتصاعديتها المتناوبة، والمتواترة على مستوى البناء الفني بشكل عام.

6- الشخصيات في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي:

انطلاقاً من أهمية الشخصية الروائية ودورها في تمرير الأحداث والتعبير عن آراء الكاتب لا يمكن الإنكار أن الشخصية أهم عنصر في الرواية، وبطبيعة الحال فهي تنقسم إلى: شخصيات رئيسية، وشخصيات ثانوية، والأرجح أن هناك شخصيات نامية، ولكن الأكيد أن هذه الأنواع من الشخصيات واستناداً إلى الأدوار التي توكل إليها، فهي على قدر متساوٍ من الأهمية، إذا ما اعتبرناها في العموم ممرراً رئيسياً لمسار السرد بأكمله.

وإذا ما تتبعنا مسار أحداث الرواية وما حدث فيها، نتأكد فعلاً أن هذه الشخصيات ماهي إلا شخصيات واقعية مرهونة بواقع اجتماعي، ومسار تاريخي، إنه التعبير عن الواقع (الجزائري في مرحلة تاريخية هامة)، عبرت عنه شخصيات يمكن القول عنها أنها: شخصيات رئيسية وشخصيات ثانوية.

وفي سياق حديثنا عن الشخصيات الرئيسية من خلال العنوان: "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، يتضح جلياً أن الشخصية الرئيسية في الرواية أو ما يُعرف بالبطل هي شخصية الولي الطاهر، الذي لطالما كان في أحداث الرواية في رحلة بحث وتقصي مستمرة عن قصره الذي فيه مقامه الزكي، وأبسط ما نقوله عن هذه الشخصية أنها شخصية تقمصت أدواراً مختلفة أبرزتها الأحداث تحديداً فهو ذاك الرجل المسلم الصالح على سبيل صفات "الأولياء الصالحين"، وتارة هو ذو "شخصية صوفية حملت مؤشرات، تواترت بدرجات مختلفة، وكانت لها عدة دلالات من خلال حضورها القوي على مستوى النص الروائي"⁽¹⁾

(1) عبد الرزاق علاء: الشخصية الصوفية في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للطاهر وطار، ص 330.

وهو في تقمّصه لإحدى هذه الأدوار المختلفة، لا يلبث أن يكون في صورة تلك الشخصية الإرهابية.

فإذا ما أُعتبر صوفيًّا، فهو بتلك المواصفات التي تغطي على المتصوفين في بساطة تلك الحركات التي يقومون بها، والمعتقدات التي يؤمنون بها، وكذلك ما يغطي على الصوفي من سمة التنقل والترحال، يتجسد هذا من خلال ما ورد عن الولي الصالح كصوفي يركب عضباءه وكذلك سلسلة الإغماءات المتكررة في كل ذهاب أو عودة يقوم بها، بحثًا عمّا تزعمه هذه الشخصية في الرواية أنها تبحث عنه، ولربما تعالج ما يمرر أحداث الرواية كعنصر رئيسي مخلص فيما عرف بالوباء.

أما إذا أُعتبر شخصية مسلمة، فنجد أن الولي الطاهر يتسم بصفات المسلمين المحافظين على صلواتهم، لكن يتبع هذه الصلوات شيء من النسيان، وعدم التذكر يتجلى ذلك في نسيان الولي الطاهر لبعض الآيات التي كان يحفظها، وربما تعد هذه سلبية له، ولعلها في المقابل تعبير عن واقع الجزائر الإسلامي في فترة العشرية السوداء، أين كان هناك خلاف على طبيعة إقامة دولة إسلامية يحكمها المشترك واليقين والثابت. وهذا ما لم يتوفر في وصف الولي الطاهر لحركاته أثناء صلاته (إنه تعبير عن فشل إقامة دولة الواقع الذي طمح إليه الجزائريون).

ويمكن تجسيد صورة الولي الطاهر على شكل إرهابي، وهي ثاني صورة تقمصها الولي الطاهر، وتبلور ذلك في مواضع معينة من أحداث الرواية كتعبير عن حالة معاشة، أبسط ما يقال إنها حياتية واقعية، من باب أن الجزائريين في فترة غير مستقرة كتلك التي مروا بها تستدعي رسم ذلك الواقع بصورة سلبية، يدخل فيها التناقض وتعدد الأوجه الاجتماعية فكانت صورة الإرهابي التي رسمت ملامح شخصية الولي الطاهر أفضل طريقة عبر بها الكاتب عن تلك الوضعية الاجتماعية في أوضح صورها.

وفيما يمكن اعتبارها شخصيات رئيسية كذلك، نجد شخصية "بلارة"، التي تعد نقيضا مقابل شخصية الولي الطاهر فكانت تابعة، ومسايرة له ولكل الشخصيات الأخرى، وساهمت في توضيح، وتبيين ظهور الشخصية الرئيسية، من خلال ذلك المشترك بينهما من زاوية شيء من القداسة والمصالح المشتركة، إلا في اختلاف بسيط متمثل في المبدأ والتوجه، إذا ما علمنا أن هدف الولي الطاهر إقامة دولة إسلامية، أما بلارة فعلى العكس تماما من ذلك، فهي تسعى إلى إقامة دولة علمانية، ومقارنة بين شخصية بلارة، والمجتمع الجزائري تكاد تكون أوجه التشابه بينهما متطابقة لاعتبارات كثيرة أهمها: أن المجتمع الجزائري كان في تلك المرحلة على درجة كبيرة من الفساد، والضياع من خلال ما ورد في أحداث الرواية على أن الولي الطاهر ومن معه هربوا من الوباء، تفاديا لذلك الفساد الذي تجلى بصورة فعلية في تصرفات، وأفعال بلارة، إذا صح القول عنها أنها ذات أفكار فاسدة.

وإذا خُصص جزء للحديث عن الشخصيات الثانوية فلا يمكن فصلها عن الشخصيات الرئيسية، ولعل هذا هو الرابط الأساسي بين هذه الشخصيات بأكملها، هي شخصية الولي الطاهر الذي ساهم في بلورة وتوضيح الشخصيات الثانوية من خلال رحلاته المستمرة في البحث عن مقامه الزكي وسيكون هناك كلام عن هذه الشخصيات:

فالمريدون والمريدات هم أول من يمكن الحديث عنهم، لارتباطهم بالشخصية الرئيسية فهم الفئة التي تبعته، وسلمت أمرها له ولصلاحه وطهارته، ليتم التوزيع على فئتين: الذكور والإناث. أين كان كل من الصنفين في وضعية هروب من الوباء، بطبيعة الحال لإقامة دولة إسلامية يكون فيها الشرط الأساسي هو الالتزام بتلك التعاليم التي يفرضها الإسلام، ولأنه يحرم الاختلاط مثلا تم على هذا الأساس الفصل بينهما كواجب إسلامي لا بد منه، فطابق المريدين هو الطابق الرابع وطابق المريديات هو الطابق الذي يليه؛ أي الطابق الخامس (فنتجسد علاقة تلازمية بين المريديات والمريدين كشخصيات ثانوية والشخصية الرئيسية)

- الولي الطاهر - عن طريق تلك الزيارات، التي يُخَيَّل للمريدين أن من يقوم بها ليلا هو الولي.

أيضا ما يمكن الحديث عنه في الشخصيات الثانوية، هو ورود اسم "عيسى لحيلح"، هذه الشخصية الواقعية في الرواية، إنما كعينة عن الشباب المثقف في فترة الجزائر العصبية في فترة العشرينية السوداء، فتتموضع هذه الشخصية كحل ينوب عن الفئة المثقفة التي لم يكن لها اكتفاء بفضاء الجامعة لمزاولة مهنة الأستاذية، بل لإظهار صوت المثقف الحقيقي، واع ورافض للوضع المهترئ، الذي مرت به الجزائر، وصورة عن كل المثقفين الذين كان لهم دور بطريقة، أو بأخرى من أجل حل الأزمة.

تسعى هذه المقاربة للنص السردي الروائي، ضرورة عدم الوقوف فقط عند عناصر الرواية الفنية بداية من عنوانها وشخصياتها، إضافة للزمان والمكان، بل بالوقوف أيضا عند النظرة التي ينظر بها المقتبس لمصدر كتابته _ الرواية _ وتعامله معها، ومن ذلك التتبع ستتضح إحدى أهم الفروقات، والعناصر الجمالية المسرحية المضافة التي تستوجب مقارنة بين تلك العناصر.

فبعد أن تم التعرف على بناء الرواية، الذي جاء مركبا من تشكيلات محددة، بصيغة "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، كان من الضروري معرفة مصير البناء الفني الكلي للنص الروائي حين دخل مرحلته الدرامية، لما تم اقتباس نص درامي عن الرواية، فالنص الدرامي هو بلا ريب مرحلة ضرورية قبل الوصول إلى العرض المسرحي، باعتبار أن هذا النص الدرامي "عودة الولي" مبني في الأساس على نص روائي، فكان من الضروري الوقوف عند متغيراته التي مسّت شكله الفني، وقوفا عند الإضافات المتاحة في هذه المرحلة، وفي النهاية "المسرحية كتبت لتعرض، وهذه الغاية أو هذا المصير هو الذي يجعل منها مسرحية، ودونها لا تتحقق لها هذه الصفة، بل لا تكون سوى نص مكتوب مجرد حوار؛ نص مكتوب على الورق له شكل العمل المسرحي لا أكثر"⁽¹⁾، فتتشكل تلك العلاقة المهمة بين النص الدرامي والعرض المسرحي الذي سيكون ضرورة أخرى بأسلوب فني مغاير.

ثانيا- البناء الفني للنص الدرامي "عودة الولي":

1- عنوان النص الدرامي عودة الولي:

من خلال الأهمية الكبيرة لعنوان النص الدرامي، الذي يحسن "الدعاية للعمل، ويمكن من تسويقه تسويقا نافذا، بناء على الإغراء والإثارة والتشويق، فالغموض والتغريب والانزياح كلها وسائل للفت الانتباه، وتحقيق الجذب المطلوب المنوط بالعنوان"⁽²⁾، فمن خلال وظيفة العنوان

(1) حمادة إبراهيم: اللغة الدرامية (العناصر غير المنطوقة والعناصر المنطوقة)، ص 08.

(2) عبد الناصر خلاف: النقد المسرحي المعاصر (الإشكاليات والممارسات والتحديات)، محافظة المهرجان الوطني للمسرح للنشر، الجزائر، 2011م، ص 166.

الإغرائية، يمكن الحديث في هذا السياق عن المصطلحين اللذان يعتبران جوهر الرواية على مستوى الشخصية الرئيسية، التي هي "الولي"، وكذلك مصطلح "العودة"، فالرواية في مجملها تدور تقريبا حول هذين المصطلحين، وعلى أقل تقدير يجمعان ما تم حذفه من كلمات العنوان داخل النص الدرامي، والتبرير المنطقي الأولي هو أن المقتبس "محمد بورحلة" كان ذكيا في اختيار العنوان لاعتبارات كثيرة منها: أن الكتابة الدرامية أو الاقتباس من النص الروائي، "يسبق العرض ثم يصاحبه فيما بعد، في المقابل نستطيع أن نقرأ نصا مسرحيا وكأنه لا مسرحي فليس هناك في النص المسرحي ما يمنع من قراءته كرواية، ومن اعتبار الحوار فيه حوارا روائيا، وباعتبار الإرشادات المسرحية وصفا"⁽¹⁾، فالنص الدرامي هو عملية إبداعية مستقلة يكون المقتبس حرا في اختيار نظرة أخرى للتعبير عن مضمون الرواية دراميا وبالفعل ورغم ذلك بدا المقتبس وفيا للرواية، لكن بأسلوب آخر جسدت رؤيته على خلاف رؤية الروائي، فأبقى كما قلت سابقا على أهم محورين في العمل الأول، ألا وهما كلمتا "عودة الولي"، التي تبقى دلالاتهما بنفس المعاني، فجوهر الدلالة على مستوى العنوان الجديد يتخذ نفس الوجهة.

لكن على مستوى العنوان الجديد يكون هناك تشويش وتحفيز يحرك ذهنية القارئ على معرفة مغزى عودة الولي، ومن أين وإلى أين يعود؟، فالعنوان لم يصرح بمكان العودة كما حدث في عنوان الرواية، كما أن نظام العودة الذي جاء على شكل جملة فعلية في عنوان الرواية، أحيل مباشرة على صيغة إسمية هي العودة، دون أن تذكر في المقابل لا صفة الولي ولا المكان، وصفته مثلما تم التعرف عليه في عنوان الرواية، يساعد لا محالة على تحفيز القارئ مرة أخرى إلى معرفة مصير عودة الولي في مرحلة تتجاوز النص الدرامي إلى العرض المسرحي، وربما إلى بعد العرض!، وكأن العنوان جاء كتلة صماء، في صيغ تساؤلية مختلفة: هل هي كافية عودة هذا الولي؟، إلى أين عاد؟ وما طبيعة هذا الولي؟

(1) آن أوبر سفيلد: قراءة المسرح: تر: مي التلمساني، مركز اللغات والترجمة- أكاديمية الفنون، مصر، 1977م ص23.

وما هي صفات المكان الذي تمت عودته إليه؟، ربما يكون متخيلا وربما يكون ملموسا وبصفات معينة، وغير دقيق كذلك، وهذا ما يؤدي إلى الخوض في ثنايا النص الدرامي وحتمية التعرف على العرض المسرحي لمحاولة التقرب من كل هذا. ومن زاوية أخرى نجد أن المقتبس "محمد بورحلة" غير طبيعة العنوان الجديد بصيغة "عودة الولي" (*) وهذه الصياغة الجديدة للعنوان "مقتبسة عن رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" للطاهر وطار وتؤدي هذه الإحالة في عمومها إلى الأمانة للعمل الأول، من تلك الإنتاجية للعمل المقتبس أسست انطلاقا من الرواية فكان المقتبس بذلك أمينا على مستوى الأفكار، مجددا في صياغة تركيبية العنوان، ليتأكد الفهم أن الرواية في انتقاليتها على مستوى العنوان، تفترض التغيير الأول في تركيبية العنوان، ما يتطابق مع خصوصية النص الدرامي، وطبيعة المسرح الذي يدخل فيه الاختصار والإيجاز، وأيضا الوضوح.

إن ما يحمله الإهداء من دلالات تحيل على النص، صار من الضروري الوقوف عند هذه العتبة، خاصة إذا ما تعلق الأمر بأن هذا النص الدرامي وليس أي نص، وإنما ذاك المقتبس من الرواية، الأمر يسير نحو انتقالية نحو نمط آخر من الأدب، فالأمر سواء في العمل الإبداعي، تحدد فيه العلاقة التبادلية بين الأنا المرسل (الكاتب)، والآخر (المتلقي)، وإن دخل جانب التخصيص في ذلك، إلا أن التحقيق الدلالي والبحث عن المعنى ضرورة محسوبة للدارس والناقد، كون القصدية مطلب أكيد في ذلك.

ومن ذلك نجد أن ما يتبع عنوان النص الدرامي مباشرة، الإهداء الذي ورد في الرواية إلى هنا كل شيء يبدو عاديا، فالمقتبس كما قلت سابقا كان وفيها لبعض الأفكار التي تخص الكاتب، لكن ليس بتلك التبعية التامة، فالكتابة الدرامية نمط إبداعي مستقل لها خصوصياتها التي تتفرد بها، الآن فيما تعلق بالإهداء نجد أن المقتبس حافظ على ما كتبه الطاهر وطار في إهدائه، فمحمد بورحلة كان أمينا لوجهة روح الرواية التي ستعالج بخصوصية درامية.

(*) عودة الولي: محمد بورحلة، هي نص درامي مخطوط.

وأيضاً بما يحتويه المسرح من تشويق وتطلع لمصير الأحداث، فجانِب التغيير في الإهداء هو أنه مجرّد من المفكرين الكبارين، اللذين توجه الطاهر وطار إليهما بإهدائه في الرواية وجانب الحذف هذا في النص الدرامي فيه نوع من القصد، فهذا الإهداء صالح لأن يكون لكل متلقّ ذواق مستسيغ لكل إبداع وتغيير يحدث، إن هذا الإهداء موجه لكل واحد يهمه رفع مستوى الفكر والوعي، والمسرح باعتباره تعبيراً عن الوعي الجمعي كفن، فكان من الأصلح أن يكون فيه مثل هذا الإهداء.

2- الحوار الدرامي وتجسيد الروح الصوفية للأحداث:

يتشكل الحوار في النص الدرامي "عودة الولي" بشكل أساسي، من خلال مجمل الحوارات في الأغلب سواء كانت حوارات طويلة، أو حوارات قصيرة بين الشخصيات، دون نسيان الحوار الداخلي (المونولوج) في القليل من المواضع، فقد ساهمت هذه الحوارات في إبراز الإطار العام للأحداث ومنحها، وكذلك الكشف عن ماهية الشخصيات وتوجهاتها، وأيضاً الأبعاد العامة التي أنارت نمط الأحداث، وعلاقتها بالعناصر الأخرى الفاعلة في النص الدرامي. وعلى ما يبدو أن تلك العلاقة التي تصنع الانفراد الفعلي للمسرح بالحوار كأداة توصيل وتواصل بين الشخصيات، فإن هذه الأخيرة هي التي تكشف عن نفسها، وتدفع بعجلة الأحداث إلى الأمام التي "تتمو بفعل الحوار"⁽¹⁾، وكلّما تصاعدت الأحداث كان من الضروري سير النص الدرامي نحو التعقيد ومن ثم إلى الحل.

إن السبيل الذي يؤدي إلى تعريف الشخصيات بنفسها بدل أن يفعل ذلك الراوي مثلما هو موجود في الرواية مثلاً، يحيل هذا الحوار إلى أن الأداة التخاطبية الأساسية في المسرح تؤدي إلى كشف عن مواصفات وتوجهات الشخصية، مثلما هو في النص الدرامي (عودة الولي). ومع شخصية الولي الطاهر تحديداً، الذي في الغالب ما تنسب إليه الحوارات الطويلة إنما ذلك يفسر المنحى الفعلي للنص الدرامي من البداية على أن (الولي) الشخصية المحركة

(1) محمد تحريشي: في الرواية، في القصة، في المسرح، ص 159.

للأحداث بالفعل، فالولي هو الأمر الناهي والصوت الذي لا يعلى عليه، وهذا ما كشفه الحوار في أكثر من موضع، الحوار الذي كان بين الولي وشيخ الضبط في المشهد الأول:

"شيخ الضبط"

فانتصرت! (تعلو زغرودة المريدتين؛ المريدان يعبران عن فرحتهما ثم يعود الصمت..)

الولي

أحبابي، صفوتي.. غبت عنكم لكن قلبي لم يفارقكم؛ آه، كم اشتقت إليكم (يقبل الحضور)! (شيخ الضبط يبكي) أعلم أنكم تتألمون لغياي.. (المريدة الثانية تصرخ وتحاول تمزيق شعرها فيضع الولي يده على جبينها فتهدأ).. لكن للولاية واجب وللإيمان توضحيات! كم مضى من وقت وأنا غائب؟ (يتدافع المريدون للإجابة) لا، لا.. أنا أقول لكم؛ غبت عنكم قرونا! (يندهش المريدون) نعم، قرونا.. صادفت من خلالها..⁽¹⁾، فهذا الحوار يوضح كيف أن الولي يملك ما يشبه الخبرة الكافية في تسيير الأمور، ما يجعله في مرتبة أرفع من تلك التي ينتمي إليها المريدون، وهذا التميز جعل منه المسير الأول للأحداث، وهو الشارح المفسر والمعلم الذي لا بد من اتباعه والانصياع لأوامره.

والأمر المهم في هذا الباب هو أن جلّ الحوارات الطويلة، يكون الولي الطاهر طرفا فيها وتنتشارك معه في ذلك الشخصية النقيض (مرجانة)، مثلما ما دار بينهما في المشهد الثاني:

"الولي"

أنا أؤذيك؟! أبدا.. وبعدها توحد الجوهر! (تضحك) ثم لست من زمرة الشيوخ ولا المريدين حتى.. طالبة مغمورة في الصف الأول.. ثم في طريقتنا الجاهل معذور! (مرجانة تقهقه لكلام الولي..) لم تضحكين؟

(1) محمد بورحلة: عودة الولي مسرحية مقتبسة من رواية الطاهر وطار "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، إنتاج

المسرح الجهوي باتنة، 2015م، ص10.

مرجأة

أعجب لانقياد الكلام بين يديك! سيدي، سيدُ الكلام؛ الكلام بين يديه طيَّع كأنه كلب وفي! إذا أراد سيدي مدح غيره، جامله كلبه ولَعِقَ يده وإذا غيّر النبرة هاجمه وعَضَّه! يا سيدي نفس الكلمة تفعل بها ما تريد، تُلْفُها كما يُلْفُ الميِّت في أكفانه وتقول بها الشيء وعكسه.. ونحن نصدِّق! من يستطيع أن يتفوق عليك!"⁽¹⁾، ومجمل ما يمكن الإشارة إليه هو أن معظم الحوارات الطويلة كانت بحضور الولي الطاهر، المحرك الأول للأحداث الدرامية، وتتناوب الشخصيات الأخرى فيما بينها في تبادل تلك الحوارات الطويلة المنسوبة إليها على قلتها في مواضع متباعدة.

ويبقى نصيب الحوارات القصيرة له حضوره أيضا في ثنايا النص الدرامي، ومسايرة للأحداث حسب تواترها، فكما أن هناك حوارات طويلة، هناك قدر ما من الحوارات التي تمتاز بالقصر في الردود والعبارات، مثلما هو في هذا الحوار الذي دار بين الولي وشيخ الضبط:

"شيخ الضبط

الوباء داخل المقام!

الولي

ماذا تقول، المقام محصن!

شيخ الضبط

أخبرني المريدون أن كائنا ملثما يأتيهم ليلا ليفتنتهم.. ها هم أمامك، أسألهم يا مولاي.. الولي (للمريدين..) تكلموا، تكلموا.." ⁽²⁾، وهذا الحوار ذو صفة توضيحية رغم قصره، كونه يقوم على التساؤل الذي يؤدي إلى معرفة يقينية للأحداث لاحقا، وأيضا يفسر جانبا من ذلك المنحى العام الذي تسلكه وجهة النص الدرامي، وأيضا عن خصائص الشخصيات الدرامية وهذا ما يؤسس لتصورات أخرى تخدم ذلك مثل هذا الحوار:

(1) محمد بورحلة: عودة الولي، مخطوط، ص 19.

(2) المصدر نفسه، ص 27.

"المريد الثاني"

.. ذكرنا أم أنثى..

شيخ الضبط

أكيد.. إنه جني، جني الجبال!

الولي

وكيف كان صوته؟

المريد الأول

لم أسمع مثله..⁽¹⁾، ما يجعل الحوار ركنا أساسيا يسير بالنص المسرحي إلى الأمام، بل هو الأداة الفعلية التي ينبنى عليها كل توجيه فكري للموضوع العام للأحداث.

وهذا التأسيس للأحداث عن طريق الحوار الخارجي من خلال فاعلية الشخصيات لا ينفي وجود حوار داخلي يكون من جهة توضيحيا لمصير الشخصية النفسية، أتى به الكاتب "عن عمد لا طبقا للواقع، ولكن للإيهام بالواقع"⁽²⁾، ومن جهة أخرى هو بناء للحدث من خلال الكشف عن تطلعات الشخصية في حد ذاتها:

"الولي (لا يسمع شيخ الضبط، يحدث نفسه، في أوج الاضطراب..)

ما بي، ماذا فعلت؟.. أمرت بقتل مرجانة! لا، سأوقفهم.. لكني لو فعلت لانتحرت (بيكي، المريدون يعتقدونها حالة صوفية) لا، أنا المجرم.. قتلت الجمال، أطفأت شمعة الحياة.. ماذا أفعل؟ أسكُت، تموت؛ أتكلم، أموت.. أنا القاتل والمقتول! لا انصرفوا، انصرفوا! (لا يدري ما يفعل) لا، توقفوا، انصرفوا!.. (الجمع يتأرجح بين أوامر الوالي المتناقضة.. الولي في حيرة؛ يصرخ، يضع رأسه بين يديه بيكي..)⁽³⁾، وقد كان هذا الحوار الداخلي في تلك اللحظة التي قضى فيها على

(1) محمد بورحلة: عودة الولي، مخطوط، ص 28.

(2) عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ط، د.ت، ص 351.

(3) محمد بورحلة: عودة الولي، مخطوط، ص 32.

الجنية (مرجانة)، رغم ما كان تجاهها من ودّ، فهو لا يقسو على الجمال، وهو يرى فيه الحياة والنماء مثلما رآه في مرجانة، لكنه على ما يبدو قتل جانب الشر فيها وإلا ما كان ليفعل ذلك.

فكان بعدها عنه صعبا، للدرجة التي جعلته في موضع اللائم لنفسه، والمعذب لها، فعذاب الضمير أدخله في موجه من القلق والهستيريا لما فعله، ولم يعد يدري ما يقوم به، وذلك الحوار الداخلي أريك اتزان الشخصية، واستقرارها مما أثار ذلك على الشخصيات الأخرى، لأن الولي هو الشخصية المحركة، والمغيرة لمجريات الأحداث بالخيارين سواء باتزانها أو بارتباكها. وتكرر هذه الصيغة التي يكلم بها الولي نفسه، في موضع آخر على شكل تساؤلات حول ما أصابه، مما جعله يقوم بتصرفات هي أقرب ما تكون إلى الجنون ومثال ذلك هذا الحوار:

"الولي"

أضف كلمة، أقتلك.. لا، لا، نسيت، أنت ميت أصلا.. لا، يمكنك أن تتكلم، هيا تكلم، ما بك؟ الأمور تسير هكذا؛ من قديم الزمان.. الأب يقتل ابنه و.. هيا تكلم! (الشبح لا يرد.. أصوات غريبة) ما بي، ماذا أصابني؟ (ينحني كأنه يمسك شمعة من الأرض ثم ينادي أشخاصا خياليين) أي، أنتم.. نعم، أنتم.. كنتم تعتقدون أن شمعتنا لا تضيء؟ (يجري مظهرا الشمعة) ها هي، ها هي الشمعة.. صافية بيضاء تتلألأ مثلما كانت بالأمس.. ذهبتُ هناك ثم عدت بها..⁽¹⁾، ومما يفهم جليا، ويُستخلص من هذا الحوار أن الولي الطاهر بكل تفاصيل كلامه، وتصرفاته هو تجسيد للتوجه الصوفي والانغماس فيه، فلا عذابات الجسد تهمه، ولا هلاكه إنما أزكى غاية هي النقاء الروحي والخلاص النفسي، ويتجلى ذلك أيضا من خلال هذا الحوار:

(1) محمد بورحلة: عودة الولي، مخطوط، ص42.

"الولي"

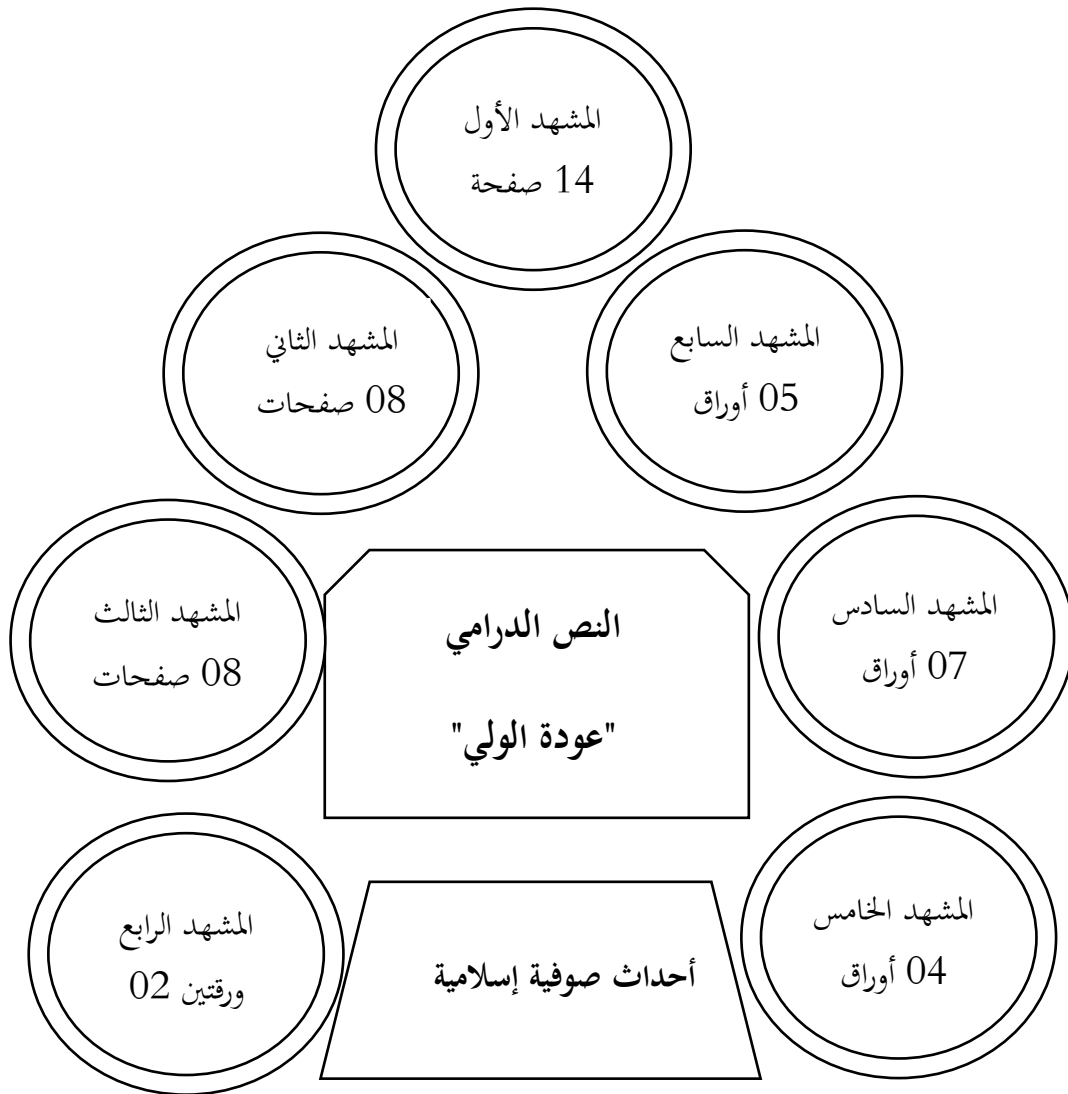
ما بي، أصبح الأموات يتلاعبون بي.. لا، مرجانة لست روعي؛ روعي لا تعذبني، لا تؤرقني.. يا ابنة النار، أنت فتنتي، أنت كابوسي؛ أظنن أن حيلك انطلت علي! (يقهقه متعظما) لا أيتها المسكينة، أنا الولي وأنت الساحرة الشريرة؛ الغاوية التي تريد هلاكي.. من بعثك، هيا اظهري وقولي من بعثك؟ (يصرخ جاثيا على ركبتيه) مرجانة..⁽¹⁾، ودرجة الانهيار النفسي هاته، أصابت الولي بعد كل عذاب نفسي صادفه، فبعد المصير الذي اتخذه لنفسه بقتل مرجانة رغم حبه لها، أدخله في هذا العذاب النفسي، كونه ذلك الرجل الصوفي الصالح المصلح، وإنما تصرفه ذلك (القتل)، كان بمثابة التغلب على شرور النفس، ورغباتها فلا بد من التخلص منها لنقاء نفسي خالص.

3- الحدث الدرامي وتجليات البعد الصوفي:

النص الدرامي "عودة الولي" المقتبس عن رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، عبارة عن مشاهد سبعة، موزعة بشكل يبين نوعا من الانتقالية التي طبعت العمل الإبداعي ككل انطلاقا من الكتابة الروائية الأولى، مروراً بمرحلة استحضار نص آخر مقتبسا من تلك الكتابة الأولى، وما يستلزم ذلك طبعا من ضوابط الإعداد، ثم إحالة ذلك على مرحلة الإخراج وصولاً إلى المرحلة الأخيرة أو النهائية (العرض المسرحي).

ويمكن تقييم المشاهد السبعة، المشكلة لحكاية النص الدرامي المقتبسة عن النص الروائي وهذا ما يوضحه المخطط الآتي:

(1) محمد بورحلة: عودة الولي، ص46.



- مشاهد النص الدرامي عودة الولي -

إن الأمر أشبه ما يكون بمرحلة انتقالية تكون جامعة لمجموعة من العناصر، يتشابك فيها ما هو سردي وروائي وكذلك ما هو مسرحي، يتأكد ذلك بداية من النص الدرامي الذي يشكل لنا لمحة عن البداية الفعلية لتلك الانتقالية القائمة، وهذا العنوان تحديداً "عودة الولي"، إحالة مباشرة على أهم مفردتين، سواء في الرواية أو في النص الدرامي. أي إشارة إلى العودة والمتسبب في هذه العودة الذي هو "الولي".

فالنص الدرامي "عودة الولي" مسرحية من سبعة مشاهد (مجموعة من الأحداث)، مقتبسة من رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، التي هي عبارة عن "مجموعة أحداث مرتبة ترتيباً سببياً، تنتهي إلى نتيجة طبيعية لهذه الأحداث، هذه الأحداث المرتبة تدور حول

موضوع عام، هو التجربة الإنسانية⁽¹⁾؛ تحكي في عمومها قصة ذات أحداث تعبر عن واقع جزائري بأسلوب فني امتزج فيه الصوفي بالتراثي، إن لم نقل التاريخي، فتبدأ أحداث المسرحية من المشهد الأول أين تكون هناك إشارة إلى انتهاء طقس من الطقوس التي تقوم بها الشخصيات (تجلي الحضرة الصوفية)، وسير هذه الأحداث في المنحى الصوفي الأول يتحدد من خلال: "انتهت الحضرة (الشطح الصوفي).. غاب الولي أثناءها وهو الآن عائد إلى مقامه الزكي. رفاقه، مريدوه ينتظرونه على أحر من الجمر، لكنه لا يزال مغمى عليه"⁽²⁾ وتكون هذه الشطحات متزامنة مع عودة الولي الطاهر، وهنا يتضح من البداية ارتباط الولي كأهم شخصية في العمل المسرحي مع العودة التي تحتم وجود سلسلة فعل الذهاب.

وتعكس الأحداث في بدايتها قلق الشخصيات، وشغفها بعودة الولي إلى مقامه الزكي ويتضح ذلك من خلال بعض الإحالات، التي تدل على الاستعداد لاستقبال الولي وانتظار استيقاظه، وهذا ما يتضح من خلال هذا الحوار:

"المريد الثاني (منبها)

مولاي يَسْعُل!

شيخ الضبط

أَتَعَبُ السَّفَرِ..

المريدة الأولى (باحترام مبالغ، سائلة شيخ الضبط أمام شيخ الشيوخ..)

.. أين كان مولاي؟..⁽³⁾، فهذا الكلام يفسر عدم معرفة المريدين، وجلّ الشخصيات التي تسير تحت قيادة الولي الطاهر وتجهل مكان ذهابه، كما أنهم لا يريدون معرفة مكان الذهاب إذ يكفيهم الإيمان بمن يقودهم "الولي الطاهر"، بل يؤمنون بما يفعل مهما كان، حتى ذهابه

(1) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1997م، ص504.

(2) محمد بورحلة: عودة الولي، مخطوط، ص04.

(3) المصدر نفسه، ص06.

وعودته، لابد من تصديق ذلك لإيمانهم بأن الولي الطاهر إنسان صالح، وسيسعى جاهدا لتحقيق ما ينفعه ومن معه.

وتتواصل وضعيات التعبير عن هذا المعتقد في الإيمان، من خلال الإشارة إلى أن المرافقين الذين يتبعون الولي الطاهر من أجل الوصول إلى طريق آمن من البر، والخلص هو عدم الخوض فيما يفعله الولي الطاهر، ومن ذلك الإيمان بكل ما يقوله، ويفعله على حد سواء، ويتجلى ذلك في هذا الكلام:

"الرفيق (مُطْمَئِنًا للمريدين..)

عاد مولانا ليقودنا..

المريدة الثانية (سائلة الرفيق..)

.. إلي أين؟..

المقدم (ببالغ التواضع، مشيرا إلى الولي..)

.. هو الوحيد الذي يعلم ذلك..⁽¹⁾، والإشارة إلى أن الولي الطاهر هو الوحيد الذي يمتلك المعرفة والتصرف، يشير ذلك إلى أنه لا مجال لكل معرفة أخرى من قبل المريدين والمريدات والاكتفاء بما يفعله الولي الطاهر، الذي يمتلك زمام الأمور ومن ذلك القيادة، فهو القائد وهم أتباعه في كل شيء، وما يدعم هذا الكلام هو أنه لا حاجة لأتباع الولي الطاهر كذلك لا إلى العقل ولا إلى برنامج ولا إلى تنظيم مسبق، بل يكفي السير في كل طريق يسلكه الولي الطاهر وكفى، استنادا إلى أن الحدث قد يكون "نفسيا، وقد يكون ماديا، قد يتحقق كاملا على مستوى خشبة المسرح والصالة، وقد يتطور في خط رأسي متصاعد، وفقا لمبدأ التحول المنطقي في الموقف والشخصية والفعل"⁽²⁾، وهذا ثاني أمر يثبت سير منحى أحداث النص الدرامي نحو المنحى الصوفي، من خلال الإيمان والتصديق بكل ما يصدر عن الولي:

(1) محمد بورحلة: عودة الولي، مخطوط، ص 05.

(2) نهاد صليحة: المسرح بين النص والعرض، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، 1999م، ص 28.

"الرفيق"

لا حاجة لنا إلى عقل..

المقدم

.. ولا إلى برنامج..

شيخ الشيوخ

.. ولا إلى تنظيم..

شيخ الضبط

حسبنا مولانا..!"⁽¹⁾، وهذا الإيمان المطلق للولي، يكون متبوعا بصيغة تتكرر في مواضع مختلفة، وهي: "كرامات، كرامات" جلبا لاستعطاف الولي وتحقيقا لغاية اتباعه، وإقرارا بأنه الوحيد الذي له حق القول والفعل معا، وسيرورة الأحداث لا تكاد تنقطع عن التجسيد الفعلي للعودة من منظور صوفي، يدخل ضمن "سياق ينزع عن العملية الإبداعية، باعتبارها عملية لإنتاج الدلالة، هالة القداسة والخلق (بما يحمله من دلالات دينية)"⁽²⁾، وذلك مرتبط بطبيعة الحال بالولي الطاهر، الذي يعبر عن منطق ديني ما، يكون شيوخه اجتماعيا، وتوظيفه فنيا بمواصفات، يكون لها تأثير في الأحداث بصيغة مباشرة.

فيعاد طرح السؤال من قبل المريدة الأولى مما يولد تمهيدا لأحداث أخرى، تبقى في تطور مستمر:

"المريدة الأولى (إلى شيخ الشيوخ..)

سيدي.. أين يذهب الولي لما يغيب؟

الرفيق (يسبق المسؤول إلى الإجابة، فيغضب شيخ الشيوخ لكنه يكتم غيظه..)

(1) محمد بورحلة: عودة الولي، مخطوط، ص 06.

(2) نهاد صليحة: المرأة بين الفن والعشق والزواج، قراءة في مذكرات فاطمة سرى ودراسات أخرى، دار العين للنشر، القاهرة ط 1، 2008م، ص 140، 141.

يذهب إلى أرض الوباء.. هو الآن عائد منها!"⁽¹⁾، وقد وردت الدلالة اللفظية التي تفسر سبب ذهاب الولي، على ما يبدو مبدئياً أنه كان يذهب إلى أرض الوباء، كونه ولياً صالحاً فينبغي عليه القضاء على الموبقات التي يصادفها في الغالب في طريقه.

"الولي"

كاد الوباء يفتك بي، كدت أتوه.. (المقدم يبكي) حتى الشمس فقدت وهجها واتجاهها فأصبحت لا تدري أين تذهب.. لا المشرق أصبح المشرق ولا المغرب صار المغرب.. ولا الليل أصبح الليل ولا النهار أصبح النهار.. مت، ثم بُعثت.. (الجميع مندهش) تعرضت للوباء لكنني صبرتُ وقاومت فانتصرت"⁽²⁾، وأحداث المسرحية في عمومها مبنية على الثنائيات الضدية، ما بين الخير والشر، في سبيل تحقيق العدالة والأمن في المقام الذي ارتضاه الولي الطاهر لهذه المهمة:

"الولي"

أيها الأخيار، داخل المقام..

شيخ الشيوخ

..الأمن والأمان

شيخ الضبط

.. النور والحبور!"⁽³⁾، وقد تأسست أحداث المسرحية منذ بدايتها على هذا المعتقد الذي، قام من خلاله الولي بالاستقرار في ذلك المقام المختار بعيداً عن كل الموبقات، فالمقام هو المكان الآمن بالنسبة للولي، ولمن معه تحقيقاً لتلك الصفوة المطلوبة، ويتأسس على هذا المفهوم، وكل ما هو خير داخل المقام، لوجود كل المضار خارجه مثلما ما هو موضح في هذا الحوار الذي دار بين "الولي" و"المريدين":

(1) محمد بورحلة: عودة الولي، مخطوط، ص 07.

(2) المصدر نفسه، ص 10.

(3) المصدر نفسه، ص 12.

"وخارج المقام؟

المريد الأول

الرعب!..

المريدة الأولى

.. الوباء!..

المريد الثاني.. الأعداء!..⁽¹⁾، وإذا ما خصصت كلمتي الوباء والأعداء، فهما شاملتان لما أصيب الجزائر من فتن وأوضاع غير مستقرة، تتواصل الأحداث وتتطور وفق منظور تطغى عليه نظرة التصوف، وتظهر شخصية نقيض الولي (مرجانة)، التي تنتقل الأحداث من خلالها إلى مستوى آخر، ليتضح ذلك التعقيد في الأحداث الذي هو "موضوع القصة والطريقة التي تسير فيها المسرحية، وتتابع الأحداث، والتعقيد ليس مجرد جمع حوادث بل سلسلة لها صفة خاصة تشترك فيها كل الجزئيات، ولا تسير هذه السلسلة وقتا معينا ثم تقف، ولكنها تتشكل إلى أزمة يظهر لديها المغزى كله وتنتهي بحل"⁽²⁾، فمرجانة تجسد جانب الشر الذي لا بد أن يُقضى عليه من طرف جانب الخير المبعوث في الولي وتتابع الأحداث، وتسارعها يكشف طبيعتها تدريجيا:

"مرجانة

أنا يا سيدي؟! لو كنتُ كما تصفني لسكنتك عوض المقام.. (يبتسم) أنا مجرد جارية لا دخل لي في طول الحبل أو عَرْضه.. صبية على مدى الدهر، قاصرة إلى الأبد، الشؤم رفيقي والבוؤس قدرتي.. أنا راحة المحارب عادة.. واستراحة مولاي الولي تارة! (تضحك، يضحك) مولاي يضحك، هل عاد إليه البَشَر؟! "⁽³⁾، وطبيعة الحدث بهذا الشكل كان لا بد أن يظهر على هذا الشكل، كي لا يكون الولي هو القوة الوحيدة، فتتوفر القوتان المتصارعتان، وعلى

(1) محمد بورحلة: عودة الولي، مخطوط، ص12، 13

(2) عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، ص333.

(3) محمد بورحلة: عودة الولي، مخطوط، ص21.

أساسهما تبني المسرحية لتتأرجح الكفة إلى أحدهما. من خلال ما يؤمن به الولي من معتقدات صوفية، فينبني الحدث مشكلا أرضية فكرية معينة بهذا الشكل:

"مرجانة"

.. ثم النعيم.. (يضحكان) مولاي، أين المستقبل؟..

الولي

.. في الماضي.. الماضي ليس دقائق وساعات، الماضي هو الأصل.. هو الجوهر، القيم المبادئ والشمائل.. ما ينبغي أن يدوم ويسود.. هو الزمن الذي يتمدد.. والعودة إليه رشد وعي صحو.. وتقدم..⁽¹⁾، ويستقر هذا المعنى إذا ما ارتبط بالواقع المعيش في الجزائر، أثناء فترة الأزمة التي مرت بها، والبحث عن استقرار يمس جوانبها الاجتماعية، السياسية والدينية، على أن ماضيها يحتوي على كل ما من شأنه أنه سار نحو محاولة تشكيل مجتمع إسلامي، مقارنة بما سجل على الجزائر في رahnها، (عم الفساد)، وما يتوقع أن تصل إليه في المستقبل، من مآلات غير محمودة وتقش لعل ظواهر الانحلال، أو ما سمي في المسرحية بالوباء، فجسد بطريقة فنية مبنوثة بالمنحى الصوفي، فكان ركنا متينا لبناء الحدث المسرحي، وبطبيعة الحال معتقد العودة بشكل أساسي، هو ما ارتكز عليه الحدث منذ البداية:

"مرجانة"

وهل الإيمان بعقيدة العودة واجب؟

الولي

بالطبع! لا يمكننا أن نستضي إلا بالشمعة التي أنارت درب السلف..⁽²⁾، وهذا كتصريح بأن محاولات الولي من أجل اتخاذ المقام منطلقا لبناء ذلك المجتمع القائم على مبادئ إسلامية إنما لا بد أن يكون في طريق إسلامي، وهو بذلك مقوم تراثي (العودة إلى التراث الإسلامي).

(1) محمد بورحلة: عودة الولي، مخطوط، ص23.

(2) المصدر نفسه، ص24.

وتتأزم الأحداث في بداية المشهد الرابع، وتتغير طبيعة الأحداث، بعد أن كانت تسير وفق المبدأ الطبيعي فتنقل إلى منظور آخر هو ظهور الوباء، ولكنه في البداية لم يكن معروفا مما أشعل نار الفتنة داخل المقام، ويتضح ذلك من خلال:

المريدة الأولى

لا أدري إن كان جنيا أم إنسيا..

المريدة الثانية.. ذكرنا أم أنثى..⁽¹⁾، ومهما كانت طبيعة هذا الوباء، فالحتمية كانت تقتضي القضاء عليه داخل المقام، فلا وجود له في المكان الذي اتخذته الولي سبيلا للهروب من الوباء خارج المقام، لذلك فرأس الفتنة لا بد أن يقطع:

"شيخ الضبط"

السمع والطاعة يا مولاي..

الولي

إن كانت الفتنة ذكرا، ايتوني برأسه.. سيكون رأس الفتنة وقود نار خلوتي! وإن كانت أنثى ايتوني بشعرها.. سيكون زينة خوذتي! هيا، ماذا تنتظرون، المقام في خطر، نحن في خطر.. الحق في خطر!⁽²⁾، فمصلحة المقام تقتضي أنه لا ينبغي أن يوجد فيه بأي شكل من الأشكال وباء يهدد المطلب الأساسي، لبناء مجتمع يقوم على النقاء بمبادئ إسلامية كأهم وجهة ارتضاها الولي في هذا المقام.

ويتحقق مطلب القضاء على الوباء في المشهد الخامس من طرف شيخ الضبط، لتتجلى روح الانتصار بقتل الوباء، رغم عدم النفور منه في الغالب إلا للضرورة، في الوقت والمكان

(1) محمد بورحلة: عودة الولي، مخطوط، ص 27، 28.

(2) المصدر نفسه، ص 32.

اللازمين، وأيضا تنفيذا لأوامر الولي التي لا يجب أن تعصى، وهذا ما فعله شيخ الضبط تنفيذا لإرادة الولي:

"المقدم

يا سيدي.. نقيم الليلة حضرة احتفاء بعودة الأمن..

شيخ الضبط

.. وزوال الفتنة..

شيخ الشيوخ

.. نرجو مشاركة مولانا لتتألنا بركته..

الولي

سأحضر، سأحضر.. اخرجوا الآن، اخرجوا..⁽¹⁾، ويتضح جليا من خلال هذا الحوار تلك الطقوس التي يتبرك بها الأولياء الصالحين، والشطحات الصوفية، فالأولياء كما هو معروف عنهم، يكون تبعا لذلك التبرك برجل صالح فلا يخرجون عن طاعته، ويقدمون ما يقوله أو يقوم به.

ويبقى مفهوم العودة متجسدا في طيات الأحداث رغم تشتته وغموضه، ما بين عودة الولي إلى مقامه وعودة شبح الرفيق، وشبح مرجانة:

"شبح الرفيق

.. أنت حببت إليّ العودة..

الولي

آه العودة، العودة.. نسيت..⁽²⁾، فعذاب الولي النفسي لازمه منذ أن تمّ قتل مرجانة، وقبل ذلك مقتل شبح الرفيق، وترسيخ معتقد العودة لزم حتى المريدين، فلا يزال الانصياع للولي

(1) محمد بورحلة: عودة الولي، مخطوط، ص 39.

(2) المصدر نفسه، ص 41.

قائماً رغم ذلك، والقتل لم يكن بالمرّة محبباً للولي إلا لضرورة فرضت نفسها، الآن كأنه يحاكم نفسه جراء عذاباتها.

وأحداث المسرحية منذ بدايتها، تعبير عن حياة الصوفي المليئة بالتعقيد، وأيضاً كيف تكون للأولياء الصالحين حياتهم التي في مجملها غموض، فينبثق معتقد العودة في كل مرة بعد كل ذهاب، يعود الولي إلى مقامه، مثلما تعود الشمس إلى موضعها في كل مرة، ويكون للمقام ولي جديد إن أصاب الوباء أيّاً من الذين يسكنون المقام، ويحدث ذلك إن فسدت النفس وتلطخت برغباتها، مثلما حدث في المشهد السابع لما أقيمت الحضرة التي هي عملية التطهير: "الجماعي؛ تمثل الجنوح إلى تفسيرات عالم ما وراء الطبيعة هروباً من الواقع. جوهرها شطحات وحالات هستيرية... أثناء الجذبة تسقط الألبسة - عدا ثوب الولي - وتتنوع إشارة إلى أن ظاهرة العودة إلى العصر الذهبي ليست حكراً على جماعة معينة الحضرة هنا حلقة مستديرة تتماوج أماماً وخلفاً، يميناً وشمالاً والولي في الوسط. خلالها يتخلل صوت البندير والطار صيحات الغيتار الكهربائي إشارة إلى أن الظاهرة قديمة وحديثة، محلية وكونية. الرقص فيها يشير إلى الفوضى في العقول، حالة الكبت، الاضطراب والانفصام"⁽¹⁾ وهذه الشطحات إنما ترسيخ للمعتقد المشترك، الذي يلمّ شتات الجماعة الواحدة، فيفنى الجسد وتبقى الروح، التي يجب المحافظة على نقائها إن هي فسدت، فسد الإيمان كله.

وأثناء تأدية هذه الشطحات الصوفية، يظهر كيف أن الولي يشاع عنه أنه فسدت روحه نتيجة تأثره لمقتل مرجانة، الذي كان من المفترض ألا يكون ذلك، ففي المقام كان من المحرمات القيام بتصرفات مثل هذه، التي من شأنها أن تدخل الوباء إلى المقام: "الولي في حرج.. تذكر أنه - لما تأثر لموت مرجانة - أخفى الخوذة في الصندوق..

شيخ الضبط (يصرخ مشيراً إلى الولي) خالف الأصول، أصابه الوباء، أصابه الوباء! **شيخ الشيوخ** (للمريدن) ابتعدوا، ابتعدوا، أصابه الوباء!"⁽²⁾، وبهذا فالحدث المسرحي يتخذ

(1) محمد بورحلة: عودة الولي، مخطوط، ص 47.

(2) المصدر نفسه، ص 49.

مجرى آخر وذلك حينما يقتل الولي، وهنا يتوجب في حدود ذلك أن يكون هناك ولي جديد في المقام، وهذا ما حصل بالفعل:

"يقفز شيخ الضبط على الولي، يمسكه من رقبته ويشرع يخنقه.."

المريد الأول (يصيح لما يرى الولي وقد لفظ نفسه الأخير) اجتهد الشيخ، فأصاب!..⁽¹⁾ وبهذا تعود الأحداث تقريبا إلى مجراها الأول مثلما كانت في عهد الولي القديم، الانصياع التام للولي، والأخذ بما يقول وطاعة كاملة له، لتختتم أحداث المسرحية، التي حملت في داخلها مخزونا مليئا بالمعتقدات الصوفية، التي تخللتها طبيعة الفعل الدرامي للأولياء الصالحين، وأيضا معتقد العودة الذي كان بارزا في ثنايا الأحداث منذ بدايتها.

4- شخصيات النص الدرامي "عودة الولي":

ما يقال عن الشخصية من تعاريف وكشف عن الماهية، لا يكاد ينفصل عن الأدوار التي توكل إليها داخل العمل المسرحي، وكذلك مميزاتها التي لا يجب أن تتكرر في توضيح وتبيين ملامح الشخصيات الأخرى، داخل الإطار العام الذي تسير فيه الأحداث، يؤدي إلى اكتشاف التفاعل والحركية الدائمة بين شخصيتين أو أكثر، وهذا يفرض دراسة جلية للشخصية داخل النص الدرامي، وكيفية رسم مسار لها داخل المسرحية. فالشخصية المسرحية ذات أبعاد دلالية، وترميزات تساعد على الولوج إلى داخل المعنى العميق للأحداث، والتعرف على شخصيات المسرحية ككل، والأبعاد الدلالية، وسلوكها داخل العمل المسرحي بأكمله.

فأول ما يمكن الحديث عنه داخل النص المسرحي الدرامي: "عودة الولي" المقتبس عن رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" بعنوان مسرحي "عودة الولي"، أن الشخصية في هذا العمل بؤرة انبثاق تخرج من روحها العناصر الأخرى، بداية من إبراز أهم شيء بنيت عليه الأحداث الذي هو العودة، ثم يتضح أن "الولي" هو أبرز شخصية داخل النص الدرامي وترتسم الشخصيات الأخرى من خلال شخصية "الولي"، وهذه الشخصيات أفادت بواقعين

(1) محمد بورحلة: عودة الولي، ص 49.

متباينين للشعب الجزائري الأول: واقع دموي عاشته الجزائر، والثاني واقع مفترض طمح إليه ذلك الشعب تطلعا للاستقرار والأمن، فمن خلال هذين الواقعين يظهر جليا أن الشخصيات المسرحية ساهمت في بناء واقع مرتقب على حساب رفض واقع آخر، بأسلوب فني من أجل البحث عن دلالات خفية.

ومن مواصفات الولي الطاهر نجد أنها لم تتخلص بعد من المصدر الأول (الرواية) الذي بني عليه النص المسرحي، فمازالت مرجعية في إعطاء توصيف لشخصية (الولي) باعتباره الشخصية المحورية داخل العمل المسرحي، وقد برزت مواصفاته جليا داخل ثنايا النص الدرامي من خلال هذا الكلام: "أسمر اللون، مستطيل الوجه، مقوس الأنف، ماضي العينين أكحلهما، لحيته يتراوح لونها بين حمرة وسواد، عريض المنكبين، ينسدل على كتفيه شعر رأسه الأسود الغزير، طويل مستقيم القوام يمكننا أن نضيف إلى شخصية (الولي) الصفات التالية: غامض، جهوري الصوت، مضطرب، عيناه كالجمر؛ لا يمكن التنبؤ بتصرفاته"⁽¹⁾ وهو الشخصية الفاعلة في الأحداث منذ بدايتها والركن الذي بنيت عليه، وهو شخصية ذات مرجعية دينية في الأساس تغلب على طبعه معتقدات الصوفية، وأيضا مواصفات الأولياء الصالحين، فتظهر وتتبين طبيعة الشخصيات الأخرى، من خلال شخصية الولي، وتكون تابعة له حتى نهاية الأحداث، والولي كشخصية فاعلة داخل المسرحية.

وهي التي يبنى من خلالها المنظور الفكري لمضمون المسرحية كتوجيه نحو إدراك ذلك التعبير عن الواقع الفعلي في قالب مسرحي: "الولي كانت محفوفة بالمخاطر، كاد الوباء يفتك بي.. نحن غرباء بين الأعداء لكنه الابتلاء ثم النعيم! (هزيم الرعد..) انصتوا.. (يستغل الرعد ليثير العواطف.. ينزل من على المنصة الجميع يقبل يده..) انصتوا.. الرعد معكم الرعد يبارك عودتكم.. العودة الصغرى إلى المقام والكبرى لما يشع نور الشمعة الأولى في الكون.. في انتظار ذلك، النور هنا، في مقامنا الذي أسسناه هروبا من الوباء.. النور الأول

(1) محمد بورحلة: عودة الولي، مخطوط، ص04.

موجود هنا..⁽¹⁾، فامتلاك الشخصية لبعض الموصفات التي لا تتوفر في الشخصيات الأخرى، جعلت منه كذلك القائد الفعلي لكل تغيير في الأحداث، فضلا عن تبلور الفكر الصوفي كما أشرت سابقا، وتجسيد معتقد العودة كفكرة أساسية منذ بداية النص الدرامي لتظهر جليا الصورة النقيض لتلك العودة، على أن في المقابل سببا وراءها، وهذا السبب متمثل في الهروب من الوباء، الذي هو على كفة متساوية مع الفتن، والموبقات والتدني في جميع المستويات، كتعبير عن واقع جزائري من جهة، وعن التطلع لمتطلبات الشخصية الرئيسية، ألا وهي بناء صرح إسلامي خال من الفتن داخل المقام.

في المقابل توجد شخصية أخرى نقيض، تتعاكس مع البروز الذي يشكله الولي، هي مرجانة كونها المحفز الذي يحرك شخصية الولي في مواضع ما، وتجعله يتطلع للجمع بين النقيضين، حبها من جهة، والقضاء عليها باعتبارها وباءً من جهة أخرى، وبين شخصيتي (الولي ومرجانة) كانت إحدى أهم أوجه الصراع المسرحي.

إضافة إلى صراع الولي مع ذاته، هناك صراع آخر مع مرجانة التي هي جنية في هيئة امرأة جميلة "تدخل مرجانة الزائرة الجميلة.. شعرها بحمرة المرجان.. وشاح يغطي رأسها.. تلبس عباءة سوداء.."⁽²⁾، جسدت في أحداث النص الدرامي على أنها سبب من أسباب دخول الوباء إلى المقام، وتجسيد فكري أيضا على أن ما يمكن أن يصادف الولي في تحقيق تطلعاته ليس سهلا، فعليه أن يسخر ذاته ونفسه في سبيل تحقيق ما يريد الوصول إليه ومرجانة على قدر جمالها مثلما صوّرت داخل النص الدرامي وأيضا هي "خفيفة، رشيقة كالفراشة.. كأنها في باليه.."⁽³⁾، هي موصفات جمال، وأيضا سبب كاف للفتنة التي قد يقع فيها الولي، وهذا ما حدث بالفعل الذي كان في البداية، ورغم الإعجاب بها مازال على مبادئه

(1) محمد بورحلة: عودة الولي، مخطوط، ص14.

(2) المصدر نفسه، ص18.

(3) المصدر نفسه، ص19.

التي من بينها أن كل وباء لابد أن يقضى عليه، ليتم بالفعل ذلك في النهاية لما تم تنفيذ أمر الولي في قتل من تسبب في الفتنة، وكانت مرجانة نفسها هي رأس الفتنة:

"شيخ الضبط (هائجاً؛ يرمي الشعر عند أرجل الولي)

لك ما طلبت يا مولاي؛ قضينا على الفتنة!.. (الولي يضطرب عند رؤيته الشعر لكنه يتحكم في نفسه..)

شيخ الشيوخ

الفتنة مرجانة يا مولاي!"⁽¹⁾، ومقتل مرجانة كان الحافز وراء إظهار تعلق الولي بها، والمضي في تمسكه بمبادئه، من خلال هذا الحوار:

"مرجانة، يا ابنة النور، قولي.. هل تألمت حين ضربوا عنقك؟ (بيكي) مرجانة أين أنت؟ أبصرك لكني لا أراك، لا تتبدي.. (غاضباً) أنت السبب، أنت السبب.. ابتدي، يا ابنة النار، ابتدي.. من أين جاءتك هذه الفكرة الغريبة، نتزوج ونجب نسل "كل الناس".. سلالة تعيش للحب، لا تعرف الكراهية ولا الغل.."⁽²⁾، وهذا ما جعل مسار الأحداث ينتقل إلى مستوى آخر.

ومن خلال بروز الشخصيتين النقيض (الولي، ومرجانة)، تتأسس طبيعة الشخصيات الأخرى في النص الدرامي ما بين شخصيات نامية، وشخصيات مساندة أو معارضة، لتبرز القيمة الفعلية للمسرحية، على هذا الاختلاف، وإن اشتركت معظم الشخصيات في تبعيتها للشخصية الرئيسية (الولي)، وفي العموم النص المسرحي قوامه شخصيات معلومة، كل واحدة ودورها الذي يوكل إليها، ويساهم في إثراء الأحداث الذي يحقق جمالية ما، وفي العموم وإضافة إلى الولي، ومرجانة كان هناك تحديد منذ بداية النص الدرامي على أنها عشرة (10)

(1) محمد بورحلة: عودة الولي، مخطوط، ص 37.

(2) المصدر نفسه، ص 44.

شخصيات مسرحية وهي: المقدم شيخ الشيوخ الرفيق شيخ الضبط المريد الأول المريد الثاني المريدة الأولى المريدة الثانية.

وكل شخصية من هذه الشخصيات لها دور بارز في تشكيل الإطار العام للأحداث، فمثلا الشخصيات: المقدم، والرفيق وأيضا شيخ الضبط في نفس الفئة، على مستوى القيام بالوظائف، وتقريبا هي على وفاق مع الولي وتسير تحت أوامره، ولا تتصرف بمحض إرادتها. فورد أن شخصية الرفيق بشيء من الانقياد المفرط، هو شخصية مرتبكة، غير واثقة بنفسها، تظهر دلالاته داخل العمل الدرامي من خلال القيام بما يطلب منه، لكنه لا يعرف ماذا يفعل، لقي حقه منذ بداية الأحداث، فهي شخصية تسأل كثيرا، وتشكك في كل شيء:

"الرفيق

ولكن..

الولي (تغضبه أسئلة الرفيق فينقض عليه ويشرع يخنقه..)

في مقامنا الوباء؟! أصابته العدوى، فسد إيمانه، أصبح لا يتوقف عن السؤال..⁽¹⁾ ومن خلال هذا الفعل تحديدا، تظهر مكانة الولي داخل المقام، مقارنة بالشخصيات الأخرى فالرفيق وفق المعتقد السائد في المسرحية إيمانه فاسد، باعتبار ما تذهب إليه الصوفية.

ويمكن اعتبارها شخصية نامية، كونها تنمو وتتطور لتعود بداية من المشهد السادس، ولكنها أكثر رزانة وجدية من السابق، وأكثر وثوقا بالنفس، ساهم ذلك في تغيير الأحداث وتطورها:

"شبح الرفيق

لو كان مقامك مقاما ما دخلته الجنية ابنة النار..

(1) محمد بورحلة: عودة الولي، مخطوط، ص16.

الولي

استنتاج منطقي..

شبح الرفيق (مقلدا الولي وبأبوية مفرطة..)

لا، لا أيها الولي.. أنسيت! المنطق أداة الشيطان بيننا..⁽¹⁾، ويتضح جليا هنا كيف أن شبح الرفيق في صراع مع الولي، فرغم أنه كان مطيعا له في الماضي، إلا أنه يذكره أن له أخطاء، كانت سببا في تأزم الأوضاع داخل المقام، ومن دفع الثمن؟، هم أهل المقام نتيجة الاتباع المفرط وقدااسة الانقياد دون مراجعة الطلبات. ليتشكل الوجه الآخر بين الولي وشبح الرفيق الذي ساهم في بناء ونمو الأحداث.

أما الحديث عن شخصية المقدم، فينتصر لموقف يدخل ضمن الوساطة، فلعبت هذه الشخصية دورا بارزا في الربط بين الشخصيات، وصنع بعض المواقف المدعمة لتلك السلطة المرهونة بقيادة الولي كشخصية رئيسية، فشخصية المقدم شخصية واصله في عمومها:

"المريد الأول (يكلم الولي، مندهشا وخائفا على سلامته..)

سيدي!

المقدم (يقفز آمرا المريد الأول بالسكوت واضعا سبابته على شفتيه..)

شيئت! (المريد الأول يشعر بالذنب وتأنيب النفس)⁽²⁾، لقد غطت هذه الشخصية على بعض المواقف لشخصيات معينة، وأيضا دعمت موقفا آخر لشخصية على حساب أخرى ما جعل منها الوسيط الذي يسير بالحدث من الغليان إلى الهدوء والفتور، وفي موضع آخر كانت شخصية المقدم هي الحلقة الرابطة بين تبادل الشخصيات للمواضع، أو الدخول والخروج في بعض الأحيان مثلما حدث في هذا الحوار:

(1) محمد بورحلة: عودة الولي، مخطوط، ص42.

(2) المصدر نفسه، ص05.

"المقدم (يقترّب من الولي ويهمس في أذنه..)

مُرْجَانة.. الطالبة الزائرة.. تريد رؤية مولاي لأمر علمي استعصى عليها..⁽¹⁾، فتكون بذلك شخصية المقدم، ناقلا فعّالا ومرتبًا لحدوث فعل ما، يتوقع وصوله فيما بعد، فكانت أداة الكاتب في التعبير عن بعض الوضعيات الخاصة بالشخصيات، أو التغطية على أفعال حدثت أو ينتظر حدوثها.

في مقابل ذلك هناك صفة تحسب لشخصية شيخ الشيوخ، صفة رفيعة بعض الشيء، ولهذه الشخصية مكانة متميزة بالنسبة للشخصيات الأخرى، شخصية فاعلة، تلقن في بعض الأحيان طلبات ما تفعله الشخصيات، أو تسير بإرادة الولي في مواضع أخرى:

"شيخ الشيوخ (للمريدة الأولى)

أحسننت أيتها المريدة، أحسننت، لقد حفظت الدرس بالتمام والكمال! نفنى ولا نموت؛ الغياب سَقَرٌ..⁽²⁾، وهنا شيخ الضبط في كلامه مع المريدة الأولى، تطغى على نبرته عقيدة المنحى الصوفي، الذي يطغى على الشخصية الرئيسية (الولي) من جهة، وحريص على أن تنتقل تلك المبادئ إلى كل من في المقام، والمنحى الآخر لهذه الشخصية، فهي في العموم منفذة للأوامر دون جدال مثلما حدث وأن نفذ أمر الولي بقتل مرجانة:

"شيخ الشيوخ

باغتنتها ضربة بالسيف على العنق..⁽³⁾، فهذه الشخصية ذات عزيمة، ومبادئ تسير بها إلى الأمام، مما يرسخ الأفكار المطروحة في النص الدرامي، وأيضا إبراز ماهية الشخصيات الأخرى.

(1) محمد بورحلة: عودة الولي، مخطوط، ص 17.

(2) المصدر نفسه، ص 07.

(3) المصدر نفسه، ص 37.

أما شخصية شيخ الضبط، لا تقل أهمية عن الشخصيات الأخرى، فكل شخصية الروح التي تصنعها، واستعداداتها الفكرية وتطلعاتها، فتكون هذه الشخصية رهانا كافيا لاعتبارها شخصية واصله، وإيديولوجية صارمة كونه من نقل خبر استفحال الوباء داخل المقام، لما "جاء شيخ الضبط ليخبر الولي بالفتنة الواقعة داخل المقام.. يرافقه المريدون.."(1)، ومقارنة مع الشخصيات الأخرى، فهي تتق بذاتها كثيرا، وبنفس القدر إذا ما وصفت بالحماسة أيضا دون أن ننسى أنها شخصية ذات صرامة خاصة عندما وجه أمرا للمريدة الأولى بالسكوت:

"شيخ الضبط (يأمر المريدة الأولى بالسكوت واضعا سبابته على شفتيه..)

شيت! الأصول، الأصول.. (يقصد أن الكلمة للذكور قبل الإناث)"(2)، فهي -شخصية شيخ الضبط- ذات مبادئ لا ترضى مساسها مهما حدث، إضافة إلى إعلاء القيمة الشخصية من خلال فعل المبادرة، مثلما حدث وأن قتل مرجانة انصيا عا لأوامر الولي، وفي مقابل كل ما يميز شيخ الضبط من مستلزمات الطاعة، والحفاظ على الاتزان داخل المقام، يسير في المقابل على إبعاد كل ما قد يصيب الصالح العام حتى وإن كان الولي في حد ذاته:

"شيخ الضبط (يصرخ مشيرا إلى الولي)

خالف الأصول، أصابه الوباء، أصابه الوباء!"(3)، فيمكن القول من خلال هذا أن فعل الشخصية جاء ناميا، مسايرا لطبيعة الأحداث وتغيراتها، فكان في مشهد من المشاهد القوة التي قتلت الولي بحكم إصابته بالوباء وفساد إيمانه، وهنا مازال المعتقد الصوفي سائدا من خلال فعل الشخصية تحديدا: لذلك "يقفز شيخ الضبط على الولي، يمسكه من رقبته ويشرع يخنقه.."(4)، ونمو هذه الشخصية، ووصولها لمرتبة الولي الجديد بكل إصرار وصرامة، لم

(1) محمد بورحلة: عودة الولي، مخطوط، ص 26.

(2) المصدر نفسه، ص 27.

(3) (4)، المصدر نفسه، ص 49.

يجعلها بعيدة عن فعل شخصية الولي الأول، فبقي معتقد العودة، والمنحى الصوفي سائدا من خلال هذا الحوار تحديدا:

"شيخ الضبط (بنفس السلوك التي كان يظهر به الولي؛ مرددا كلامه..)

البناء على البناء، البناء الحقيقي ينفر منه! كثر الانحراف مع الولي الدجال.. أحبابي، الآن - الآن فقط - يمكننا أن نتفرغ إلى العودة الصحيحة.. العودة لاستعادة المجد، العودة إلى النور الأول.. العودة إلى النقطة التي يسبقها الجهل ويلبها الوباء.. العودة مهما كان الأمر مهما كلف الثمن وسال الدم.. العودة ولو على جبال من الجماجم وبحر من الدماء!.." (1)

ورغم هذا السير على ما كان الولي عليه من تصرفات، فلا يمكن إنكار ذلك الصراع بينهما الذي أضاف روحا فنية للمسرحية، وهذا إنما يدل على أن التوجه الصوفي، الذي لا يهم فيه البدن، أو الجسد، بل الذي يهم هو نقاء الروح، وصفاء الإيمان من أجل الخلاص، وتبقى كل عودة قائمة هي النظام التجديدي لكل فساد روحي قد يحدث. غير أن ما تبقى من الشخصيات (المريدان، والمريدتان) فهذه الطبقة من الشخصيات، في النص الدرامي ذات صفة تكميلية بوظائف أقل، هي شخصيات تابعة للشخصيات الأخرى على مستوى الوظيفة أو حتى على مستوى الدور، لتكون بذلك شخصيات وسيطة في الربط بين الأحداث، وفي النص الدرامي يظهر ذلك جليا في مواضع مختلفة مثل:

"شيخ الضبط

فانتصرت! (تعلو زغرودة المريدتين؛ المريدان يعبران عن فرحتهما ثم يعود الصمت..)" (2)

فطبيعة المريدين بصفة عامة لا تفصح عن تلك المواقف الحاسمة، مثلما هو مسجل على باقي الشخصيات، إنما الدور التكميلي هو ما استدعته الضرورة من قبل التوظيف الذي أراده الكاتب المسرحي.

(1) محمد بورحلة: عودة الولي، مخطوط، ص 50.

(2) المصدر نفسه، ص 10.

5- المكان والزمان في النص الدرامي "عودة الولي":

تدور أحداث المسرحية في عمومها، تماشياً مع طبيعة المسرح الاختزالية، استناداً إلى تلك المحدودية في المكان والزمان طبعاً، فلا يمكن إطلاقاً الخروج بالأحداث إلى خارج خشبة المسرح، فكانت الإحالة على المكان الذي ستدور فيه الأحداث، والذي يحمل صفات الموضع الذي يوجد فيه المقام الزكي، أن له توصيفاً ملازماً لطبيعة تلك الأحداث، "قضاء ذو مدخل ونافذة"⁽¹⁾، فيقول صاحب النص الدرامي أن: "(المقام) حصن على رأس جبل سكانه منقطعون عن العالم؛ زعيمهم (الولي)".

يسيرون وفق عقيدتهم مبنية على الإيمان بكرامات الولي وأُمَّلَّة الماضي؛ فهم يدعون إلى العودة إلى العصر الذهبي (زمن القيم الصافية) والاستضاءة بنوره مجدداً. يعادون كل من لم يشاركهم معتقداتهم. بنى الولي (المقام) ليلوذ إليه وجماعته فيتحصنون من الوباء (الكفر بمعتقد الطائفة) الذي يستوجب الهروب منه إلى المقام أو.. "إزالة" الموبوء!⁽²⁾، ليكون المقام هو المكان الأساسي الذي تدور فيه أحداث المسرحية، وتتحرّك الشخصيات داخل هذا الحيز طيلة مشاهد المسرحية.

صحيح أن هذا التوصيف عن المكان إشارة إلى طبيعته التي تميزه، والكيفية التي ينبغي أن يكون عليها، إلا أنه في الحقيقة وصف يفسر إبراز عناصر متداخلة معه، ولا يمكن فصلها بطبيعة الحال عن تشكيل الإطار العام للحدث، ومن ذلك الشخصية الرئيسية (الولي) و(المقام الزكي)، والغاية هي الانعزال في مكان ليس فيه وباء، وإقامة طائفة متقية ناجية من الأوضاع السياسية الفاسدة التي مست المجتمع، بطريقة تدخل فيها مواصفات الصوفية بطريقة فنية راقية.

فباعتبار معتقد العودة الذي بني عليه الحدث المسرحي، فإن الولي في كل مرة يكون له ذهاب خارج المكان الرئيسي -المقام- وفي المقابل بعد كل إغماء له، كان ينتقل إلى أمكنة

(1)، (2) محمد بورحلة: عودة الولي، مخطوط، ص 03.

متوهمة لا تعرفها الشخصيات الأخرى، لتتجسد في كل مرة عودته بعد كل ذهاب إلى المقام
المكان الفعلي للحدث:

"المريدة الأولى (تعيد سؤالها على شيخ الشيوخ، فتنلج صدره..)

سيدي.. أين يذهب الولي لما يغمى عليه؟..

شيخ الشيوخ:

يسافر إلى أرض الوباء..⁽¹⁾، ومكان الوباء هنا لن تدرك حدودها، ولا طبيعتها كونها متخيلة
لكن لعبت دورا رئيسيا في بروز أسباب اتخاذ المقام مكانا آمنا بعيدا عن ذلك الوباء، عن
طريق ذلك التناقض بين المقام وأرض الوباء.

ولكن من خلال تلك المواصفات التي ذكرها الولي ساهمت في تحديد مسار للشخصية
وملامحها، ملامح الولي الذي أضاع طريقه في مكان لا يعرفه، ولا يعي طبيعته، يقول
الولي: "تشعبت الطرق وغاب مقامي بين قصور الوباء المزيفة.."⁽²⁾، فينبئ هذا بأن الولي
كان في مكان فسيح رحب أثناء رحلته فيفضل الطريق في كل مرة يحاول العودة فيها إلى
المقام، ليتم الإخبار بماهية المكان خارج المقام.

وفي الحقيقة هو تعبير عن وضع الجزائر في فترة ما، فتكون الإفادة أن هناك مكانا
مفترضا معاشا خارج المقام، ليتم اختزاله داخل ما يسمح به المسرح من محدودية المكان
ويظهر ذلك في الحوار الذي دار بين الولي الطاهر، والمريد الأول حول الوصف الخاص
بالمكان المسمى أرض الوباء:

"الولي:

عدت لأخبركم.. الأرض خارج المقام ملاهي.. (يشرع يجري، يلهث سائلا الجميع..) وتحت
الملاهي؟..

(1) محمد بورحلة: عودة الولي، مخطوط، ص 08.

(2) المصدر نفسه، ص 10.

المريد الأول

.. كهوف مظلمة!..⁽¹⁾، فبهذه الطريقة الفنية تم التعبير عن طبيعة المكان في المسرحية فكان هناك اشتغال كبير على تكثيف المكان، وتلخيصه في قالب مسرحي مقبول، وتبقى خشبة المسرح الإطار الفعلي والرئيسي الذي ينبغي التركيز عليه. ومن خلال ذلك التداخل الذي لا يمكن الفصل فيه في الغالب، بين المكان والزمن، نظرا لتلك الصفة اللصيقة التي تغطي على هذين العنصرين، فطبيعة الزمن تساهم بشكل مبدئي في تشكيل صورة عن المكان، فالزمن المسرحي مبني على ما وقع للجزائر في فترة زمنية معينة، لكن مصاغة بطريقة فنية قياسا لما جاء في الرواية، وأيضا يتأسس الزمن على ملاحظة وردت في بداية النص الدرامي، فيما تعلق بالسينوغرافيا التي يجب "أن تعكس شيوع ظاهرة معتقد "العودة" بين الناس مهما اختلفت مشاربهم وأن تنتقل الماضي المؤسّس إلى الحاضر. فمن خلال تصميمها، يحل النبع الصافي محدثا الحنين إليه والبغض للموبوء كما يحضر الجو الدرامي الملائم للحلة الصوفية التي تميز شكل المسرحية"⁽²⁾، رغم أن هذه الملاحظة موجهة للمرحلة النهائية التي هي العرض، إلا أنها أساسية في بناء النص الدرامي، بحيث تكون العودة إلى الماضي واستحضاره في الحاضر كان الأساس الذي ينبني من خلاله الزمن في هذه المسرحية.

وفي هذا النص الدرامي يتشكل الزمن بصورة ما، طيلة مشاهد المسرحية، وكأنها ليوم واحد فقط، بداية من أول الفجر إلى زمن الغروب كمن غفى، أو أغمي عليه ثم استيقظ في آخر النهار، فكانت بداية الأحداث: "أول ضوء الفجر، لم ينقشع الليل تماما"⁽³⁾، وتزامن ذلك مع بداية النص الدرامي منذ المشهد الأول، تم الكشف فيه عن المنحى العام الذي تسير وفقه المسرحية، وكذلك الشخصيات وطبيعة الأحداث، وأيضا طيلة هذا المشهد تشكل التصور

(1) محمد بورحلة: عودة الولي، مخطوط، ص11.

(2) المصدر نفسه، ص03.

(3) المصدر نفسه، ص04.

الفعلية للشخصيات، وصناعة لمحة عامة عن مواصفات الولي وسلوكه، خاصة إذا ما تعلق الأمر بتلك الفترة الطويلة التي كان يقضيها الولي في كل ذهاب له وعودة، لكن طبيعة المسرح لا تسمح بعرض تلك التفاصيل، فقدمت في شكل فني مختصر عن طريق الحوار عوض ذلك.

ولقد احتوت المشاهد على نقلة زمنية، (فالأحداث في النهاية كانت في يوم واحد فقط) من أول الفجر إلى طلوعه، وتزامن ذلك مع تلك الانتقالية من المشهد الأول، إلى المشهد الثاني وتغير مجرى الأحداث بدخول شخصية مرجانة، ليفتح المجال عن تراتبية، وتسلسل أحداث المسرحية. وتستمر هذه السيرورة الزمنية تماشياً مع تقدم الأحداث إلى الأمام حتى فترة الزوال، ففي كل فترة تتغير طبيعة الأحداث، ففي فترة الزوال تم معرفة أن الوباء داخل المقام مما جعل الشخصيات تسير في وجهة مغايرة، وهي اتخاذ فرضية الاحتياط من ذلك الوباء وفي هذا الوقت تماماً تم القضاء الوباء (قتل مرجانة).

وأيضاً انبثاق الصراع بين الولي وكل من شبحي الرفيق ومرجانة، وحين وصول وقت الغروب تكون الأحداث قد غيرت مجراها بفناء الولي القديم، واستخلافه من قبل شيخ الضبط كولي جديد للمقام، والملاحظ حول الزمن في هذا النص الدرامي، ومن خلال الأحداث تحديداً أن هناك تحكماً جيداً في الأفكار، من خلال التكتيف الزماني، بما يشبه الحلم من طرف شخصية الولي، من خلال ما ورد في نهاية المسرحية على أن: "المشهد هنا تعبير عن حالة السكيزوفرنيا التي يعيشها الشخص وتلميح إلى أن شخصية الولي وكل الذي سبق من أحداث مجرد حلم تحدث من خلاله عقله الباطن"⁽¹⁾، فكان تخصيص هذه الحالة في المشهد الأخير ولكن كان تعميمها على كل أحداث المسرحية.

(1) محمد بورحلة: عودة الولي، مخطوط، ص 51.

عودة الولي هو العرض المسرحي الذي حقق الجزء الأهم من العناصر البصرية، وتجسيد ما قد كان في الإرشادات المسرحية في النص الدرامي، كون العرض المسرحي "عبارة عن مركب من الأشياء والأفعال، يشكل منظرا مميزا قادرا على إحياء المشاعر وإثارة الانفعالات"⁽¹⁾، وذلك من خلال عناصر السينوغرافيا البارزة على خشبة المسرح من: ممثلين ديكور، أزياء، إضاءة، فتتجسد الصورة المرئية بتكامل هذه العناصر أمام المتفرج، الذي يعدّ طرفا مهما في بناء العملية المسرحية بأكملها.

ثالثا- عناصر العرض المسرحي "عودة الولي":

1- الممثلون داخل العرض المسرحي:

باعتبار أن الممثلين عنصر فعال، وحيوي داخل العرض المسرحي، فلا يمكن بأي حال من الأحوال أن يتم عرض مسرحية ما على خشبة أمام الجمهور، دون وجود ممثلين فاعلين "الفعل الذي يمثل على المسرح هو فعل إنساني، قد تضارب وتعارض مع أفعال سائر الناس، فالمسرح بمثابة الميدان الذي يلتقي عليه الممثلون فيتفاعلون كما يلتقي الناس في الحياة الواقعية"⁽²⁾، فيتم من خلالهم تحقيق أهم خصوصيات الانتقالية في المسرح، مما هو مقروء (النص المكتوب)، إلى ما هو معروض ومشاهد من قبل الجمهور (العرض المسرحي).

وفي هذا العرض المقصود بالدراسة (عودة الولي)، تتشكل بصورة جلية فاعلية الممثل الذي يبين لنا جوانب مظلمة كانت في النص المقتبس عن الرواية؛ فالتمثيل ساهم في بلورة وتجسيد السرد القائم في النص المكتوب، فالممثل عنصر شارح، وموضح، ومجسد لما ورد في النص الدرامي فتتحقق بذلك ثنائية الانتقال من التمثيل السردية، إلى بنية الفعل داخل العرض المسرحي، فيتضح جليا منذ رفع الستارة وبداية أحداث المسرحية، الملمح الصوفي

(1) سهيلة عزوز: السينوغرافيا (تقنيات تكامل العرض المسرحي)، ص 08.

(2) عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، ص 350.

الذي يميز الممثلين، فيبدأ الطقس الديني بالتجلي من خلل تلك الشطحات الصوفية التي يقوم بها الممثلون بأدوارهم المختلفة (الولي، مرجانة، المقدم، شيخ الشيوخ، الرفيق، شيخ الضبط المريدون، المريضة)، تماشياً مع طبيعة الأحداث المسرحية.

وتظهر معظم الشخصيات الفاعلة في العرض المسرحي، التي كانت محددة في مرحلة سابقة في النص الدرامي - وكذلك سلوكها، وتوجهها من خلال تلك العلاقات التي تربط الممثلين ببعضهم، وأيضاً بالمسار العام للعرض المسرحي، فالقيمة الفعلية للممثلين تتفاوت من ممثل إلى آخر حسب الدور الموكل له، والمواصفات التي يمتاز بها سواء كانت جسمية أو عقلية من خلال مكانته التي يشغلها، وفي العموم يمكن تقسيم الممثلين إلى: ممثلين رئيسيين، وممثلين ثانويين، وأيضاً هناك ممثلون على قدر معين من الأهمية، ولكنها فئة نامية في العرض المسرحي:

والبداية ستكون مع الولي كممثل رئيسي في العرض المسرحي، وهو الذي ظهر بمواصفات سواء كانت جسمية أو نفسية محددة مسبقاً في النص الدرامي، ما يدل على أن المخرج كان أميناً، والولي ممثل مجسّد على أنه على سيرة الأولياء الصالحين، بمعتقدات صوفية كوجهة دينية للممثلين الآخرين، الذين لهم الدور الكبير في دفع الأحداث إلى الأمام، وفيه يتم تحقيق تبعية ملحوظة للولي، الذي كان بمواصفات جسمية لشخصية منهكة، ومتعبة جسدياً، ونفسياً نظراً لقيامه بسلسلة لا منتهية من الرحلات بين ذهاب وعودة، ورغم غموض هذا الممثل إلا أنه جسد دوره بإتقان، فظهرت عليه كفاءة الممثل المحترف.



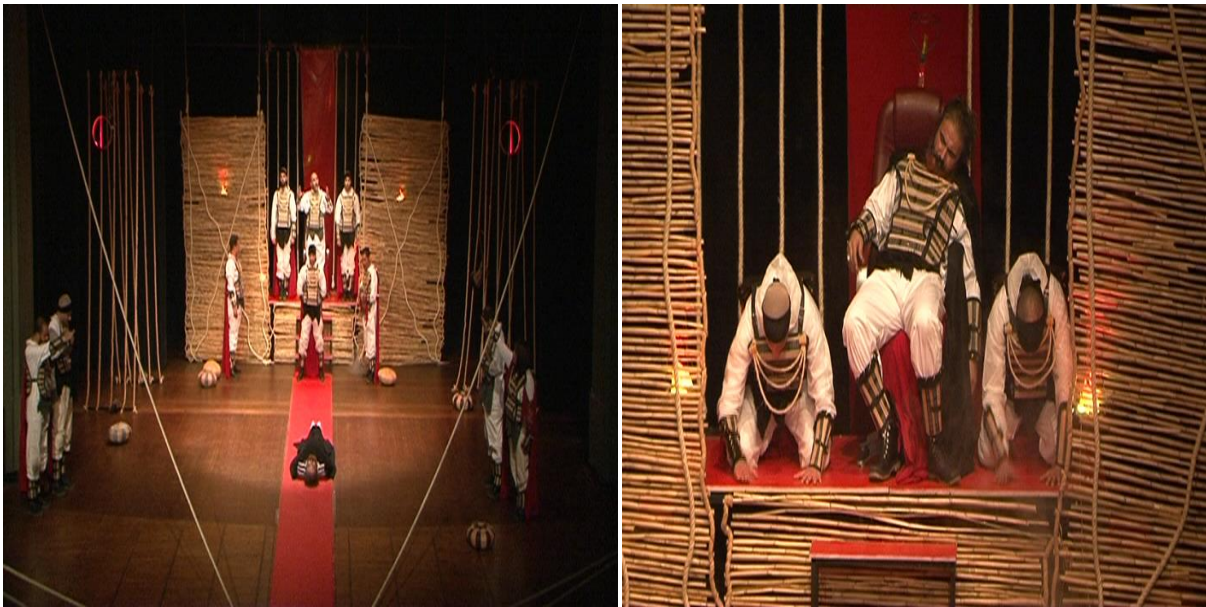
ومسار شخصية الولي داخل العرض المسرحي تحدّد وفق ثلاثة اتجاهات، متزامنة مع تطور الأحداث وتغيرها، كانت البداية قبل اكتشاف الوباء فكان حازما صارما، ووثقا بما يفعله فتبين تجسيد الولي في العرض المسرحي في صورة الملتزم بتلك المواصفات التي حددت في النص الدرامي، فكانت أكثر بروزا (المواصفات) في العرض المسرحي، خاصة لما دُعِمَت بالدور الذي قام به كولي في المقام، تماشيا مع علاقته بالممثلين الآخرين، فالممثل يخلق الحياة "من أفعاله الفيزيولوجية والتي هي في الحقيقة أفعال فيزيولوجية نموذجية بالنسبة لكل ممثل، كان قد عثر عليها الممثل في دوافعه الداخلية وخبرته الحياتية"⁽¹⁾، والولي يتقمص دور ممثل قيادي بعقيدة دينية وبمواصفات جسمية بارزة، تدلّ على ذلك الانسان المرهق من شدة السفر، المتطلع للوصول إلى مبتغاه، ممثل يغمره الإيمان والتقوى، أسمر اللون مستطيل الوجه، أسود العينين، بلحية حمراء وسوداء، عريض المنكبين، وهي مواصفات سبق الإشارة إليها في النص الدرامي أيضا، فهو ممثل حاد الطباع لا يقبل صوتا فوق أوامره يطيعه الجميع، مما يلفت النظر إلى أن المخرج كان أمينا في اختياراته، وقد كان الدافع في استمرارية هذا الممثل هو تلك الأهمية التي لعبها داخل الأحداث، وتعقيدها من خلال الصراع القائم بينه وبين الممثلين الآخرين.



(1) كونستانتين ستانيسلافسكي: إعداد الممثل في المعاناة الإبداعية: تر: شريف شاكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1997م، ص24.

المسار الثاني للممثل كان أثناء اكتشاف الوباء داخل المقام -مرجانة- فانتقلت مواصفات الممثل من مواصفات الثقة بالنفس إلى بداية الانكسار، نتيجة لذلك التعلق بها وحبها لها، بين كيف يكون صراع الولي الطاهر الداخلي، مجاهدا لرغبات النفس والتغلب على حبه لمرجانة كون الممثل بمواصفات الأولياء والقُدوة الصالحة، وبين الثبات على عدم الخوض فيما قد يفسد إيمانه، وهذا الصراع أربك كثيرا شخصية الممثل، التي لطالما تمتعت بالقوة، والثبات منذ بداية العرض المسرحي.

وهذا التغيير ساهم إلى حدّ كبير في تغيير الأحداث من جهة، وبداية فقدان الولي مكانته التي كانت في بداية العرض المسرحي من جهة أخرى، لينشأ بذلك الصراع الفعلي بين الممثلين، وتبادل الأدوار فيما بعد، حيث سيخسر الولي مكانته لحساب شخصية أخرى عملا بالمنظور الصوفي داخل الأحداث، فإن الولي فسد إيمانه، مما يقتضي تنصيب ولي جديد على المقام.



ويمكن الحديث فيما تعلق بمستوى الممثلين، إضافة إلى كون (الولي) ممثلا رئيسيا في العرض المسرحي، بمواصفات محددة، عن الممثلة النقيض له (مرجانة)، التي ساهمت في خلق صراع درامي قوامه الصراع بين قوتين متعارضتين، فأى "عرض مسرحي يقوم على صراع يتفجر حتميا في موقف ويتطور إلى نهاية يحتمها منطق الموقف وطبيعة القوى

المتصارعة"⁽¹⁾، وهذه الممثلة هي مرجانة، عملاً بما ورد في النص الدرامي وهي بمواصفات مميزة لها كذلك صنعت شخصيتها التي أدارت الأحداث، ودفعت بها إلى الأمام، وهي ممثلة معارضة ونامية؛ أي كان لها بروز من جهتين: الأولى لما كانت سببا في ظهور الوباء داخل المقام، والثانية بعد ظهورها كشبح، على خلاف الولي الذي كان في اتجاه مغاير تماما.



فتبرز مواصفات مرجانة من خلال أنها جنية، دخلت إلى المقام، وسببت الوباء داخله وامتلكت من الشرّ ما يجعلها كقيمة معارضة، وتبنى الأحداث من خلال دورها، على اختلاف طبيعة شخصية الممثل الرئيسية (الولي).

وتشكل صراع مسرحي قدم الجمالية المنتظرة وكشف سلوك الممثلين وتطلعاتهم كذلك، إذ أنها -مرجانة- جنية في هيئة امرأة جميلة ذات شعر بحمرة المرجان، وهذه المواصفات

(1) نهاد صليحة: المسرح بين النص والعرض، ص 27.

الخاصة بالممثلة مرجانة تستند إلى أن "الشخص في العمل المسرحي تأخذ شكلها، وتعبر عن نفسها حتى قبل أن تتحرك أو تتكلم، وذلك بمجرد تواجدها، بمجرد حضورها المادي أمام المشاهدين"⁽¹⁾، وأيضاً هي مواصفات حددت مسبقاً في النص الدرامي، وكان هناك التزام كبير بها داخل العرض المسرحي.

وتتبع نمو شخصية مرجانة داخل العرض المسرحي، يظهر من خلال المواصفات التي تتمتع بها، ما يجعل طبيعتها تظهر منذ اللحظة الأولى، وكان ذلك انطلاقة فعلية لتشكيل الصورة الكاملة لها، فهي طالبة العلم مرة، وجنية الجبل مرة أخرى، تعرف كيف تضاهي سلوك الشخصيات داخل العرض المسرحي.

وفي المقابل هناك مسايرة الشخصية الأخرى التي هي على قدر أهميتها -الولي باعتباره المحرك الأساس للأحداث- فهو يشترك مع مرجانة في النهاية التي ستكون الموت (نفس المصير)، لكن الفرق هو أن موت الولي كان مخزياً بالنسبة لرجل صالح، بروح إيمانية تقود مجموع المريدين داخل المقام، كما أن موته لم يكن محسوباً له، وهذا ما جعل أنظار المتفرج تبقى مشدودة مع الأحداث من أجل معرفة ما الذي ستنتهي عنده.

بينما مرجانة كممثلة ذات أهمية محسوبة داخل العرض المسرحي، فإنها كانت بين نمطين مختلفين: مرجانة الجنية، ومرجانة الشبح، وهذا التشكيل على مستوى الشخصية الواحدة ساهم إلى حد بعيد في تشكيل ملامح شخصية الولي، والكشف عن عذابه النفسي من جهة، وعن تحديد مصيره من جهة أخرى، وأيضاً خلقت الجمالية المنتظرة من خلال تجسيد دور الممثلين بهذه الكيفية في الحصر على مستوى الأدوار.

(1) حمادة إبراهيم: اللغة الدرامية (العناصر غير المنطوقة والعناصر المنطوقة)، ص 49.



فرغم ما سجل من رهانات رابحة للولي، إلا أنه في صراعه مع الممثلة مرجانة بدت عليه علامات الانهزامية، نتيجة العذاب النفسي الذي لحق به، جرّاء القضاء على أهم مصدر للحب لديه، الممثل ضل طريقه حتى بعد موت مرجانة، التي بدى أن لها انتصاراتها الخاصة وبعد رحيلها رجعت في ثوب شبح يقف خلف الممثل النقيض - الولي - ولكن هنا لعبت الإضاءة الدور الفعلي في الكشف عن شبح مرجانة تماشياً مع طبيعة المسرح، الذي لا يمكن أن يكون خيالياً، فهو يعرض الشيء الممكن والملموس والمقنع، والمقبول في حدود العقل فاستوفت الإضاءة تماماً إظهار مرجانة على شكل شبح في الخلف، في عتمة تسمح بتأدية الدور الذي كان بطريقة فنية مقنعة بالنسبة للمتفرج.

بعد هذين الممثلين (الولي، مرجانة) يتحدد مجموع الممثلين في العرض المسرحي، من خلال الأدوار الموكلة لكل ممثل، والرهان الذي قد عرض في النص الدرامي تقريبا بنفس الكيفية مع قليل من التعديل، فكان التغيير على مستوى العدد؛ بمعنى أنه ورد في النص الدرامي أن هناك مريدتان، ولكن في العرض المسرحي كانت هناك مريدة واحدة، لكنها

وحسب ما ورد في أحداث العرض المسرحي كان تجسيدها بهذه الطريقة كافيا، ومعبرا من خلال توصيل الأفكار المطروحة، وأيضا إبراز التنوع على سبيل تبين أن في المقام مريدين من النوعين (الذكر والأنثى)، فاستوفى دور المريدة التعبير عن الموضوع الذي كان محصورا وبعدد أقل (ممثلة واحدة)، لتوصيل فكرة عن طريق الدور الأحادي.

في المقابل هناك تغيير من حيث العدد لكن هذه المرة بالزيادة في عدد المريدين بينما كان في النص الدرامي مريدان اثنان وهذه الزيادة والنقصان لم تضر بشيء، أو تخل بالعرض المسرحي بالمرّة، وحققت الجمالية المرجوة وأوصلت الأفكار بطريقة فنية سلسلة.



ليبقى كل من الممثلين (الرفيق، شيخ الضبط، وشيخ الشيوخ، المقدم)، في الكفة الأخرى بدرجة معينة من الفاعلية داخل العرض المسرحي، يحملون نفس الموصفات التي أختيرت لهم في النص الدرامي، كشيء من الالتزام الذي لوحظ عموماً طيلة العرض المسرحي حرصاً على وصول الأفكار المطروحة داخل العرض، من قبل الممثلين لأهميتها، وحساسيتها فالممثل (الرفيق) على سبيل المثال ممثل انقيادي تابع للولي، ويظهر ذلك جلياً من خلال تنفيذ الأوامر، وأيضاً من خلال الرضا بالمصير الذي كان قدره، حيث قتله الولي عن طريق الخنق بحبل حتى الموت، وهنا أثناء تأدية هذا الفعل المسرحي، تبينت جلياً الوسيلة التي قتل بها الرفيق بينما كانت في النص الدرامي مجرد خنق دون تحديد الوسيلة، وهذا ما قدم القيمة الجمالية المرجوة، كما أضافت التعبيرات الفيزيولوجية للممثلين جانباً كبيراً من إدراك الدلالات التي كانت غامضة في النص الدرامي، وهنا برزت كفاءة المخرج في توظيف العناصر الضرورية لإبراز موصفات وأفكار، كان معبراً عنها في نص مكتوب، وتحويلها إلى مادة منجزة بالحركة، والدور من خلال العناصر البصرية، التي كان فيها الممثل جانباً مهماً، ركز عليه المخرج في تلك الترسيمية، من تشابك في الأدوار، وكفاءة الممثلين على خشبة المسرح.

وأيضاً الحرية التي تسمح للمسرح بتقديم الإضافة الممكنة لتأدية الدور، وفي العموم الرفيق ممثل نامٍ، يظهر في ثوب آخر على أنه شبح الرفيق، يجلس على المقام ومباشرة يكون أمامه الولي، لينعكس سلوك المثل (شبح الرفيق) النفسي، على ما كان عليه في صيغة الممثل الرفيق، بأكثر جرأة وسلطوية، فقد كان لتطور هذا الممثل دور هام في نقل الأحداث إلى مستوى آخر، وزاد حدة الصراع داخل العرض المسرحي، وهذا التجسيد الذي قام به المخرج بين الحالة النفسية للممثلين خاصة الولي، الذي على ما يبدو قد سقط في ضياع نفسي يجمع بين تأنيب الضمير، وتحديد المصير للممثل، ومن ذلك الاقتراب من وضع نهاية لأحداث العرض المسرحي.

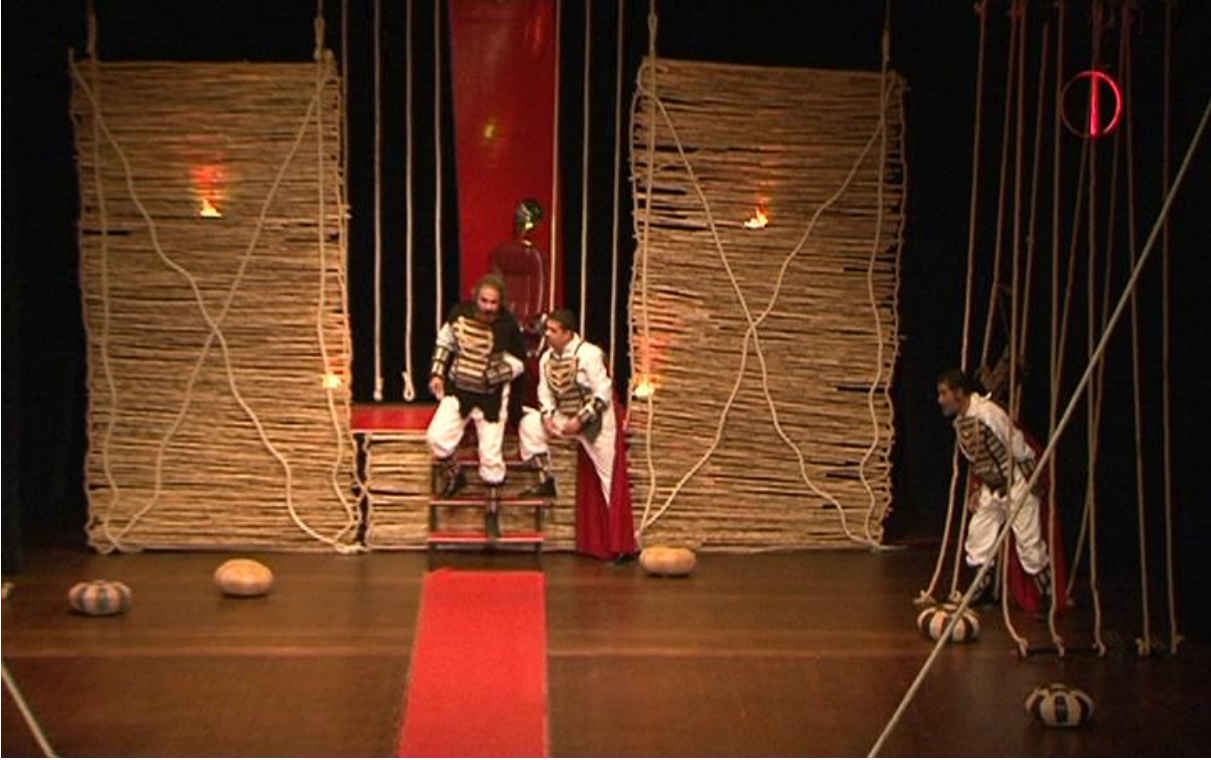


وهذا التطوّر في الأداء ساهم إلى حد ما في بروز طبيعة الولي كممثل رئيسي، وتكامل الأدوار مع باقي الممثلين، مما جعل الكشف عن مكنونات الممثلين، وتطلعاتها أكثر تجسيدا وهذا ربما ما اكتشف مع شبح مرجانة، إضافة إلى شبح الرفيق الذي كشف فعليا على ما يصبو إليه الممثلون.

والحديث عن المقدم كممثل بمثابة ذلك الوسيط بين أدوار الممثلين تتحدد علاقته بالولي من جهة مثلما تتحدد ببقية الممثلين، على علاقة دائمة بالولي داخل المقام، إضافة إلى شيخ الشيوخ وشيخ الضبط، والمقدم باعتباره الوسيلة التي توصل أفكار الولي إلى من هم داخل المقام، مما يحرك الأحداث في العرض المسرحي، ويجعل ذلك التكامل في الأدوار، باعتبارهم حلقة واصله في تطور الأحداث، وأيضا إبراز مواصفات الممثل الرئيسي وهذا ما وُفق فيه المخرج، لأنه من غير المعقول أن يكون الممثل بأدوار مستقلة، يقوم بها بمعزل عن الممثلين الآخرين، فذلك بلا ريب سيسبب النفور لدى المتفرج ويفقد العرض الحيوية والسلاسة.



ويتشارك شيخ الشيوخ مع مجموع الممثلين الآخرين في تلك العلاقة مع الممثل الرئيسي -الولي- وإن كانت في إحدى شقيها بطريقة غير مباشرة، وفي الشق الآخر بطريقة مباشرة وعموماً هو ممثل فاعل داخل العرض المسرحي، ساهم في الكشف عن الأحداث وتوضيح أدوار بعض الممثلين الآخرين، وأيضاً السّير بإرادة الولي وتحقيقها. إضافة إلى التأكيد على ما يقوله الممثلون من كلام يسير وفق تلك الإرادة، تجسدت صورة شيخ الشيوخ على أنه ممثل يحب أن يعرف كل شيء، عمّا يصدره الولي من أوامر داخل المقام، مثلما حدث في ذلك المشهد الذي خرج فيه شيخ الشيوخ كي يتكلم الولي مع المقدم، بقي شيخ الشيوخ على مسافة كافية تسمح له بالتعنّت عليهما، وهذا ما يؤكد تلك العلاقة غير المباشرة مع الولي. والوجه الآخر لهذا الممثل هو العلاقة المباشرة مع الولي من خلال تنفيذ أمر له بقتل مرجانة وهذا بالفعل ما حدث، مما ساهم في تشكيل جانب آخر من الصراع وتفاقم الأحداث.



وعلى نفس الخط تتحدد الصلة الرابطة بين الولي وشيخ الضبط، هذا الممثل الذي له أهميته داخل العرض المسرحي، فهو ممثل ذو إيديولوجية خاصة وصرامة واضحة، ساهم هذا الممثل بصفة ملحوظة من خلال المواصفات التي تميزه، في تشكيل الفعل المسرحي وتغيير الأحداث، كونه ممثلاً نامياً، على الصعيدين سواء الوفاق مع الولي، أو كقوة معارضة.

والميزة الطاغية على هذا الممثل هي أنه، ذو صرامة كبيرة، سواء في تعامله مع الولي أو حتى مع الممثلين الآخرين، إضافة إلى الحفاظ على الأصول السائدة داخل المقام، أكسبه ذلك الميزة الأهم في أن يكون قوة معارضة للولي، بعد أن كان هذا الممثل في مشهد من المشاهد هو البديل الجديد (الولي الجديد)، بعد أن قتل الولي القديم.

وهذه التبادلية في الأدوار عن طريق التمهيد لها بطريقة فنية، كانت خياراً مناسباً للمخرج من أجل تبين فكرة أن الولي بمواصفاته التي تجعل له طائفة تتبعه، فإنه سيفقد إن هو فسد إيمانه، بذلك المعتقد الصوفي الذي بُنيت عليه الأحداث بداية من الرواية، وصولاً إلى العرض المسرحي، وكان التجلي الفعلي لها هو العرض المسرحي عن طريق أداء الممثلين.



ونمو هذا الممثل في ثوب جديد على أنه صار وليّ المقام، كان من خلال ما يثق به من مبادئ وأصول، وقيم فكرية، جعلته بالفعل القوة الصارمة التي تغلبت على فساد إيمان الولي بالشكل، والكيفية التي ورد بها في العرض المسرحي، بقيم صوفية ونفس المبادئ والروح التي كان ينادي بها الولي في بداية أحداث العرض المسرحي، وكأن ذلك بالفعل تأكيد على ذلك الإيمان الصوفي بأن الجسد يفنى، ولكن الخلاص الروحي هو الأساس.

2- الأزياء المسرحية والإكسسوارات وتشكيل الحدث داخل العرض المسرحي:

تتأسس الأزياء في العرض المسرحي على مرتكزات ذات صفة لصيقة بالممثلين، بدرجة أولى، من خلال كشفها عن "الجنس والنوع والوظائف -أحيانا- والعمر والعصر والثقافة والذوق"⁽¹⁾، وأيضا مساهمتها في الكشف عن طبيعة الأحداث المسرحية بدرجة ثانية فساهمت الأزياء على الصعيدين بتقديم أفكار، ومعلومات عن المنحى العام الذي يسير وفقه العرض المسرحي، والفاعلية من خلال الأدوار التي يلعبها الممثلون، والوقوف عند ذلك الكمّ من العلاقات المتشكلة بين مجموع الممثلين.

(1) أبو الحسن سلام هاني: سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض (دراسة تطبيقية على هاملت والسلطان الحائر)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2006م، ص28.

وقد بدأت مواصفات الأزياء المسرحية، تتضح منذ النص الدرامي، وأيضا من خلال طغيان طبيعة الأحداث المسرحية، والأكيد هو إن تلك الأزياء لابد أن تعكس التوجه الذي يتخذه الممثلون لأنفسهم داخل العرض المسرحي، فقد ورد في النص الدرامي أن الولي ومن معه يرتدون "ملابس يظهر من خلالها الجنس، الوظيفة، المكانة والانضباط السائد داخل المقام (الصرامة، الطاعة العمياء). لا ينبغي أن تشير الألبسة إلى دين معروف مثل عمامة أو ثوب كاهن (سوتان) أو توجه أيديولوجي معين، فيما يتعلق بصورة الشخصية الرئيسية (الولي)"⁽¹⁾، وفي العرض المسرحي لعبت الأزياء دورها الفعلي في الكشف عن الممثلين، من حيث الجنس، والدور، والمكانة التي يشغلها الممثلون.

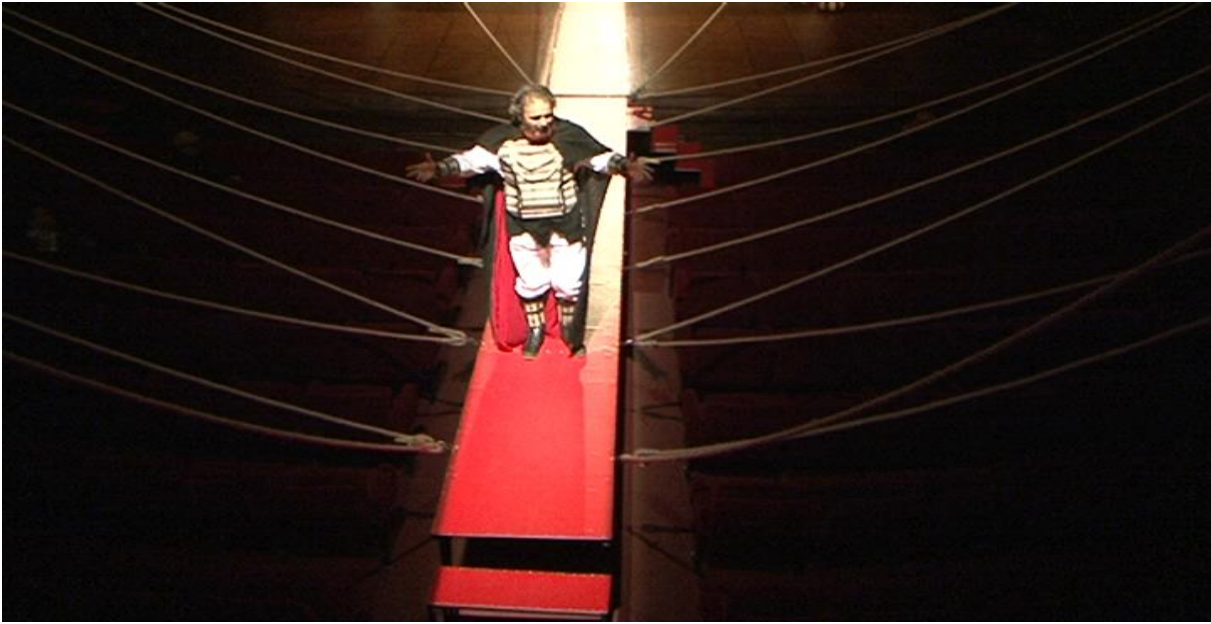


فورود الأزياء بهذه الألوان المختارة (الأحمر، الأبيض، الأسود)، أعطت الدلالة عن التوجه الصوفي، وممارسة الطقوس التي تعبر عن ذلك، والتعبير أيضا عن الأفكار وكذلك الأبعاد الدينية، والاجتماعية داخل المقام، ورغم الاشتراك في الزي لدى الممثلين المتكون من زي قديم، سترات على الصدر، وعباءات حمراء، وسراويل بيضاء، وجزومات، وقبعات صوفية

(1) محمد بورحلة: عودة الولي، مخطوط، ص4.

لبعض الممثلين، إضافة إلى الرداء الذي يرتدونه، ولكن توجيه ذلك كان نحو تلك الدلالة التي تحيل أولاً إلى الزمن الذي عرضت فيه الأحداث، أو على الأقل الفترة التي وجدت فيها هذه الطائفة، وأيضاً الأفكار التي يعبر عنها مضمون العرض المسرحي.

وأيضاً كما هو واضح من خلال النص الدرامي حول لباس الولي الطاهر، يمكن التعميم من خلاله على باقي أزياء الممثلين، العاكس للمعتقد الذي يطغى على أحداث المسرحية فجاء "لباسه طويل أبيض مزين بحاشية متعددة الألوان (تلميحا إلى شيوع "معتقد" العودة) تبدأ من الكتف حتى القدم"⁽¹⁾، ووصف الزي هذا كان بمثابة التوضيح الفعلي للمعتقد، والتوجه بدرجة أساسية.



وقد لخصت دلالة تلك العباءة السوداء التي ارتداها "الولي" إحدى معاني المتصوفة من خلال ما يرتدونه، لتتولد تلك الجمالية داخل العرض المسرحي، التي جمعت بين دور الممثل وسلوكياته، والأزياء المختارة له، في المقابل هناك الزي المخصص "لمرجانة" الذي يختلف قليلاً عن الزي الذي ارتداه الممثلون الآخرون بما فيهم المريدة، وهذا التغيير في الزي كان

(1) محمد بورحلة: عودة الولي، مخطوط، ص4.

على حساب توجه الممثلة تحديداً، راجع إلى التمييز، والتفرقة بين طبيعة الأفكار التي آمنت بها مرجانة، التي تختلف عن الممثلين الآخرين، وأيضاً المعتقد، والطبيعة، إذ أنها جنية فلا ينبغي المساواة بين زيتها وزين الممثلين، وبذلك يساهم الزي في صنع أهم خاصية لهذه الممثلة، واتضح التطابق بين الممثلة ومواصفاتها، وتوجهاتها الفكرية، وهذا التغيير في الزي صنع الجمالية داخل العرض المسرحي، وأعطى صورة عامة عما تتطلع إليه الممثلة.

وما ارتداء هذه الممثلة لعباءة سوداء تغطي جسمها، إنما كان من أجل التأقلم مع الأحداث التي كانت كما تمت الإشارة إليها، من أجل إقامة مجتمع إسلامي بعيد عن الوباء، وهو الذي جعلها تشترك مع باقي الممثلين، وفق ما كان يطمح إليه الولي، وشيوع الفكر الصوفي في المكان المختار الذي هو المقام الزكي، في المقابل الزي الذي ارتدته مرجانة فيه من الوصف التقليدي ما يكفي، وارتداؤها لتاج على رأسها دعمت الدلالة المستمدة من اسمها: مرجانة الجمال الخارجي، والجمع بين جمال مرجانة، وسلوكها وأيضاً زيتها الذي ارتدته، جعلها تؤدي الدور بامتياز في ذلك التجسيد الفعلي للفتنة داخل المقام، ما سببت الكثير من التصرفات التي لا تتماشى والوجهة التي اتخذها الولي سبباً للجوء إلى المقام الزكي، الذي يرفض كل أسباب الفتنة.



وإضافة إلى ما أوجت به الأزياء من دلالات، يمكن الإشارة إلى عناصر السينوغرافيا الأخرى المساهمة في بناء فعل الممثل، كانت خادمة للأحداث المسرحية، فوردت مثلاً مجموعة إكسسوارات مدعمة للأفكار المطروحة، من بينها العصا الزرقاء التي يلتقطها الولي في مشهد من مشاهد العرض المسرحي، فدعمت دور الولي المسؤول عن كل من في المقام وهي عادة الملوك ذوو مقامات الحكم، يكون الصولجان تابعا له، ومشكلا لصفة من مواصفاته.

أيضا ما يمكن الإشارة إليه من خلال عنصر الإكسسوار، ذلك الكتاب الذي كانت تحمله شخصية من الشخصيات، وهذا الإكسسوار يدل على المعرفة، والتفقه والعلم، وهو إحالة إلى كلمة تتضاد مع الجهل، خاصة إذا ما تم أخذ كلام "الولي" بعين الاعتبار على أن كل من في المقام لا حاجة لهم للكتب أو القراءة، إنما أوامره وكل ما يعرفه، هو الذي يجب أن يسود فهو الممّلك لمصادر العلم والمعرفة، ومن أجل إقامة مجتمع خارج الفتنة لابد أن يبقى هو الوحيد من يعلم، لذلك تم حرق ذلك الكتاب كدلالة على عدم الأخذ بما هو خارج عن أوامر الولي.



3- الديكور والقدرة التجسيدية للفعل في العرض المسرحي:

بعد أن تكشف الإضاءة عن كل العناصر المحددة لجميع معالم خشبة، بالتدرج وترتسم ملامح خشبة، تتكشف كذلك عناصر الديكور التي تعتبر بسيطة في مجملها من خلال ذلك التوافق بين طبيعة الحدث، وفعل الشخصية، وبينها وبين المعتقد الذي بنيت عليه الأحداث في العرض المسرحي (معتقد العودة)، ورغم ذلك عناصر الديكور ذات تموضع دقيق جدا، جعل من ذلك فضاء لاكتشاف تلك البساطة التي تكون بمثابة عنصر لصيق وضروري بما هو مطروح من وجهة فكرية على مستوى الاختيارية لعناصر الديكور الذي يعدّ "أهم العناصر البصرية في المسرح، وقد شهد ثورة كبيرة أدت إلى تغيير كامل وإصلاح شامل في عملية الإخراج، في المسرح المعاصر"⁽¹⁾، والحديث عن الديكور في العرض المسرحي، وتقريبا سائر عناصر السينوغرافيا الأخرى بدأت تحديداتها منذ النص الدرامي:

"- أريكة- قربة معلقة بجدار - منصة (مرقاة) للخطاب

- صندوق خشب- مبخرة يحترق فيها بخور"⁽²⁾، فكان هناك التزام إخراجي بوجود القربة المعلقة في الحبال المتدلية، وأيضا وجود ذلك البخار الذي تزامن مع بعض المشاهد أثناء تعبير الممثلين عن معتقداتهم، وأفكارهم لكن في غياب مبخرة واضحة للعيان، ولكن الملاحظ هو غياب الصندوق الخشبي، وهي من رؤى المخرج، وتكييفه لهذه العناصر بكيفية فنية مناسبة مع دور الممثلين والحدث المعالج.

وقبل الحديث عن هذا العنصر في العرض المسرحي (الديكور)، يمكن الإشارة إلى أنه ذو صفة لصيقة بالعناصر الفاعلة على خشبة المسرح (الشخصيات)، وكذلك معتقد العودة الذي انبنى عليه التكوين العام للأحداث، ويتضح ذلك منذ بداية العرض المسرحي

(1) حمادة إبراهيم: اللغة الدرامية (العناصر غير المنطوقة والعناصر المنطوقة)، ص 63.

(2) محمد بورحلة: عودة الولي، مخطوط، ص 3.

ورفع الستارة؛ إذ يكاد يكون الديكور ثابت العناصر من الافتتاحية إلى ختام العرض ككل. ويظهر ذلك في كل من: الكرسي (المقام الزكي)، الدّرج الصغير، الحبال، السجاد الأحمر المعلق خلف المقام الزكي، الوسائد الدائرية، الجسر...

إن أول ما يمكن التطرق إليه في هذا العنصر الذي توافق مع الحركة المشكلة للحدث وفعل الشخصية هو المقام المنجز بطريقة مرتفعة عن الخشبة، الصعود إليه يكون بدرج صغير، أما الكرسي الدّوار المعبر عنه منذ النص الدرامي إلى العرض المسرحي، هذا المقام الذي جسّد بكيفية متميزة ولافتة للعيان الكثير من أدوار الممثلين، باعتباره المكون الأساسي الذي أسّست عليه معظم الأحداث، بأن يعود إليه الممثل الرئيسي في العرض (الولي الطاهر) في كل مرة يختفي فيها ثم يرجع إليه، لذلك كان من الضروري أن يجسّد بذلك التميز، إلا أنه كان من باب التقدير الجيد أن يكون بطريقة أخرى، وأكثر توافقاً مع الزي الذي يرتديه الممثلون والديكور البسيط المختار، بما يتوافق مع النفحة الصوفية المشكلة للعرض المسرحي، وهذه الرؤية الإخراجية المضافة رغم تبينها لشيء من القداسة للمقام، كان من الأحسن ألا يكون بهذه الحداثة، واستبدال ذلك بما يتماشى أكثر مع طبيعة الأحداث التي يطغى عليها القَدَم.



فأن يتم اختيار كرسي دوار بهذه الفخامة، من المحتمل أنه يجعل نوعاً من الارتباك بالنسبة للمتفرج، الذي يرى أن أي عنصر من عناصر الديكور "إشارات ورموزاً، وهي حافلة بالمعاني ثرية بالدلالات"⁽¹⁾، ويخرج هذا العنصر - الكرسي - من الدائرة التي تشمل ذلك التوافق كما قلت سابقاً بين بنية الحدث المشكلة لمعتقد العودة، وفعل الممثلين وسلوكهم وحتى صفاتهم باعتبار طبيعة البساطة التي يعيشها الصوفي خارج التكلف، وما هو فاخر.

وما يلفت الانتباه في هذا العرض المسرحي هو ذلك الجسر المفروش بالبساط الأحمر الذي يستعمله الممثلون في كل عبور، يكون متجاوزاً للخشبة إلى الفضاء الخاص بالمتفرج مما يجعل ذلك شراكة بين الممثل، وبين ما هو موجود خارج الخشبة، الذي يبدأ امتداده من المكان الذي يجلس فيه الجمهور، وصولاً إلى مكان المقام، على أن بداية الجسر نهايته تحتوى على درج صغير، وأيضاً من الجانبين في بداية الخشبة، وهذه الوضعية صنعت جمالية إخراجية مضافة، فضلاً عن الإحالة إلى شيء من المساهمة في تشكيل وتجسيد معتقد العودة فعلاً، وبذلك محاولة التوضيح الفعلي لما هو موجود في النص الدرامي.



(1) حمادة إبراهيم: اللغة الدرامية (العناصر غير المنطوقة والعناصر المنطوقة)، ص 63.

وتبدو عناصر الديكور الذي وعلى بساطته، مقحما بدلالات رمزية إيحائية من خلال الطبيعة التي يعيشها المريدون، فالأرضية المختارة باللون البني، وكأنها أرضية كهف توحى بتلك البساطة المعاشة، أيضا الحبال المتدلية إضافة إلى الجدار المتمركز في منتصف المقام في الواجهة المفتوحة، دلالة على أن الديكور متميز من حيث الاختيار من طرف المخرج مما صنع هيبة واضحة للمقام. وأيضا تلك الوسائد الدائرية المخططة الموضوعة على حواف الخشبة ساهمت في تحديد أماكن جلوس الممثلين، في حلقة دائرية في جهتين متقابلتين واعتبار تلك الوسائد عنصرا تكميليا لعناصر الديكور الأخرى.

4- الديكور الضوئي (الإضاءة) والصوتي في العرض المسرحي:

تتأسس الإضاءة داخل العرض المسرحي، باعتبارها عنصرا بارزا من عناصر السينوغرافيا، وبعدا رئيسيا في الكشف عن العناصر الأخرى الفاعلة على خشبة المسرح وذلك قريب من تلك التجليات لبؤر الظلام، وكشفها بالإضاءة على اختلاف تبايناتها ومن ذلك أيضا الكشف عن ملامح الشخصيات، وأجزاء الديكور التي تكون غير واضحة، أو داخل شيء من السواد، فالإضاءة "من التجديدات الجوهرية التي أنجزها فن المسرح المعاصر براعته في استعمال الإضاءة والإظلام، فالواقع أن الثورة التي حققتها الإضاءة بفضل إمكانيات الكهرباء، أبرزت الحضور المادي للمثل على المنصة، كذلك فإن شدة الإضاءة قلبت المفاهيم المتعلقة بالديكور والملابس وفن التتكر (الماكياج)، بل وفن الممثل بما يشمل من حركات وإيماءات"⁽¹⁾، إضافة إلى اعتبارها جزءا فنيا رئيسيا ذو دلالات لشبكة من المعاني تكشف عن الكثير من التأويلات العلاماتية، وتشكيل سيرورة الأحداث، ومساها وتعاقب تطورها. والإضاءة في العرض المسرحي "عودة الولي" ركن بارز في جميع المشاهد لعبت دورا مهما من حيث المستوى الفني وكذلك الدلالي، من خلال الرؤية الإخراجية المختارة داخل العرض المسرحي.

(1) حمادة إبراهيم: اللغة الدرامية (العناصر غير المنطوقة والعناصر المنطوقة)، ص 73.

يفتح العرض المسرحي بإضاءة تدريجية، حتى يزول ذلك السواد الذي كان في البداية لتتكشف طبيعة الممثلين المكلفين بلعب أدوارهم لاحقا، تمهيدا لبداية المشهد الأول، وتتابع سلسلة الأحداث في سياقها العام، لتبدأ ملامح الديكور بفعل الإضاءة، التي تعتبر عنصرا كاشفا، وموضحا سواء بتركيزها وكثافتها، أو بوجودها المخفف في بعض المشاهد على حساب أخرى. وما تلك البداية التي افتتح بها العرض المسرحي، إنما هو كتعبير على أن الإضاءة لم تكن بالمرة بنمط واحد، وإنما كانت متماشية مع الأحداث وفاعلية الأدوار الموكلة للممثلين.

يزيد وضوح الإضاءة تدريجيا تماشيا مع سيرورة الأحداث وتناميها، فتكون الصور أوضح لما تسلط على وجوه الممثلين، فتتضح ملامحهم وكذلك صفاتهم، فالإضاءة في بداية العرض المسرحي، يمكن القول عنها أنها في بعض مناحيها متناظرة في المحيط الذي يتموضع فيه المقام الزكي، على شكل دوائر وأنصاف دوائر حمراء، وإضافة إلى كشف الإضاءة عن ملامح الممثلين، هناك إحالة إلى طبيعة متغيرة وغير مستقرة، تماشيا مع تقدم الأحداث إلى الأمام، فالإضاءة تكون مركونة في منتصف الخشبة، بينما تتخلل أطراف الخشبة ظلمة متبوعة بعدم وضوح عناصر الديكور، المتواجدة في تلك الأطراف.

ليتم فهم من ذلك أن الإضاءة ليست ذات طبيعة تحديدية واحدة، وأنه ليس لها توجيه واحد للتعرف على صفات الممثلين ولامحهم، وإنما في الحقيقة الفهم موجه نحو المحور الرئيسي الذي تدور حوله أحداث العرض المسرحي، وحركة الممثلين على الخشبة، وتلك الحركية تكون في محيط المقام وقريبة منه. بما أن الإضاءة فيها من التركيز ما يكفي على هذا المكان (المقام الزكي):



لكن الإضاءة لا تكون مباشرة على هذا الأخير -المقام- وإنما على شكل خط باستقامة واحدة في اتجاه موضع المقام الزكي، لتكون الصورة العامة لعناصر السينوغرافيا بما فيها الإضاءة كمكون رئيسي، عنصراً دالاً رمزياً، يربط بين الحركي، والفضاء المكاني الذي يتحرك فيه الممثلون من خلال أدوارهم، ومتابعة للتدرج في بروز عناصر الديكور بفعل الإضاءة، والكشف عن مكان تواجد المقام الزكي، الذي تعلوه تناظرية نصفي دائرة متقابلة واحدة على اليمين والأخرى على اليسار.

الأمر أقرب إلى أن تكون هذه الرؤية الإخراجية للإضاءة، التي هي على شكل أنصاف دائرة، كإحالة على زهول الشمس واستعمالها من قبل الولي الطاهر في تحديد وجهته نحو المقام الزكي، لتكون جانباً إرشادياً، إضافة إلى دورها الكشف عن عناصر الديكور والشخصيات، ويساعد في ذلك أيضاً تلك الشعل الملتهبة التي تعلو المقام على يمينه ويساره لتبينه على قدر كبير من القداسة والتميز.

ويسجل على الإضاءة في مرحلة ما من سيرورة الأحداث في العرض المسرحي شيء من الثبات والاستقرار، ومواصلة وظيفتها الكاشفة والتوضيحية:



وتماشيا مع طبيعة الأحداث المسرحية، والدور الإضائي الكشفي، للشخصية الرئيسية (الولي الطاهر)، الذي تكون الإضاءة مركزة عليه في مواضع كثيرة، وتركيز إضاءة أخرى على باقي الشخصيات، الأمر أقرب إلى وضع تحديثات، وتوضيحات لكل معالم الخشبة والعناصر الفاعلة عليها، ومن ذلك ما تسايره الإضاءة كذلك مع سيرورة الأحداث في تقلباتها وسلوك بعض الممثلين، بحيث تكون (إضاءة غمازة)، لما تقوم بالضرب بالكفّ على الأرض كممارسة لسطحاتها الصوفية، وتكون الإضاءة أكثر توضيحا كلما اقتربت من مكان وجود الولي الطاهر، باعتباره ممثلا رئيسيا فاعلا في العرض المسرحي، وأيضا لما يكون جالسا في مقامه الزكي.

تتخذ الإضاءة مسارا آخر في تلك اللحظة التي تدخل فيها الممثلة (مرجانة)، ومسايرة لذلك يتبع دخولها بمجموعة ممثلين يحملون معهم شموعا، وهذا الفعل بمثابة طقس صوفي استعمل لاستقبال هذه الممثلة لتكون مرجانة في المنتصف، والولي الطاهر تحت إضاءة مركزة وهو جالس في مقامه، إن استحضار ضوء الشموع إنما هو طقس من الطقوس التي تقام في حضرة الأولياء الصالحين، والتبرك بمقامهم وحضرتهم.



جاءت الإضاءة في العرض المسرحي مسيطرة لمجريات الأحداث وتتاميتها متكيفة بين سطوع وتركيز، وبين خافتة ومتضائلة، مما يتخللها الظلام في بعض المشاهد، ومن ذلك ما حدث لما يستغرق الممثلون في شطحاتهم الصوفية وطقوسهم التي تكون تحت إضاءة منساقة نحو المظلم، والنور السائد حينئذ هو ضوء الشموع كإجراء مهم في طقوسهم تلك. ومن ذلك عودة الاستقرار في تركيز الإضاءة بعد كل تسارع وصخب في الأحداث ليعود التأكيد على مكانة المقام الزكي والولي الطاهر، كممثل رئيسي وفاعل في العرض المسرحي ككل.

والمميز في العرض المسرحي، فيما تعلق بالإضاءة أن هناك توافقاً بين الممثلين، وأفعالهم مثلاً حدث في مشهد من مشاهد العرض المسرحي، في المشاهد الأخيرة من العرض المسرحي بين (بلارة)، مع (الولي الطاهر)، وهو إسقاط على بلارة إضاءة زرقاء على وجهها بواسطة مصباح، وهي واقفة في مكان معتم، هذا السلوك توافق مع لون الإضاءة المستعملة مما استوفى الدلالة الفعلية لبلارة كونها تظهر بوجه مخيف إذا لم ننسى أنها جنية، فتحمل

بذلك بعضا من صفاتها، التي تميل نوعا ما إلى الشر، وهذا ما تكفلت الإضاءة به ووضحته مما يساعد المتفرج على فهم ما يحدث، ويستطيع تقصي السير الطبيعي للأحداث.

وفي هذا الموضع تماما يتضح جليا كيف أن الإضاءة بينت موضع تواجد كل من الولي الطاهر، وبلارة ونوعية الإضاءة المركزة على كليهما، فبالرة في مكان معتم كما أوردت سلفا وتبين صفاتها الإضاءة التي تتخلل ملامحها، بينما الولي الطاهر فيقع في دائرة مضيئة تفسر شيئا من العذاب الذي كان يعيشه، على سبيل ذكر ما كان يدور بين الممثلين في هذا المشهد.



أما فيما تعلق بالصوت فيعدّ أيضا لغة مسرحية، وقد كان له حضوره في العرض المسرحي، وعنصرا مدعما للفعل المسرحي الأدائي الذي قام به الممثلون، مما خلق جمالية صنعت سمة الحدث وزادت من قيمته، فيمكن له أن يتدخل في "بداية المسرحية، أو في

مطلع كل فصل من فصولها لتهيئة المشاهد، ونقله من عالم القاعة إلى عالم المنصة⁽¹⁾ فمذ افتتاح العرض المسرحي كانت الموسيقى حاضرة تزامنا مع المشاهد، التي تم استحضارها كلما استدعت الحاجة إليها.

فقد صنعت الموسيقى المختارة هيبة المكان، كما دعمت الحدث المسرحي ذو الطبيعة الصوفية من خلال الشطحات التي قام بها الممثلون بأدائهم، فكان الصوت المختار أثناء تأدية تلك الحركات بنبرة متناوبة التدفق، وهو صوت مأساوي متدرج الارتفاع، والانخفاض ومقلق نظرا للأثر الذي يتركه على نفسية المتلقي (المشاهد)، وتشبه هذه الموسيقى إلى حد بعيد موسيقى الخطر، وبما أنها أحالت على طبيعة المكان الذي يشبه الكهف، فهي بالفعل صنعت جوا مهيبا للتعبد والقيام بالطقوس، لعب فيه الممثلون دورا حاسما في تشكيله، مدعما بهذا النوع من الموسيقى وصنع الصورة العامة لطبيعة الحدث.

أما درجات الصوت كانت متناوبة، ومرافقة لأداء الحركات والشطحات الصوفية، تخللت هذه الأصوات الملحنة التي تعبر عن الجنائزية، فرافقت المشاهد المأساوية مثل شق الممثل "الرفيق"، وساهمت إلى حد بعيد في رسم الصورة العامة للمشهد ليكون أكثر واقعية، وهذا ما استدعى تلحين بعض المقاطع المدعمة للدور، والحدث لإعطائها قيمتها داخل الدور ومن ذلك ما ساهم في تحقيق الجمالية المنتظرة.

في المقابل هناك الموسيقى المتميزة التي صاحبت دخول مرجانة لمقابلة الولي في المقام موسيقى منسجمة مع حركة الممثلة الاستعراضية، مما خلق جمالية معتبرة، وأعطى قيمة للغة الجسد التي أرادت إيصالها، والجمع بين الموسيقى، وتلك الحركات الراقصة هو ما أعطى للمشهد قيمة أكبر.

فنتزايد تلك الموسيقى تارة وتنخفض تارة أخرى، ما يشبه قفزات موسيقية مسائرة لرشاقة الحركة عند "مرجانة". وقد لعب الصوت دورا مهما في تحقيق انتقالية بين المشاهد، وتبادل

(1) حمادة إبراهيم: اللغة الدرامية (العناصر غير المنطوقة والعناصر المنطوقة)، ص 80.

الأدوار، مثل صوت دق الباب الذي استدعى خروج مرجانة وتكرر تلك الأصوات المدعمة للشطحات الصوفية ذات الجو المهيّب، وأيضاً استحضار الموسيقى المأساوية الدالة على الموت كلما دعت الحاجة لذلك.

وعادة ما لا يستغني المسرح عن المؤثرات الصوتية، وهذا ما تم الاستعانة به في مواضع استدعت الضرورة لاستعمالها، مثل صوت الريح الذي أحال على مكان تواجد المقام الزكي في مكان مرتفع، المتبوع بأصوات مأساوية لتبدأ نبرة الصوت بالانخفاض تماماً، وكذلك استحضار صوت الريح الذي ورد على لسان "الولي" على أنه سيبارك العودة، وكان خطابه متزامناً مع ردة الفعل الحركية التي قام بها، أعطى ذلك هيبّة، وسلطوية ملحوظة على شخصيته.

نفس الأمر تعلق بإدخال صوت السلاسل المحتكّة، المتبوع بصوت الجنائزية، بطريقة مأساوية، زاد من فاعلية الدور، وساعد الممثلين في إيصال أفكارهم، وربط ذلك مع الموضوع العام للعرض المسرحي، وفي كل اختيارية لعناصر الصوت كانت هناك عناية في تلك الاختيارية، وموضع ورود الصوت أو المؤثر الصوتي تتاغماً مع عناصر السينوغرافيا الأخرى.

ففيما تعلق بالمسرح لا يمكن الخضوع لتلك الاختزالية التي تحصره في مجرد نص مكتوب يُقرأ، كسائر الأجناس الخطابية، فلا يمكن بالمرّة إعطاء نظرة قاصرة تدخّله بقدر معلوم من المساواة مع أي نص سردي، حتى وإن اشترك معها في بعض الخصوصيات، فهو في النهاية أبعد من ذلك، فهو خلق ليمثل، وليعيش على خشبة المسرح، وهذا ما حققه العرض المسرحي.

لذلك وبالالتزام بأهم مبادئه التي تسهر على إخراج النص الدرامي عودة الولي كعرض مسرحي، بإدخال حلقة الإخراج الواصلة، إنما هي دعوة للاقترب من هذا النص، وفهمه فهما

جازما بضرورة إعطائه ما يستحق ليكون فيما بعد عرضا راقيا، ذو أبعاد حياتية أكثر فنية فتكون بذلك نظرة التجاوز، أو الحفاظ على الرؤية المترسخة في مرحلة الكتابة الدرامية.

وقد أفادت الكتابة الثانية (النص الدرامي) المقتبسة من رواية الطاهر وطار بمجموعة من التوجهات الفكرية على كافة المستويات، خضوعا لمتطلبات الاعداد التي تقتضي إخضاع الرواية لإعادة التشكيل، لتكون مؤهلة للمثول أمام المتفرج على خشبة كعرض مسرحي يمثل من طرف ممثلين فاعلين، ورؤية إخراجية سمحت بإبراز كل مبهم كان في النص السردي الروائي، أو في النص الدرامي على حد سواء.

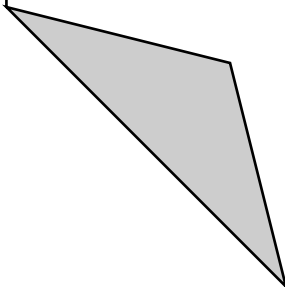
وكانت في تلك الانتقالية الفنية، من مستوى سردي إلى مستوى تقني جسده العرض المسرحي، رؤى إخراجية مسّت جوانب مختلفة سواء بالإضافة أو بالحذف، أو بالإبقاء على عناصر ثابتة تم الاشتغال عليها وفق ما تم اختياره من عناصر السينوغرافيا، فأبقى المخرج على عنصرين فاعلين هما الولي، وعودته المستمرة إلى المقام الزكي، وأيضا بعض العناصر المتعلقة بالطقوس الصوفية، وهي الأفكار التي بنت الرواية عليها أحداثها، وثبتها النص الدرامي فيما بعد.

ووجه الاختلاف والزيادة أو الحذف هو الجانب التقني، سواء في تقليص عدد الممثلين، أو بتوضيح جوانب تم الإفصاح عنها بالحوار داخل النص الدرامي، مثل مواصفات الممثلين الفيزيولوجية، وأزيائهم، أو عدم توضيح طبيعة تلك العودة، وكذلك الذهاب الذي قام به الممثل (الولي).

فالعرض عودة الولي لعبت فيه عناصر السينوغرافيا الدور الأبرز، وهي العنصر التقني المهم داخل العرض المسرحي، وكان هناك التزام بارز بما جاء في إرشادات النص الدرامي والأرجح أن العودة للنص الروائي قليلة الحدوث أو ربما منعدمة، لأن المخرج ليس مطالبا في النهاية بالعودة إليه، بما أن لديه نصا دراميا يشتغل عليه، وأي زيادة أو نقصان، أو حذف وفق الرؤية الإخراجية ستكون انطلاقا من النص الدرامي تحديدا.

الفصل الرابع:

تحول النص السردي (حارسة الظلال دون كيشوت في الجزائر)
إلى العرض المسرحي.



حفل المسرح الجزائري عبر مراحل تطوره، بالتجارب الفنية في مجالي الكتابة وتطوير العروض، من خلال ذلك الانفتاح الذي كان متواصلا على البيئتين الغربية، وكذلك العربية فالمسرح يتجه أينما وجد النص الجيد، هذا ما جعل الأمر يتخذ موضع خلاف مع الوجهة التي يقتبس منها نصا (مصادر الكتابة المسرحية)، يوجه فيما بعد إلى العرض المسرحي بعد أن يحال على مرحلة الإخراج. باعتبار أن "النص الدرامي مرتبط بالخشبة، ومن ثم فهو لا يأخذ دلالاته، إلا حين يندمج في العرض، وهي مسألة تملّحها طبيعته الداخلية، لا سيما وأنه يتخذ شكل حوارات موزعة بين أدوار متعددة، وأن دلالاته لا تكتمل إلا داخل المقام التلفظي الذي يختاره له المخرج"⁽¹⁾، والمسرح مهما كانت طبيعته أو مصدره، كتابة مسرحية خالصة أو نصا مقتبسا من الرواية، أو أي مصدر آخر هو في النهاية إبداع خالص، يخضع لضوابط المسرح وخصائصه.

إذ أن الخوض في أي جنس أدبي نقدا، أو ممارسة تحليلية، عادة ما يكون بالخوض في هيكله الفني، أو بعض الجوانب التي ساهمت في تشكيله، كالمساس بالرغبة الجامحة للمؤلف في تمكين موطن بروز لنصه ضمن منظومة الأجناس الأخرى، بين ما تقوله الرواية، وما يتأسس عليه المسرح من ضوابط فنية مغايرة، وهذا ما سيتم التطرق إليه، بداية بالوقوف عند الرواية، وما يستلزمه التحليل ضمن بنائها بداية من العنوان الذي له وظائف متعددة فهو "يؤدي الوظيفة الانفعالية (المرسل) والوظيفة الانتباهية (المرسل إليه) والوظيفة الجمالية (الرسالة)"⁽²⁾، وأيضا لا يمكن أن نخلع عن العنوان وظائف أخرى كالاستفزاز من أجل قراءة المضمون، ومعرفة كل الجوانب التي تبدو غامضة في البداية، إضافة إلى ما يحيل عليه العنوان من جذب ولفت للانتباه، فهو في النهاية ذلك المحفز الذي يقحم القارئ كطرف محايد من أجل عملية تقييم تتفاوت حسب كل قارئ، وأيضا التطرق للعناصر الفنية الأخرى للرواية وتتبعها داخل القالبيين المعنيين بتلك الانتقالية الأجناسية: (النص الدرامي، والعرض المسرحي).

(1) محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص 21.

(2) بسام موسى قطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، ط 1، 2001م، ص 04.

أولاً- البناء الفني لرواية حارسة الظلال دون كيشوت في الجزائر:

ما يسجل على الرواية بداية هو العنوان، كعتبة أولى تصادف القارئ وتشده إليها؛ إذ أن العنوان في الرواية لم يكن أبداً "ضيفاً طارئاً على النص الروائي، بقدر ما كان بعداً من أبعاد الشبكة النصية الروائية، أي به غدا النص الروائي قابلاً للتداول والقراءة، مسوغاً حضوره وكيونته في "العالم"⁽¹⁾، مما ينتج عن العنوان في الرواية تلك القيمة المضافة المحسوبة للبحث، في مضامين داخل العمل ككل، يكون العنوان أول مسبب لتلك السلسلة من التفصي في المعاني.

1- قيمة عنوان رواية حارسة الظلال ودلالاته داخل الرواية:

رواية "حارسة الظلال دون كيشوت في الجزائر" لـ"واسيني الأعرج"، رواية ذات عنوان مركب من قسمين، ويظهر منذ الوهلة الأولى شيء من الاستقلالية المسجلة على شقّي العنوان: حارسة الظلال من جهة، ودون كيشوت في الجزائر من جهة أخرى، الأمر يبعث في ذهن القارئ على شيء من المفارقة أو التناقض، ومعرفة ذلك يستدعي معرفة أخرى بمضمون الرواية وسيرورة أحداثها، باعتبار أن "العنوان الرئيس ييوح بارتباط [Corrélation] المتن الروائي بالتراث الشعبي الجزائري في شكله الأسطوري على وجه التحديد، فإن العنوان الفرعي يشير إلى ارتباط المتن بالثقافة الغربية العالمية"⁽²⁾، وهذا التمازج التفاعلي هو الذي بنيت عليه الرواية، وتأسس الحكي من خلالها.

واستخراج تلك العلاقة التي تربط العنوان بهاذين المكونين، وفي ذلك جمالية وجرأة فريدة في طرح يمسّ وضعا من أوضاع الجزائر، وواقعا معبرا عنه بطريقة فنية ذات صلة وثيقة بـ"ماضي جزائري"، يجمع بين السلم، وأيضاً بين بعض من عدم الاستقرار، في أرضية مهترّة وهذا ما يمكن أن يدخل العنوان في دائرة التوصيف الذي يمكن القول عنه أنه بمثابة مفتاح يصلح لفتح بابين على شاكلة المفارقة، أو الالتزام الذي صنع معالمه كلّ من شقّي العنوان.

(1) خالد حسين حسين: في نظرية العنوان، مقارنة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر دمشق، ط1، 2007م، ص365.

(2) مولدي بشينية: العنوان ومعنى النص السردي، رواية (حارسة الظلال) لـ"واسيني الأعرج" أنموذجاً، مجلة كلية الآداب واللغات، العدد 13، بسكرة، 2013م، ص211.

كُتب الشقّ الأول من العنوان "حارسه الظلال" بخط أخضر زخرفي؛ فهو "لون الأمل القوة، طول العمر، هو لون الخلود الذي ترمز إليه كونيا الغصون الصغيرة الخضراء"⁽¹⁾ الذي يرسم مبدئيا خطأ لغويا معرفيا لشيء من النماء، أو الزرع حسن، ولكن التركيب اللفظية للعنوان تتخذ وضعية أخرى من مضاف، ومضاف إليه.

والحراسة هي مهمة مرتبطة بامرأة وظيفتها هي حراسة الظلال! والقارئ هنا أمام وضعية العنوان هذه، في مأزق تقصّي صحة ما إذا كانت الظلال بالفعل تنطبق عليها تلك الحراسة من طرف (حارسه الظل)، وينتج الظل في الغالب عن انعكاس ضوئي على جسم ما، وتتوفر فيه القدرة الفعلية للبصر على حساب الإنجاز الفعلي للمس، واكتشاف ذلك يكون من خلال تجاوز مرحلة التشكيل الذهني حول دلالات العنوان إلى مرحلة معرفة الأحداث، ووضع الربط الصحيح بين العنوان، وما هو موجود فعليا داخل الرواية، فهناك يوجد الجواب.

وما إن يتم الخوض في العالم الذي صنّعه أحداث الرواية، تكون الكثير من معالم ذلك الفضاء قد تشكلت، لما يتم معرفة طبيعة حراسة الظلال وهويتها، على أنها في الرواية أسطورة من التراث الجزائري، وقد "سعى الكاتب إلى تشكيل دمج ثقافي عربي وغربي؛ سعيا إلى تشكيل جمالية عالمية، فعن حضور التراث الجزائري الخاص في الرواية؛ ومنذ العنوان - بوصفه الوجه المصغر للنص - يطرح مسألة قدرة ذلك التراث المهمّش، والمطمور على التعبير عن المقموع، والمحظور خلال الحاضر التسعيني الجزائري المشخص روائيا"⁽²⁾، وقد تم التواضع عليها وشيوعها في العرف العام، إنها "حنا" التي كانت على أهبة الانتظار لابنها لها -أخوها- يدعى "حمو"، ويتضح ذلك في الرواية من خلال هذا المقطع:

"من خلال حنا لمست أسطورة هذه المدينة، أسطورة حارسه الظلال. امرأة بدون سن، تنتظر منذ قرون، بدون كلل. لم تشخ أبدا. وترد بدون أدنى تردد، على كل من يسألها لماذا هذا

(1) كلود عبيد: الألوان دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزياتها، ودلالاتها، ص 93.

(2) مولدي بشينية: العنوان ومعنى النص السردي، ص 211.

الانتظار اليأس، بينما الآفاق مغلقة لا تخبئ وراءها إلا الخراب"⁽¹⁾، وربما يعود هذا الانتظار الطويل المعبر عنه في قالب أسطورة، كشيء من التقديس من جهة، وأمر مرتبط بالأمل والتطلع لقدم الأفضل من جهة أخرى، وربما هذا الأفضل هو قدوم التحسن المرجو للأوضاع السيئة التي كانت قد مرت بها الجزائر في أزمتها، ما يمكن أن يكون بمثابة تعبير عن تاريخ جزائري في قالب أسطوري.

وحارسه الظلال باعتبارها الفاعلة التي تقوم بهذه الحراسة، والشيء الذي تحرسه (الظلال) أمر مؤكد ومشار إليه، ومكرر كذلك في مواضع معينة في الرواية، ما يحيل على التعبير على واقع ما معيش، والأرجح أنه ليس مرغوبا فيه، فنجد في الرواية مثلا:

"المسألة ليست بسيطة مثلما يمكن أن نطن رسميا، هذا المكان مفرغة لحرق النفايات وليس مكانا لإعادة تصنيع الفضلات. السلع التي تصل إلى هذا المكان لا وجود رسمي لها لأنها قانونا، يفترض أن تكون قد أحرقت كمادة تالفة. كل شيء ههنا خاضع لنظام محكم تسييره الظلال"⁽²⁾، ومعنى الظلال هنا هو الخفاء، والخروج عن القانون، ومثل هذا الأمر يحدث لما تكون الأوضاع منفصلة، وخارج السير الاعتيادي، إنها الفوضى التي يمكن أن تكون مستحوذة على زمام الأمور.

وإذا ما توقفنا عند ما صرحت به مايا كوصف شعوري يوضح اللا استقرار: "أبذل مجهودا مضنيا يوميا لإضافة يوم آخر إلى حياتي. أركز طاقتي ونباهتي لتقادي الموت الحاضر في كل مكان. تخيل إنسانا يخوض حربا تراجيدية ضد الظلال؟"⁽³⁾، وكم هو فظيع أن تحارب شيئا لا تعرف من هو؟، وعلى أي هيئة هو؟.

وفي موضع آخر هناك تجسيد على شاكلة مشابهة، على أن مايا هي حارسه الظلال ويتضح ذلك من خلال هذا المقطع: "لم أستطع لا التركيز ولا التفكير. حاولت أن أنسى وأن

(1) واسيني الأعرج: حارسه الظلال دون كيشوت في الجزائر، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط2، 2006م ص155.

(2) المصدر نفسه، ص63.

(3) المصدر نفسه، ص192.

لا أفكر إلا فى وجه مايا الحزين، حارسه الظلال الضائعة فى سراديب مدينة بلا روح، ولكنى لم أستطع⁽¹⁾، ووجه القياس هذا يفرض تأويلا آخر، بأن عموم الأوضاع فى الجزائر كارثية والظالمون فى ذلك يستولون على نور الجزائر الساطع.

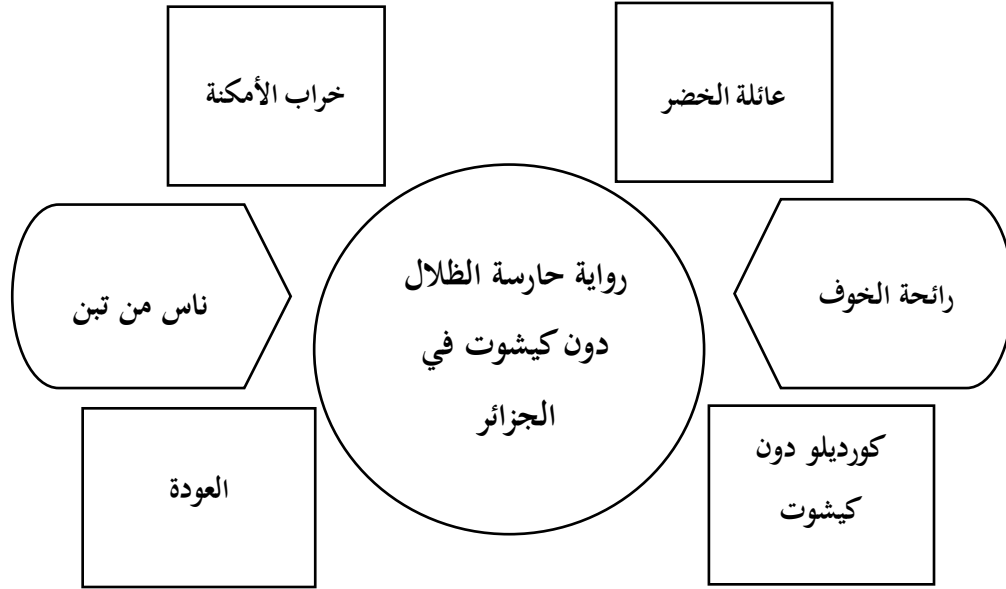
وعلى مستوى الثنائيات هناك شر مسيطر على النور، أو الشر على الخير، فتم استبدال الأنوار بالظلال، ومن أجل كل محاولة إصلاح فى ذلك، سيكون الأمر بمثابة حراسة! وبحكم طغيان الظلال، فهى فى النهاية حراسة لتلك الظلال!. فى المقابل هناك إيمان قاطع رغم كل هذا أن هناك مخلصا، لابد أن يظهر ليقلب الموازين كلها لواقع أفضل، وعنوان الرواية لا يتوقف عند هذا الحد، بل هناك كلام خاص بالشرط الثانى الذى هو "دون كيشوت فى الجزائر"، الذى لا يقل أهمية عن الشرط الأول من العنوان، وكذلك يعدّ مكملًا إضافيًا له كونه يملك جزءا معتبرا، ونصيبا أوفر داخل الرواية، إن الأمر متعلق بتلك العودة المقرونة بشخصية تاريخية بارزة داخل الرواية.

1-1- العتبات الداخلية فى رواية حارسه الظلال دون كيشوت فى الجزائر:

1-1-1- تركيبة العنوان المشككة لأحداث الرواية:

من خلال التركيبه المشككة لأحداث الرواية، فإنها فى العموم تنقسم إلى ستة فصول كل فصل منها له حجمه من الصفحات، تماشيا مع طبيعة الأحداث المعالجة، وهذا للتعبير عن مضامين مختلفة، انطلاقا من العناوين المختارة لكل فصل، لتحمل فى ذاتها ذلك التغيير المبدئى، والمفروض كطبيعة واردة فى كل جزئيات الرواية، لتساهم فى التشكيل العام لصورة الرواية الكلية:

(1) واسينى الأعرج: حارسه الظلال دون كيشوت فى الجزائر، ص194.



- شكل توضيحي لعناوين الفصول المشكلة لأحداث رواية حارسة الظلال -

عند الدخول إلى عتبات النص الداخلية، والولوج إلى عالم النص الروائي تبدأ الدلالات بالوضوح مع كل تتبع للمضمون، فيبدو أن الكاتب يجعل مقولة: أبولينير Apollinaire "كأسي انكسرت مثل قهقهة عالية"⁽¹⁾، وهذه المقولة تبعث على شيء من المفارقة، التي تجمع بين متناقضين، والملفت للنظر أن الكاتب مهووس باللغة، والتركيز على الصياغة البلاغية المتعلقة بالأفكار المطروحة، وكذلك معالجة الواقع في عالم حكاوي سردي بتلك اللغة الراقية وهذا الخلق اللغوي يُنتج تلك الجمالية المرجوة، التي تكون بعيدة عن التكلّف، إنما هو الجانب الذي أراد الكاتب أن يوصله إلى القارئ منذ البداية.

وإذا ما كان هناك بحث عن المقصدية القريبة من مقولة انكسار هذه الكأس، يتطلب شيئاً من التقريب في المعنى لتجسيد معرفة معينة عنها، الأمر قريب من إرجاع الجملة كتركيب عام، إلى شطريها المتباينين (الانكسار/ الكأس)، اللذان يحملان في داخلهما تلك المفارقة وأيضاً المشابهة، فالكأس التي انكسرت سيكون لها سبب جعلها تنكسر، كمؤثر خارجي يفوق قوة احتمالها، والقهقهة في جانبها الساخر والهزلي، سيكون لذلك سبب أيضاً، ووجه المشابهة هنا يدخل طرفاً ثالثاً، هو الانفجار أو الصدمة والتشطي، فالانكسار كما قلت سابقاً لا يكون

(1) واسيني الأعرج: حارسة الظلال دون كيشوت في الجزائر، ص 09.

إلا بعامل خارجي يسبب الانكسار، تفوق قوته قوة احتمال الكأس الزجاجي، وأيضا القهقهة العالية إنما تكون كانفجار يسبق ذلك شيئا أو بعضا من الجوانب، التي تكون سببا في القهقهة.

فالفصل الأول المعنون بـ "عائلة الخضر" يحيل إلى قسمين رئيسيين هما: التعرّيج على الحكائية الواصفة لمغامرة حسيّسن، الذي على الأرجح هو المقصود بتوصيف الخضر بشكل من الغرابة والغموض، وعدم الإفصاح عن ذلك، لدوافع تصب في الخوف من شيء ما هو عملية الاختطاف لأسباب محتملة، تكون معرفتها إلا بتتبع السياق العام لأحداث الرواية الذي يوصل إلى فكرة تغطي في الرواية هي اللا استقرار، ووضع مريب وغير آمن، إن الروائي واسيني الأعرج بأسلوبه الفني يعكس الأحداث بطريقة تجعل مواقفه مبنية على ما يحدث داخل الرواية، وذلك من خلال ابتكاره لشخصيات بمواصفات تعكس التاريخي، والسياسي للتعبير عن "الأزمة الجزائرية التي يرى بأننا لا يمكن أن نعالج العنف الذي يجتاحها بالواجهة وبالشجاعة وبالجرأة، لأنها لا تتفع وستؤدي إلى الموت"⁽¹⁾، لذلك فدقة اختيار الأسماء لها دور كبير في التعبير الفني عن الكثير من الدلالات، والحضور الفعلي لهذا العنوان يتجلى منذ بداية الرواية مع شخصية تسمى الخضر، وعائلته "لا علاقة لما سأرويّه بما سمعته، ويثقل رؤوسكم. عائلة الخضر مثل الله، لا تشبه إلا نفسها وسلطانها. لا تؤمن إلا بما يصدر عنها ولا يستقيم نظرها إلا برؤية اللون الأخضر الكاكي، اللون الوحيد الذي يستفزني منذ طفولتي الأولى"⁽²⁾، وهو حكي على لسان الشخصية، وضح جانبا مهما من الأحداث التي ستكشف تدريجيا طيلة مسار الرواية.

أما القسم الآخر الذي يحيل عليه هذا الفصل، هو وصول دون كيشوت (فاسكيس دي سرفانتيس دالميريا) الشخصية المقصودة في عنوان الرواية، هذا الوصول أو القدوم إلى الجزائر، وتحديدًا إلى الأماكن التي زارها، ومرّ بها جدّه الأول ميغيل سرفانتيس، وهذا الوصول هو محاولة لاسترجاع ما كان جده قد فعله على الأراضي الجزائرية، ما يشبه شيئاً

(1) حسين حليمي: ثنائية الأنا والآخر في السرد الروائي، قراءة في رواية "حارسه الظلال" لواسيني الأعرج أنموذجا، مجلة اللغة الوظيفية، مج 5، ع 2، جامعة الشلف، 2018م، ص292.

(2) واسيني الأعرج: حارسه الظلال دون كيشوت في الجزائر، ص17.

من الاشتغال على التاريخ وإحيائه روائيا، وبطريقة تستلزم إعادة النظر لتاريخ الجزائر من زوايا مغايرة. واسترجاع مجد ضائع، وفي المقابل الاشتغال على ما قد سُلِب أو يراد الحفاظ عليه.

والملاحظ في الفصل الثاني هو توسيع في الأحداث، أو على الأقل إكمال لما حدث في الفصل الأول لحسيسن، إذا ما تم اعتبار أن الفصل الأول كتنويه لمعرفة بعض الشخصيات، وسلوكياتها التي تكون فاعلة في الفصل الثاني، كشيء من المتابعة ومواصلة الأحداث بنوع من التنامي والتتابع فيها.

ويحدث في هذا الفصل من جهة أخرى التفصيل التام لرحلة دون كيشوت في الجزائر عبر الأمكنة التي زارها جده، وصولا إلى مغارة سرفانتيس، ووقوعه في الأسر، ولعل خراب الأمكنة هذا إنما هو الحال الذي وصلت إليه المغارة من إهمال وتهميش، واصطدام دون كيشوت بذلك المآل الذي مسّ المغارة، وبالقياص على ذلك وعلى ما ورد في الرواية فالخراب حالة عامة مست الجزائر بأكملها، كتوصيف طغى عليها في فترة زمنية ما.

في الفصل الثالث المعنون ب "ناس من تبين" عنوان غامض كون المفارقة تخلّت تركيبته وإطلاق توصيف أبسط ما يقال عنه، أنه يعكس صورة غير مباشرة، -وبعبارة أخرى- عكس واقعا بجرأة توصيفية ذات دلالة ضمنية، فهؤلاء الناس من تبين قد يكونون أناسا ليسوا في المستوى المطلوب، أو لربما هم أشخاص يتمتعون بالسوء، أي يقومون بتصرفات سيئة ليست مقبولة، والأرجح أنهم بسمعة سيئة إنهم ناس من تبين، هناك إمكانية لاشتغالهم بسهولة إن كانت هناك نار قد اشتعلت في هذا التبن، رغم أنه ورد في هذا الفصل أن هؤلاء الأشخاص هم من يشعلون هذه النار ثم يخافون من حرائقها، وهذا هو الجانب غير المصرح به وبشكل الجانب الآخر للمفارقة، ويظهر ذلك من خلال "قصة حسيسن وهو يكشف جنسا بشريا من نوع جديد، ناس من خيش وتبن، يشعلون النار ويخافون من حرائقها، وضياعه الكبير داخل دهاليز الخوف والموت"⁽¹⁾، والترجيح الأقرب لذلك أن الشخصية "حسيسن" تصوّر واقعا ليس

(1) واسيني الأعرج: حارسة الظلال دون كيشوت في الجزائر، ص 99.

من المفترض أن يكون بسوئه وترديه، وإنما على العكس تماما، واقع متّزن وأوضاعه الحياتية مستقرة.

ولكن الجانب الجليّ والمتفق عليه، هو ما يمكن أن تتركه هذه النار من خراب، ومناظر يتبعها كل من الخوف والموت؛ وهذه هي الحالة التي تكررت في الرواية، وشكلت مبناها العام، وهي في النهاية كواقع جزائري كان معيشا، يشكل الوضعية العامة لتلك الفترة التي مرت بها الجزائر.

في الفصل الرابع اسحضر للعودة؛ هذه العودة المختارة كعنوان للفصل كما تم ذكره سابقا يصلح كتوصيف لعودة (كورديلو دون كيشوت)، لكن هذه العودة يتضح جليا أنها عودة حسيّن إلى ماضيه، كتعريح، وإحالة على خلفيات في شكل معين، يعود إلى الماضي (ماضي الجزائر) بطريقة بعيدة عن المباشرة والوضوح، وهذا ما توضحه شخصية حسيّن.

في الفصل الخامس تتسارع وتيرة السرد نحو الأمام، وتتشابك الأحداث وصولا إلى مرحلة الحديث عن تلك الرحلة التي يقوم بها دون كيشوت في المكان الذي قد سبق وأن حدّد بداية من العتبة الأولى التي هي العنوان، وكذلك الإشارة التي كانت مقصودة في فصول سابقة إنها الجزائر، التي تم وصفها على أنها مدينة الرماد والخوف، وهذا ما يدل فعليا على الوضع الذي عاشته الجزائر، فالرماد بطبيعة الحال غالبا ما ينتج عن الحرق الذي قد تكون تعرضت له من خلال عمليات العنف في فترة ما.

وأیضا الخوف كحالة عامة تنتج طبعا عن وضعية غير آمنة، لعدم الاستقرار، وهذه الحالة إنما تمت الإشارة إليها في مواضع مختلفة من فصول الرواية، والحديث أيضا يكون عن تلك الصعوبات التي صادفت دون كيشوت في رحلته، وهو يركب البحر:

كل هذا إنما هو استحضار للماضي، والتقاءه بالحاضر، حاضر دون كيشوت، وأيضا حاضر الجزائر المليء بالمفاجآت، إنه الماضي المنسوب لجذّ سرفانتيس، ماضي الجزائر في العموم، وهذا ما جعل العمل الروائي الذي حبكه الكاتب بطريقة فنية يظهر في صورة راقية ووضعا فنيا بارزا، ختاما وفي الفصل السادس، والأخير المعنون بـ "رائحة الخوف" كحالة

عامة تصنع الوضع الكلّي الذي مسّ الجزائر، وكذلك الجو العام الذي تتحرك فيه الأحداث وبذلك تتحدد العلاقات المشكلة لهذا الخوف، فهو وضع ليس فيه من الاستقرار بشيء.

2- جمالية اللغة من خلال السرد الروائي والأبعاد المشكلة للحدث:

الوصف الراقي التي قامت عليه الرواية، وبني من خلاله الحدث عند الروائي "واسيني الأعرج"، لا يكاد يخرج عن التحكم الجيد في اختيار الألفاظ بعناية كبيرة، بلغة قريبة من المتلقي الذي يتطلع لتلك الأحداث، ويسعى للمضي فيها والتفاعل معها.

والحديث عن اللغة المستعملة في حَبْك المقاطع السردية، قريب من الخوض في استعمال اللغات الثلاث (العربية، الفرنسية، العامية)، مع البعض من الكلمات من لغات أخرى في القليل النادر، لكن الحديث سيكون موجها نحو الأبرز، باعتبار درجة التفاوت في استعمال لغة على حساب أخرى، وهذا يدل على ثقافة الكاتب الواسعة من جهة، وإطلاعه على ثقافات الآخر من جهة أخرى، وبصفة ملفتة جعل هذا التنوع في الاستعمال اللغوي جمالية في الصياغة، وقربا في المعنى من القارئ.

إذ جعل الكاتب الروائي من اللغة المستعملة في كل مرة الركن الأساسي في كل بناء سردي متين، واختيار الأساليب الفنية بحذر شديد، لتعبيرها عن واقع يجمع بين ما هو اجتماعي وبين ما هو سياسي، وبين ما هو ديني أيضا، لذلك كانت تلك العناية في الاختيار بما يتماشى مع المسار الذي تخطوه الرواية إلى الأمام، ويمكن الإشارة إلى بعض المواضع في الرواية من خلال قول الكاتب: "لا خيار لي سوى الاستجابة لدعوة الأمواج والزرقة التي تذكر في مساء بخلوتي، وعزلتي وخوفي المتماذي في العمق، كلطخة زيت والارتواء في عمق هذا اليمّ المتعالي الذي بدأ يقلق من صمتي⁽¹⁾"، وهذا الكلام بمثابة توصيف دقيق لتجربة حياتية مختارة الألفاظ بدقة وعناية فائقة.

ومن خلال الرواية يتم الكشف في مواضع متباينة تعامل واسيني الأعرج مع بعض المقاطع وإيصالها، إما بالعامية، أو كمزيج بين العربية، والعامية مثل قوله: "تتمهبل عليّ وإلاّ

(1) واسيني الأعرج: حارسة الظلال دون كيشوت في الجزائر، 14، 15.

كفاش؟⁽¹⁾، وهو بذلك يوجه رسالة بسيطة للقارئ بلغة مفهومة، قريبة منه، وبعيدة تماما عن التعقيد، ليتم الجمع بين العربية، والعامية في مواضع أخرى، على شكل ترجمة لبعض المصطلحات المشكّك في أمرها مثل قوله: "ما تعرفش تقرأ الكونتور (العداد)؟"⁽²⁾، وهذا المستوى من التعبير باللغة، على قدر ما قدّم الإضافة المرجوة: من تبسيط، وتقريب للمعنى إلاّ أنه أدخل بعض المقاطع من الحبك الجيد، التي تساهم في التعبير عن الأفكار بطريقة راقية. ومن ذلك ما ورد في هذا المقطع: "حسبنتي مهبول؟ أنا إنسان صاحب عائلة ولست مستعدا للانتحار المبكر"⁽³⁾، فهذه اللغة المزيجية بين نمطين مختلفين، تشعر القارئ بنوع من القلق رغم الطريقة المقربة للمعاني، وتقصير المسافة بين الرواية والقارئ.

وعلى نفس المستوى من الاستعمال فيما تعلق بالمزج اللغوي، نجد أنه يقحم اللغة الفرنسية إلى جانب اللغة العربية مثل قوله: "هل يرضيك هذا؟ ما أنجزته (C'est De La Merde. Ça Va?)"⁽⁴⁾، وأيضا في موضع آخر قوله: "ممنوع Le Jumelage ومع ذلك في وجه الأحباب كل شيء يهون. اركب والحافظ ربي."⁽⁵⁾، وبين هذا المزج على مستوى اللغة معنى مفاده التعبير عن ثقافة الكاتب الواسعة، وتحكمه الجيد في اللغات، وأيضا إدراكه لطبيعة القارئ المتعدد اللغات كذلك، على مستويات متنوعة.

ومن خلال هذه الإشارة إلى طبيعة السرد الروائي المرهون باختيارية اللغة فإنه يمكن الإدراك بصورة ملفتة ذلك التوزيع المبدئي للعناصر السردية، وعلاقتها المتينة فيما بينها لتشكيل الفسحة الأكبر التي تتحرك فيها أحداث الرواية من خلال هذا المخطط:

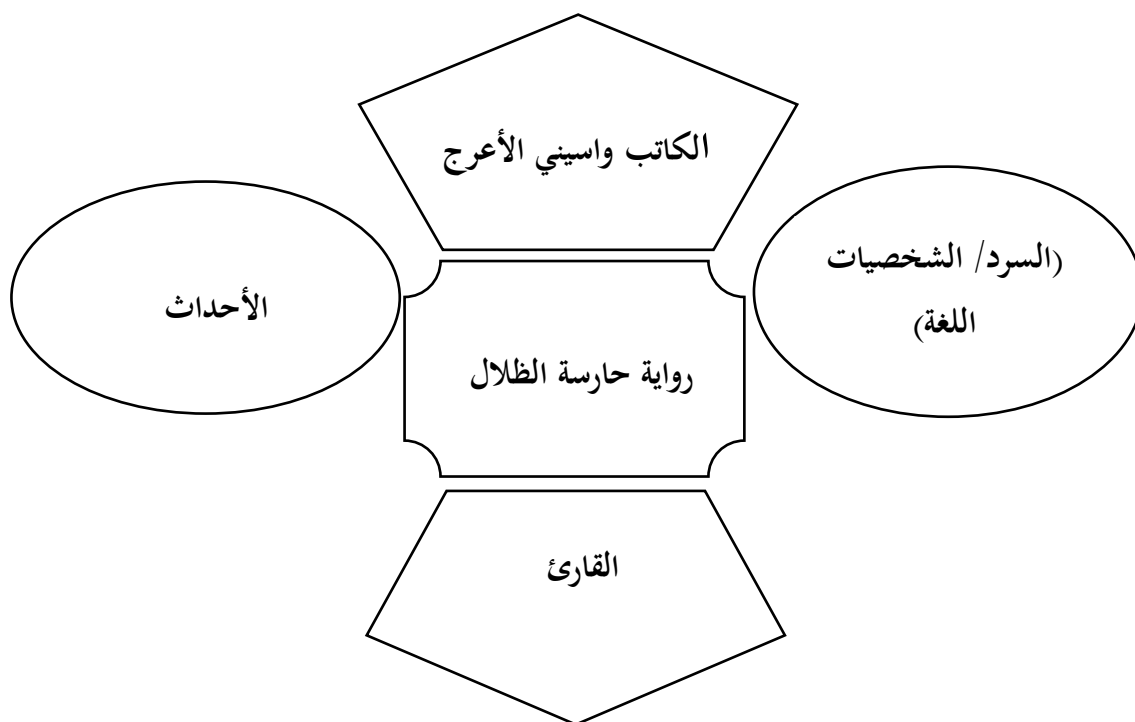
(1) واسيني الأعرج: حارسة الظلال دون كيشوت في الجزائر، ص101.

(2) المصدر نفسه، ص128.

(3) المصدر نفسه، ص101.

(4) المصدر نفسه، ص205.

(5) المصدر نفسه، ص128.



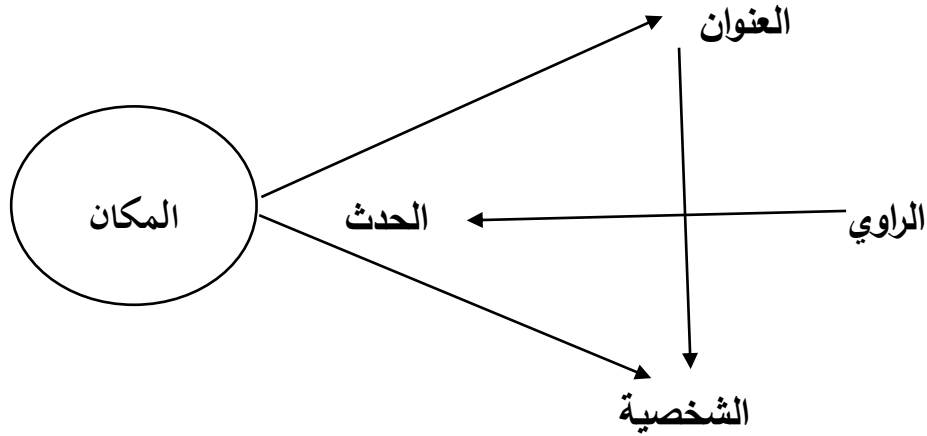
-شكل توضيحي يبين علاقة العناصر السردية والعملية الابداعية-

3- حضور الشخصية وتشكيل المكان الروائي في رواية حارسة الظلال:

من خلال العنوان تحديداً، يتبين جلياً ذلك التخصيص الموجه نحو المكان الذي تدور فيه الأحداث، مما يشكل نسيجاً فنياً، ما يشبه القالب الفني الذي يشغله المحتوى الجامع لذلك القالب، فالمكان الروائي هو " العمود الفقري الذي يربط أجزاء الرواية ببعضها البعض، وهو الذي يسم الأشخاص والأحداث الروائية في العمق والمكان يلد السرد قبل أن تلده الأحداث الروائية، وبشكل أعمق وأكثر أثراً"⁽¹⁾، الأمر أقرب إلى حد الالتزام من خلال العلاقة القائمة بين الأصل (العنوان)، والفرع (المحتوى) نتيجة ذلك التخصيص الموجود في العنوان ومن ثم ذلك التتابع في الأحداث الروائية فيما بعد.

(1) ياسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، ط1، 1986م ص05.

والملاحظ أن المكان في هذه الرواية ذو صفة لصيقة بالشخصية (دون كيشوت)، وباقي الشخصيات الأخرى عن طريق العلاقات المستخرجة، من خلال حضور الشخصية ومساهمتها في تحديد المكان:



-علاقة المكان بالمكونات السردية الأخرى-

وسلطة الراوي بارزة في الرواية، كونه أساسيا في استيعاب الأحداث التي تعالجها الرواية وكذلك المجال الذي تدور فيه الشخصيات، لتقديم مادة حكاية سردية على لسان الراوي أو شخصياته.

فالمكان في الرواية ذو طبيعة مغلقة، فهو المجال ذو الحدود المعلومة المعبر به عن الجزائر، ويحدث التجاوز إلا في حالة واحدة وهي الأمكنة التي عبرها سرفانتيس، ودون كيشوت، وهذا ما ورد في الرواية تحديدا: "قصص المدن الكبيرة هكذا، ومساراتها التراجيدية لا يمكن فهمها إلا بعملية الحفر تحت الخيبة والخسارات.

_ أظن أنني في هذا المكان، أحسست بشكل أعمق بدون كيشوت. فالمغارة... حتى وهي في هذه الحالة من التلف، عزفتني بآلام الأسر وعذابات العزلة والرغبة المحمومة في الهرب. بدأت أفهم الآن لماذا كتب بعد أكثر من عشرين سنة دون كيشوت عندما أطلق سراحه"⁽¹⁾ يتضح جليا من هذا الكلام أن الرواية وأحداثها ذات ارتباط وثيق بالجزائر، كمكان مغلق معلوم الحدود، ويتضح كذلك الارتباط بالشخصية الأخرى المشكلة للبواعث الرئيسية للرواية

(1) واسيني الأعرج: حارسة الظلال دون كيشوت في الجزائر، ص 92.

المتعلقة بدون كيشوت في الجزائر، والمصرح به منذ البداية في العنوان، والمكان المرتبط به أيضا (المغارة) داخل المكان الكلّي والأعمّ، الأشمل (الجزائر) بكل تفاصيله التي يحتويها من "بنايات الجامعة المطلة على شارع ديدوش مراد. المطاعم، مقاهي الجامعة، نادي عبد الرحمن طالب، المكتبة... كلها فقدت خاصيتها الثقافية لتصبح بيتيريا ووكالات سياحية تشرف علي سفر الحجاج"⁽¹⁾، إنه التحول السلبي الذي يطال كل شيء.

والمكان في العموم هو الوحدة والفضاء الأكبر، إنه الجزائر، وللمكان صلة كبيرة بالشخصيات المتحركة داخل هذا الحيز الأشمل بحدوده المعلومة، وهذه العلاقة تكون جليّة من خلال ما هو متعلق بـ "حسيسن"، الذي له صلة كبيرة بالجزائر العاصمة، المكان الذي تربي فيه، ليتّم من خلال هذا الوصف، ذو الصفة التحديدية الواردة في العنوان، بل هو فضاء رحب تتحرك، وتعيش فيه الشخصيات مساهمة في بناء الأحداث وتطورها.

والواضح أن حسيسن يتصل بمسقط رأسه (الجزائر العاصمة)، للدرجة التي لا يمكن له التفكير في بديل عنه، وذلك رغم الأوضاع المزرية التي تعرّض لها هذا المكان، ويتجلى ذلك من خلال هذا المقطع: "سكان محيط العاصمة الذين وجدوا أنفسهم تحت تأثير ضغط الإرهابيين ضائعين وسط مدينة لا تشبه لأي شيء يبحثون عن سقف لهم ولأبنائهم"⁽²⁾ والكلام الذي تفوهت به هذه الشخصية هو الأمر الذي وضّح تلك القيمة المتميزة للمكان (الجزائر)، وذلك الرابط الذي يجمعهما، مما يصنع وضعاً خاصاً يفيد بعدم الحصول على بديل آخر، وفي النهاية تبقى الجزائر المكان ذو الوجهين: أولهما اعتباره الحيز الأكبر الذي تدور فيه الأحداث الروائية ككل، والآخر هو الوعاء المكاني الذي تندرج تحته كلّ الأمكنة الأخرى الواردة في الرواية.

يوجد مثلاً: الميناء كمكان جزئيّ في ذلك الإطار العام، مثل: "في مساء اليوم الثاني غادرت رصيف الميناء القديم"⁽³⁾، وهنا تعتبر هذه الجزئيات المكانية ذات صلة رابطة ما بين الجزائر، والأماكن التي تنتمي إليها، وحسيسن هو الرابط بين تلك الأمكنة، ومن ذلك ما نجده

(1) واسيني الأعرج: حارسة الظلال دون كيشوت في الجزائر، ص114.

(2) المصدر نفسه، ص33.

(3) المصدر نفسه، ص149.

من خلال مكتبه الذي يقوم فيه بأعماله، ورغم أنه حيز ضيق إلا أنه ذو أهمية كبيرة في الكشف عن الأحداث، ومن ذلك ما حدث لما قام باستقبال دون كيشوت في هذا المكتب.

ومع ذلك فهذه التشكيلات المختلفة للمكان إنما هي أمكنة ما بين الواقعية، أو الحقيقية في المقابل هناك توجيه مبدئي نحو أمكنة خيالية متوهمة، لأنها تفوق القدرة العقلية للقارئ من خلال ما يتبع ذلك المكان من أوصاف دالة عليه، أو إشارات مساعدة على فهم ماهيته وطبيعته، وهذا ما ينطبق على جهنم كونها مآلا لذوي الأعمال السيئة مثلا، فنجد في الرواية ما قيل عن نساء يطبعن أجسادهن بالوشم، ويتضح هذا من خلال: "الوشم طريق نحو جهنم يغضب الله والملائكة، سيلدغ جسد المرأة الموشومة بعدد لسعات الإبرة والمشرط"⁽¹⁾، ومن الأمكنة الواردة في الرواية، يمكن الإشارة إلى ذلك الوصف الذي أتى على لسان الشخصية حنا للفيلا الأندلسية، من خلال مواضع مختلفة داخل الرواية.

ويمكن الإشارة إلى ذلك انطلاقا مما ورد في هذا القول: "جنينة المدينة هي اسم الفيلا الأندلسية... عندما يواجهها المروء يحسّ بصغره، أمام بابها الحديدية الثقيلة التي تشكّل دفاعها الأول ضد كلّ الغرباء"⁽²⁾، ومن جهة أخرى هناك كلام عن المكان المتعلق بالشخصية دون كيشوت، سواء من خلال الأماكن التي مرّ بها، أو السجن الذي أُسر فيه يقول: "لم أستطع تحمل الليلة الأولى في السجن"⁽³⁾، وهذا يعبر عن قساوة الظروف التي عاشها دون كيشوت في السجن. وتتشكل بذلك سلطة المكان ذات العلاقة المباشرة مع الشخصية، والمساهمة في بناء نفسياتها من خلال الطبيعة المميزة للمكان، الذي لا يمكن فصله عن مكون الزمن الذي يحكم طبيعة السرد، وعرض الأحداث.

إذ "لا يمكن طرح مسألة المكان أو الفضاء بمعزل عن الأزمنة، فالعلاقة بينهما أساسية لأنها تُشخّص جدلية الواقع في الحياة، وتشخيص جدلية الواقع الروائي في حد ذاته"⁽⁴⁾، لذلك

(1) واسيني الأعرج: حارسة الظلال دون كيشوت في الجزائر، ص48.

(2) المصدر نفسه، ص50.

(3) المصدر نفسه، ص162.

(4) أحمد عوين: دراسات في السرد الحديث والمعاصر، ص116.

فالإطار الزمنى ضرورى داخل الرواية، وله علاقة وطيدة بالمكان، وتتشكل على أساسه حدود المكان داخل الرواية.

4- الزمن فى رواية حارسه الظلال:

الزمن فى الرواية له أهمية كبيرة، كون تجسيده غير ثابت من خلال ثنائيتى زمن الحكاية وزمن التلقى، على أن "فى السرد الأدبى يختلف زمان الحكاية المروية بزمان تلقى هذه الحكاية"⁽¹⁾، والزمن الروائى له علاقة بما يتضمنه الزمن من استرجاعات للأحداث الماضية واستحضارها فى الوقت الحالى، يجعل من الرواية، والأحداث تحديدا عاملا مهما فى كسر خطية الزمن، لضرورة فنية جمالية ولإكساب الأحداث مجرى آخر خارج الاعتيادية مثل: "منذ سنتين عاد إلى هوسى، فكرة واحدة تسكننى: كيف أجد الطريق إلى ميغيل دون المرور على طريق الوالد"⁽²⁾، وهذا باعتبار الأحداث الروائية طالما وضحت وجهة دون كيشوت فى سبيل السير على خطى جده فى الجزائر، وما يدعم هذا الموقف على لسان دون كيشوت فى الجزائر قوله: "هذه المدينة أغرت دائما جدى. فقد خصص لها كراسا صغيرا أو كورديلو (Cordello) صنعه بيده على عدد سجناء البحر فى ذلك الزمن"⁽³⁾، ويعتبر ذلك حافزا كافيا جعل دون كيشوت يصرّ على اكتشاف السبيل الذى سار عليه جده، وما يمكن إدراجه فى هذا السياق حول الاسترجاع، هذا القول الذى له صلة بماضى "حنا" أثناء استرجاعها لذكرياتها، فالمحكي "فن قائم على الاسترجاع أصلا، إذ السرد لاحق على القصة غالبا فبمجرد إعلان الكتابة يكون السرد قد شرع فى فعل الاسترجاع"⁽⁴⁾، ويتضح الاسترجاع من خلال هذا القول:

(1) محمد ساري: فى معرفة النص الروائى، تحديدات نظرية وتطبيقات، دار أسامة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1 2009م، ص80.

(2) واسيني الأعرج: حارسه الظلال دون كيشوت فى الجزائر، ص29.

(3) المصدر نفسه، ص43.

(4) منصورى مصطفى: سرديات جبرار جينيت فى النقد العربى الحديث، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2015م ص174.

"هذه النافورة تذكرني بساقية البلاطان التي لا تتوقف حنا عن ذكرها والاعتزاز بها وكأنها ما تزال موجودة"⁽¹⁾، وبذلك يكون الارتباط الزمني بأهم شخصيتين في الرواية، مرتبط بماضيهما، واسترجاعه في الحاضر من أجل عيشه، ويفيد ذلك بشيء من الفنية من خلال ذلك الكسر الزمني.

وإضافة إلى مجموع الاسترجاعات الواردة في الرواية، يوجد في المقابل سلسلة من الاستباقات، التي لا تقل أهمية عن الاسترجاع الزمني، رغم أن الاستباق "أقل ورودا مقارنة بالاسترجاعات السردية الغربية الحديثة، بل إن ذلك يشمل التقاليد السردية على تعدد لغاتها"⁽²⁾، ومن تلك الاستباقات هذا القول: "أعرف مسبقا أنني لن أنجح فاللعبة مغلقة"⁽³⁾ وهو استباق للحدث وإطلاق للحكم قبل حصوله، وهناك عينة كافية لمثل هذه التوظيفات في الرواية، في مواضع متباعدة تتحدد بنفس هذه الطريقة، فكان الاستباق في موضع آخر خاص بحلم شخصية من الشخصيات تحلم بأن تكون طبيبة، ومضمون ذلك الاستباق موجه نحو ما يلي: هي "طبيبة وتحلم كل يوم أن تصبح اختصاصية في الأمراض النسائية أو عالمة آثار"⁽⁴⁾، وبذلك يكون الزمن بعيدا عن تلك الخطية التي تصبغ في بعض الأحيان هو على النقيض يكون بعيدا عن تلك الخطية عن طريق الاستباق الزمني، بالإشارة إلى حدث لم يحن أوانه بعد، ومن ذلك ما يحدد مسار شخصية ما، أو مجموع الشخصيات داخل المتن الروائي.

والزمن له ارتباطات متواترة مختلفة تكون إما بالقطع، المشهد، الوقف، والخلاصة. والحديث عن القطع يستدعي القول أنه: ذلك الارتباط غير المذكور لفترة زمنية، لا يذكر فيها ما حدث سوى أنه يتم الإشارة إليها، وفي الرواية عينة كافية من ذلك يمكن الإشارة إلى البعض منها: " - لا؟ أعوذ بالله كيف أنساك؟ مستحيل.."⁽⁵⁾، وفي موضع آخر على نفس الخط، فيما تعلق

(1) واسيني الأعرج: حارسة الظلال دون كيشوت في الجزائر، ص200.

(2) منصور مصطفى: سرديات جيرار جينيت في النقد العربي الحديث، 178.

(3) واسيني الأعرج: حارسة الظلال دون كيشوت في الجزائر، ص58.

(4) المصدر نفسه، ص193.

(5) المصدر نفسه، ص104.

بالقطع هذا القول: " - أفهم من هذا الكلام أنه يجب استغلال فرصة التصوير قبل أن يتفطن لنا هذا الحارس العاشق للبحر؟

- الأفضل أن تلمم آلتك وتكتفي بما أخذت"(1).

أما الحديث عن المشهد في الرواية فيستدعي الإشارة إلى المشهدية، التي تدخل ضمن القوام الفني الذي ساهمت في صناعته الشخصيات، وأيضاً بناء الأحداث وتسارعها ومن الرواية يمكن الإشارة إلى هذا المقطع:

"لم يبد عليه الاقتناع بتاتا، طلب مني ملء فيشة صغيرة مع التركيز على الغرض المرجو من وراء الزيارة.

- تريد رؤية من؟

- السيد مقدم

- تعرفه شخصيا أم تأتي من طرف شخص معين؟

- من طرف السي زكي

- م... م... المسألة جدية

- جدية وخطيرة

- تهملك شخصيا؟

- لا تهتم أمن الدولة

- الله أكبر"(2)، وهذا المشهد المتشكّل من خلال المقطع الحواري، جعل تصورا أوضح حول طبيعة الأحداث، ليتم فهم ذلك من خلال الأطراف الفاعلة في تشكيل الأحداث، والشخصيات المساهمة في ذلك رغم غيابها، لكن المقصدية من خلال هذا الحوار هي التي وضحت ذلك.

(1) واسيني الأعرج: حارسة الظلال دون كيشوت في الجزائر، ص79.

(2) المصدر نفسه، ص115، 116.

ومن خلال مجمل الوقفات الواردة في الرواية يمكن معرفة ذلك التوقف الزمني مما يساهم في كسره، من أجل التحكم في زمن الأحداث، والسير بها نحو التعقيد حتى الانفراج، وتأتي "الوقفة عادة لتقييم فاصلا بين الأحداث ومسارها الزمني"⁽¹⁾، ومثال ذلك قول الكاتب:

"من النافذة أطلت للمرة الأخيرة على بحر كانت ألوانه تتغير بشكل جنوني، من الزرق إلى السواد الغامق. تأملت مدينة الجزائر بوجهتها البحرية، امرأة عارية، ومتدفقة بلذة، ثم فجأة اسودت كل ملامحها مثل الرماد، ثم صارت كتلة من الرخاوة القذارة والصمت والخديعة"⁽²⁾ وعنصر المفاجأة هنا هو ما أكسب المقطع دفقة سردية بطريقة فنية، شكلت الجمالية المرجوة واعتماد الطريقة الواصفة في الغالب.

أما الخلاصة ذات الصلة الاختزالية للأحداث الروائية، الواردة دون شرح، أو تفسير فيكون التعامل معها باختصار مثلما هو في الرواية من خلال هذا المقطع: "إيه يا ابني. الدنيا بنت الكلب التي تغدر بنا فجأة. عندما نفتح أعيننا، نجد كل شيء قد تسرب فجأة ولا تبقى إلا العلامات الصغيرة لزمان يتهاوى كالنجوم"⁽³⁾، فهذا المقطع ذو صفة اختزالية؛ إذ لا شرح ولا تفصيل في الأحداث التي حصلت، وكان الاكتفاء بمجرد الإشارة إلى ذلك لا غير، ليتضح جانب من حياة الشخصية حنّا، ويبقى التأويل مفتوحا على سبل كثيرة تسير تحت وصاية التساؤل الأكبر، ما الذي حدث لـ "حنا" في تلك الفترة التي لم يتمّ الشرح فيها؟.

5- بناء الشخصية في رواية حارسة الظلال:

للشخصية أهمية رئيسية في رواية حارسة الظلال، من خلال الدور البارز الذي قامت به في بناء الأحداث، لدرجة أن في كثير من الأحيان تتضح طبيعة تلك الشخصيات، من خلال ما تقوم به شخصية أخرى سواء بالوافق أو بالتناقض، في المقابل ترتبط الشخصية بالوصف وكذلك مجمل الوظائف التي تقوم بها، فلا يمكن في كلّ الأحوال فصلها عن أدوارها، بل بها

(1) منصورى مصطفى: سرديات جيران جينيت في النقد العربي الحديث، ص 188.

(2) واسيني الأعرج: حارسة الظلال دون كيشوت في الجزائر، ص 216.

(3) المصدر نفسه، ص 48.

تسير الرواية بوتيرة تبعث على التحفيز من أجل معرفة ما الذي سيحصل، من قبل ما يعطيه القارئ من قراءات.

5-1- بناء الحدث على مستوى تأنيث وتذكير الشخصية الروائية:

تتوزع الشخصيات على عدّة محاور، وتتجلى من خلال الاسقاط الوصفي الذي يلزمها ويكون لصيقا بها، فهناك الشخصيات التاريخية، الأسطورية، والدينية، ومنها الشخصيات المجازية، الاجتماعية وكذلك السياسية، ولكن الذي يهمّ في هذا الباب هو الحديث عن أهم الشخصيات الفاعلة في هذه الرواية تماشيا مع وجهة هذه المقاربة للعمل بأكمله، لذلك "تتخذ الشخصية موقعا استراتيجيا، فهي مفترق الطرق لإسقاطات القراء والنقاد والمؤلفين"⁽¹⁾ ويقتضي الأمر في الحديث عن هذا الركن المهم، في تشكيل البناء العام للرواية الحديث عن الشخصيات المرجعية، وبالتحديد الشخصيات التاريخية، كأول ما يمكن الإشارة إليه ويخصّص الكلام بالضبط حول شخصية ميغيل سرفانتيس التي تعتبر من بين الشخصيات الرئيسية، التي أسّس عليها الفعل الحدثي الروائي، ولها ارتباط وثيق بالشخصية الفاعلة الأخرى التي هي (حفيد سرفانتيس)؛ فميغال سرفانتيس كاتب إسباني، وكان هو القضية التي سعى وراءها حفيده في الجزائر، ويفهم ذلك من خلال التصريح في الرواية على أنه يتبع ذلك الطريق.

وسيكون لحسيسن دور كبير في مساعدة سرفانتيس، على الوصول إلى الأماكن التي زارها والده، ومن ذلك المغارة المسماة باسمه إلى حد الآن مغارة سرفانتيس "اختبأ سرفانتيس تحضيرا لصعوبة المحتمل... بيع كأسير إلى القرصان دالي مامي الملقب بالأعرج. منذ أن وطئ هذه الأرض لم يتوقف عن التفكير في الهرب"⁽²⁾، وهذا ما يتضح جليا في الفصل الثاني، حيث تكون هذه الشخصية (ميغيل سرفانتيس)، كحافز لحفيده وهو سبب قدومه إلى الجزائر.

(1) محمد ساري: في معرفة النص الروائي، ص 83.

(2) واسيني الأعرج: حارسة الظلال دون كيشوت في الجزائر، ص 87.

أما عن دون كيشوت، وما ثبت عنه منذ البداية فى عنوان الرواية، هى شخصية روائية رئيسية، فاعلة فى الرواية التى تحكى قصة صحافى إسبانى، وردت هذه الشخصية بتسميتين وهذا ما ورد فى سرد الرواية، فبعض الموصفات الخاصة بدون كيشوت كانت على لسان حسيىس لا سيما حينما قال:

"كانت عظام دون كيشوت بارزة من تحت معطفه الأبيض. قامتة الطويلة التى تحاذى المترين... ظهره انعكف فى الأعلى تحت ثقل الحقيقة التى لم تعد مملوءة"⁽¹⁾، فدون كيشوت شخصية كاشفة للأحداث من خلال صبغتها المتكررة فى مشاهد مختلفة، الواصلة ما بين الأسطورى، والواقع التاريخى، دون كيشوت المهووس بالمغامرة وحبّ الاكتشاف، فدون كيشوت أراد أن يسير فى طريق البحث عما قد يوصله إلى معرفة الأماكن التى زارها جده طبعاً إذا لم يتم إنكار هوسه الكبير بالمغامرة، وحب الاكتشاف: "وكان التحقيق فى التفاصيل الحياتية والمدن التى عبرها أو عاش فيها جدي هى موضوع مغامرتى"⁽²⁾، ودون كيشوت شخصية اجتماعية فى منحائها الآخر تماشت مع سير الأحداث وربطت فيما بينها، وشكلت علاقة ضمنية مع شخصية حسيىس فى التعبير عن الواقع الجزائرى، مما خلق جمالية فى الأحداث بأسلوب فنى بعيد عن السطحية. ليتم من خلال ذلك صنع تصور ما عن موصفات دون كيشوت الجسدية، وأيضاً سلوكه النفسى، ويمكن جمع البعض من الموصفات التى ميزته وفق هذا الاتجاه:

الشخصية	صفاتها (حالاتها)	مقاطع من الرواية
دون كيشوت.	- الاندهاش. - التعب. - التسجيل.	- أضبطه فى لحظة اندهاش. - التعب الذى يملأ عيناه. - من حين لآخر يدون ملاحظاته الصغيرة.

(1) المصدر نفسه، ص24.

(2) واسينى الأعرج: حارسة الظلال دون كيشوت فى الجزائر، ص 28.

أما عن صدى شخصية حارسة الظلال الذي بدأ منذ العتبات الأولى للرواية، يمكن اعتبارها الشخصية المحركة للأحداث في مواضع كثيرة. وهذه الأسطورة الجزائرية المتداولة في العرف العام تنتظر بشغف عودة أخيها "حمو"، وأثناء ذلك الانتظار تقوم بالغناء، مما قد يكشف الجانب التراثي للشخصية بغنائها عن أخيها "حمو":

"كانت تقسم برأس أجدادها وكل الأولياء أن حارسة الظلال موجودة إلى اليوم في زاوية ما من زوايا المدينة، تنتظر عودة خويا حمو. كلما سقطت الأمطار، تخرج رأسها قليلا لتتنظر إلى السماء المغلفة بالسحب وتتشد نشيدها الطفولي:

يا النو يا النوية،

صبيّ، صبيّ

ما تصبّيش علي،

حتى يجي خويا حمو

ويغطيني بالزربية."⁽¹⁾، وهي شخصية تبرز جانبا من التراث الشعبي، ورابطا وثيقا بين الماضي، والحاضر، وكذلك الحضور السياسي في الرواية، أظهر الوضع العام للجزائر في فترة زمنية معينة لم تعرف فيها الاستقرار بالمرة، فكشفت الشخصية السياسية عن ذلك الواقع المشكّل، من خلال شبكة من الأحداث المتتابعة التي مست استقرار الجزائر، حول قضية الحكم، والفعل الديمقراطي.

والكاتب الروائي بذلك لم يجعل هذا الحضور السياسي من باب الصدفة، وإنما لإعطاء التفاتة لذلك الواقع الجزائري من جوانبه المختلفة: على الأصعدة الاجتماعية، والحياتية المعيشة عن طريق الالتزام داخل المجتمع الجزائري، دون التخلي عن القضية السياسية لأهميتها، وهذه الشخصية التي أبرز بها الكاتب هذا الواقع، هي شخصية علي بلحاج من خلال هذا القول:

(1) واسيني الأعرج: حارسة الظلال دون كيشوت في الجزائر، ص156.

"لا وجود للديموقراطية، فالمصدر الوحيد للتشريع والحكم هو الله ومن خلال القرآن وليس الشعب. إذا انتخب الشعب ضد القانون الإلهي فلن يكون ذلك إلا كافرا وفي هذه الحالة يجب قتل الكافر"⁽¹⁾، فالوضع السياسي للجزائر في تلك الفترة لم يكن مستقرا على الإطلاق، وكان مشدودا في إحدى اتجاهاته نحو إقامة مجتمع بحكم إسلامي خالص، بتطبيق أحكام الشريعة الإسلامية، ومن خلال الرواية يتضح كيف أن هذا التوجه الديني الذي يرهن الانقياد السياسي بلباس ديني مرهون به، من خلال ذكر ذلك الوصف الشنيع للتخريب المتمثل في تلك العقلية:

"الرعية التي لا ترتاح إلا إذا دمرت كل شهوة في المدينة. لولا تدخل وزارة الثقافة لأنت البلدية الإسلامية على الأخضر واليابس بتحطيم كل التماثيل العارية، النسائية خصوصا"⁽²⁾ وهذا ما يبرر حالة الخوف، واللا أمن التي تزامنت مع متغيرات حياتية مختلفة.

وأول ما يمكن الحديث عنه فيما تعلق بالشخصيات الاستذكارية شخصية "حنا"، التي تعيش على وقع كل ما هو جميل من الذكريات التي ما زالت ترافقها، ما يجعل من ذلك جانب الاختلاف الذي يميزها عن باقي الشخصيات، فهي تعيد الماضي إلى الحاضر في ثوب أقرب إلى المثالية.

ولعل الوشم الذي يطبع جسمها، هي تلك العلامة الرابطة بين الماضي، والحاضر "هذه الأوشام هي ميراثي الكبير: شبابي وكل مراهقتي. عندما كنت صبية، كنت مثل حفنة الضوء الهارب. لم يستطع أي رجل أن يأسرنى بين يديه. كلما ظن أنه وصل إليّ انزلت بين أصابعه كالماء الصافي"⁽³⁾، إنه الأخذ بما هو أصيل، تلخص من خلال ما تميزت به شخصية حنا، وقصد به التعميم، والإسقاط على أشياء أخرى؛ أي أن الجزائر ستبقى دائما أصيلة بتراثها، وتاريخها، وماضيها المجيد. ومن خلال ما ورد عنها من مواصفات في

(1) واسيني الأعرج: حارسة الظلال دون كيشوت في الجزائر، ص35.

(2) المصدر نفسه، ص82.

(3) المصدر نفسه، ص48.

الرواية، كانت مرتبطة بمصطلحات تدخل ضمن الحب، والحنان "عاشقة الأشواق الأندلسية الضائعة"⁽¹⁾، ويمكن تلخيص صفاتها البارزة بهذا الشكل:

الشخصية	صفاتها	مقاطع من الرواية
حنا.	- حكيمة - النسيان. - مسكينة.	- على الرغم من حكمتها إذا لم تكن هلوسات حنا المستديمة. - عندما نسيت أن تسلم الآلة الكاتبة. - حنا المسكينة هي التي تعتقد.

تسير الأحداث الروائية من خلال شخصية مهمة، فيما تعلق بالراوي داخل الرواية من خلال "حسيسن"، في مواضع كثيرة، خاصة إذا ما تعلق الأمر بدخول ضمير المتكلم أثناء السرد:

"سبقني إلى هذا الكلام الذي تمنيت أن أكون قائله"⁽²⁾، ومن خلال هذه الشخصية تحديداً يمكن التلميح إلى أنها شخصية مرتبكة مما هز ذلك نفسيته، خاصة إذا تم معرفة أنه قد قطع لسانه، وأنه يعيش في رعب، وخوف دائمين، الذي كان ذلك على لسانه بقوله: "مسكين أنا ابن كل الأرياح واللا شيء، الذي أقسم بدون صراخ أنه لو يستعيد ثانية اللسان الذي فقده وذكر اللذة واللعة، المنزوع ذات مساء مغلق، سيقدم بفرح الساموري على ارتكاب نفس الحماقات"⁽³⁾، ومن خلال هذا المنطلق، ورد ذكر هذه الشخصية في الرواية ذات اسم التصغير "حسيسن" للصفة الحسن، يفضي هذا إلى معنى آخر هو التقليل من قيمته، وتقزيمه وعدم الإعلاء من شأنه.

وهذه الدلالة في الرواية كفيلة بشرح كل ما حدث له من مصائب، على الرغم من أن تطلعاته، كانت تطلعات تدخل ضمن الجميل لا القبيح، ويمكن التعبير عن شخصية حسيسن على مستوى أهم الصفات بما يلي:

(1) واسيني الأعرج: حارسة الظلال دون كيشوت في الجزائر، ص 11.

(2) المصدر نفسه، ص 13.

(3) المصدر نفسه، ص 15، 16.

الشخصية	صفاتها	مقاطع من الرواية
حسيـن.	- مسكين. - صالح (الصالح). - مسـؤول (المسؤولية).	- مسكين أنا ابن الأرياح واللاً شيء - أصبحت رجلاً صالحاً ومولناً. - نموذجياً أتحمل مسؤولية كبرى في صياغة - كدت أصرح لولا انتمائي.

من خلال ما تم توضيحه فى النص الروائى للكاتب "واسيني الأعرج"، على مستوى البناء الفنى، نجد أنه ورد بتشكيل مركب بين طبيعتين: على أن "حارسه الظلال فى الجزائر دون كيشوت فى الجزائر"، هى التقسيم الرئيسى المعتمد فى بناء الحدث الروائى، والواضح أن المقتبس "حميد قورى" الذى اشتغل على هذه الرواية، كانت له رؤية فنية أخرى، تتماشى مع طبيعة المسرح التى لها فلسفتها الخاصة، وتشكيلها الفنى، من خلال الاشتغال المسرحى على تلك العناصر الفنية، وتكيفها مع طبيعة المسرح الدرامية، وهذا ما تسعى لإرسائه تلك المتابعة فى انتقالية النص الروائى، وصولاً إلى العرض المسرحى.

ثانياً - البناء الفنى للنص الدرامى مزغنة 95^(*):

1- العنوان وتشكيل طبيعة الحدث فى النص الدرامى:

والتعامل مع النصوص المستحضرة إلى سياق المسرح، يكون من خلال تلك النظرة التى تسعى إلى إضافة الروح الدرامية وبحثها فى العمل بأكمله سواء بالزيادة، أو بذلك الحذف الذى يبقى له دائماً تأويل مفتوح على كافة جهات النظر تحت غاية واحدة، هى أن المسرح يتجه دائماً أينما كان النص الجيد. انطلاقاً من آراء نقاد الأدب الذين "سلموا بأولوية الدراما المكتوبة نسبة إلى العرض سواء كان ظاهراً أو مضمراً، ذلك أنه يجرى وصف هذا الأخير عامة وكأنه "تحقيق" (بالفعل أو بالقوة) للأول⁽¹⁾، ومن ذلك ما حدث هنا أثناء التعامل مع النص الروائى، الذى يعتبر المرجعية، أو الكتابة الأولى التى استند عليه النص الدرامى فى تشكيل أحداثه، لكن كان المنظور الذى تعامل به المقتبس مع ذلك النص الروائى مغايراً؛ إذ فيه نوع من التصرف، أو إعادة الصياغة بروح درامية جمعت، ولخصت، وقلصت ذلك الطول الوارد فى عنوان الرواية، ليتضح بعد ذلك أن العنوان أصبح فى صورته النهائية بصفة مطلقة على النص الدرامى، والعرض فيما بعد، فحقق المقتبس بذلك أهم خاصية فى الكتابة الدرامية بتلك الاختزالية المختارة لعنوان النص الدرامى الموجز.

(*) حميد قورى: مزغنة 95، نص درامى مخطوط.

(1) كير إيلاى: سيمياء المسرح والدراما، تر: رثيف كرم، المركز الثقافى العربى، بيروت، ط1، 1992م، ص313.

إذ أن العنوان "مزغنة 95" كتصور مبدئي عنه، يجعل القارئ أو الناقد على حد سواء يفهم شيئاً من القصد من خلال ذلك التخصيص الذي أريد في هذا النص الدرامي، وهو متعلق بالشخصية الرئيسية الواردة في الرواية التي هي: "حارسة الظلال"، (الجزائر المحروسة) فكأن المقتبس أثناء وضعه للعنوان أراد توصيفا آخر لحارسة الظلال تلك، على أن يكون أكثر دقة وقرباً في المعنى، فاستبدله ليكون بصيغة "مزغنة 95"، وكأنه ركز على الجزء الأول الوارد في العنوان الروائي، ليبني عليه عنوانه الجديد في النص الدرامي ككتابة ثانية لها خصوصياتها التي تتفرد بها، وهذا أول وجه اختلاف بين الرواية والنص الدرامي.

والتقسيم الوارد للعنوان المكوّن من مزغنة والرقم 95، توصيف قريب يفيد أن مزغنة هي الجزائر العميقة بثرائها، وحضارتها، وتاريخها الحافل، حيث أن مزغنة كانت إحدى تسمياتها القديمة في مرحلة من مراحل الجزائر، التي لم تعرف الاستقلال في الغالب، مزغنة هي الكلمة التي لخصت جزءاً من أحداثها عبر مراحلها التاريخية، ولا يزال في وقتنا هذا ارتباط بذلك التاريخ، فبعض المناطق حالياً تطلق عليها هذه التسمية.

أما الخوض في القسم الثاني من العنوان يوصلنا إلى تاريخ ما، والأرجح أنه "1995" كما سيتضح في أحداث النص الدرامي لاحقاً، وهذا التاريخ هو السبيل الذي أدى إلى فهم ذلك الارتباط بين مزغنة "الجزائر"، والفترات كانت مقصودة على مستوى المرحلة التاريخية ليتم الفهم من خلال ربط القسمين مع بعض، فتكون الوجهة الدلالية الكبرى للعنوان هي جزائر 1995.

وفي هذا السياق يمكن الإشارة إلى أن العنوانين، سواء في الرواية أو النص الدرامي إنما لهما دلالة واحدة هو التعبير عن الواقع الجزائري، ولكن الاختلاف يحدث في الكيفية التي يعبر بها كل من الرواية والنص الدرامي، باعتبار طبيعة، وخصوصية كل منهما. فكان مقتبس النص الدرامي وفيًا للمضمون والمعاني، ومغيراً ومكيفاً على مستوى إطلاق المصطلح المناسب للعنوان، وتبدأ أولى التصورات عن طبيعة الأحداث تتشكل، وإقامة رابط قوي بين قارئ العنوان، والنص الدرامي.

وإن الاختزالية الواردة في العنوان، تتماشى مع طبيعة المسرح بتلك المحدودية فيما تعلق بالعناصر المشكلة للبناء الدرامي، على حساب تلك الفسحة السردية التي يتمتع بها السارد في الرواية، فيتحدد الفرق الجوهرى بين نمطين مختلفين من الكتابة، كونهما فنان متباعداً على مستوى الآليات، وكذلك طريقة التعامل مع النص الإبداعي، وتتشكل نقطة الافتراق بينهما بدخول العنصر الأكثر أهمية فيما بعد، إنه العرض المسرحي الذي يجسد القيمة الجمالية الفعلية للمسرح.

2- الأحداث الدرامية وتجليات الأبعاد الواقعية:

النص الدرامي "مزغنة 95" نص مقتبس عن رواية "حارسة الظلال" للكاتب الروائي "واسيني الأعرج"، وتتكون أحداث المسرحية من حوالي 15 لوحة، تعالج على مستوى المضمون رحلة دون كيشوت إلى الجزائر، وعلاقتها مع الشخصيات الدرامية الأخرى ومزغنة 95 هذه، هي الجزائر، والأرض الطيبة التي لطالما حدثت عليها وقائع تاريخية هامة وتشكلت على أراضيها حضارات متعاقبة، متعددة الثقافات والأعراق.

فاختيار شخصية دون كيشوت في الجزائر، هو تخصيص قصد به التعميم إلى أن الجزائر أرض طيبة منذ القدم، لها تاريخها الحافل، والمسجل في الذاكرة الجمعية للمجتمع وبذلك تبدأ الأحداث بالتشكل من خلال هذه الوضعية، التي طُرحت بطريقة أكثر فنية من خلال ضوابط الكتابة المسرحية.

وتبدو أحداث النص الدرامي في بدايتها بنوع من التشبث، وعدم الوضوح، مع ظهور لبعض الشخصيات التي ستكون فيما بعد فاعلة في المسرحية، فالتقسيم المختار في بناء الأحداث على شكل لوحات، وكل ما "يؤدي إلى ترابط الحدث وتطويره لا يمكن اعتباره زائداً على الحاجة، بل في الواقع أساسي مهما كان حجمه"⁽¹⁾، وهذا ما قدم إضافة جمالية في التعامل مع الأحداث المستمدة من الرواية ليعاد كتابتها في قالب مسرحي، وبداية النص الدرامي كانت من خلال ذلك التخصيص الذي جمع بين اللوحتين الأولى والثانية، لتتأكد

(1) رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية، ص36.

خاصية من خصائص المسرح القائمة على الاختصار، والوضوح في التعامل مع الواقع بطريقة فنية هادفة، وهذا الجمع بين اللوحتين كان بوجهة مشتركة، هي إظهار ملامح حنا الشخصية الفاعلة التي بنيت عليها الأحداث، باعتبارها شخصية رئيسة في النص الدرامي فتقول حنا: "أكتب > صوت شخصية حنا وكأنه أتى من بعيد. تقنية الصدى<

اكتب حرف

زيد حرف مع الحرف

قادي الحرف

شكل كلمة"⁽¹⁾، ودخول حنا بهذه الطريقة في افتتاح الأحداث يبني تصورا مفترضا عن أهميتها داخل العمل المسرحي، ويتضح ذلك منذ بداية الأحداث، التي تبدأ بالانفراج والوضوح بتطور الشخصية تحديدا حينما بدأت حنا انتقالها في بداية النص الدرامي بطلبها كتابة الحرف إلى قراءة تلك الكلمات، التي تتشكل من خلال تتابع تلك الحروف بقول حنا: اقرء.

الكلمة اقبل الروح"⁽²⁾، والبداية الفعلية للأحداث تتضح من خلال تلك القفزة، والانتقالية التي ساهمت في نقل الأحداث المسرحية بطريقة مباشرة، من خلال ذلك الصراع القائم بين الشخصيات في كل ظهور جديد لشخصية من الشخصيات، لتتوزع الاحتمالات على أكثر من صعيد لتتشكل أولى دلالات العنوان من خلال ما ذكرته شخصية (م2) حينما كانت "حنا" تواصل غناءها، إذ تمت الإشارة إلى تاريخ (1995) بطريقة رمزية، تشير إلى مرحلة من مراحل الجزائر التاريخية العصبية، وبذلك ف(95) هو الترميز الفعلي لذلك التاريخ المتزامن مع أحداث الأزمة في الجزائر أيام التسعينيات، ويتضح ذلك من خلال هذا القول:

"م02: >متطلع في اتجاه الصوت وكأنه يكلم نفسه< عام منحوس، طول عمري نتشاءم من العوام الفردية 1995 تفوه... يعني 95 مصيبة جاية"⁽³⁾؛ وكلام الشخصية هذا هو الذي

(1)، (2) حميد قوري: مسرحية مزغنة 95، مخطوط، ص01.

(3) المصدر نفسه، ص03.

أوضح جانباً معيناً من أحداث الرواية وأتم ما قد أثاره العنوان (مزغنة 95)، كإحالة على سنوات العنف في الجزائر، وعرض ذلك كان بطريقة رمزية درامية، حققت الإضافة المرجوة كونها بعيدة عن السطحية، ورسمت ذلك الواقع الجزائري بتاريخه وأسطوريته، بطريقة واقعية بسيطة، وأحداث النص الدرامي ذات صلة وثيقة بالشخصية "حنا"، ومرتبطة بها فقد ساهمت في الكشف عن طبيعة الأحداث، خاصة عندما قامت الشخصية (م1) بالإفصاح عن الوجهة الأخرى للأحداث، والدلالة الضمنية لتاريخ (95) من خلال هذا القول:

"م1: لقد أقسمت للرجل المثلث والملتحين الذين كانوا برفقته بأن سر حادثتي... سيموت بين ظلال الروح بدون أن يعلم به أحد على الأقل خوفاً على الرجل الذي راهن على صفاء وقدم عنقه متحملاً مسؤولية إطلاق سراحه"⁽¹⁾، فقد توفر هذا القول على دلالات إيحائية إلى الوضع غير المستقر سنوات الأزمة، لما تعلق الأمر بأولئك الأشخاص الملتحين، والملثمين كإشارة إلى من كانوا على طريق التقتيل، والتعنيف الذي يسببه أولئك الأشخاص، وذلك التوصيف هو كدلالة على ذلك الواقع الجزائري السياسي ذي الأوضاع غير المستقرة، التي لا يتضح فيها من القاتل، ومن المقتول رغم أن الأطراف الفاعلة فيه تكاد تكون معلومة ويتضح ذلك من خلال مضمون هذا القول:

م2: ما رايش يكون خير من لسبقوه. دم اضيع بين الرجلين. اشكون اقتل شكون. وزيد واحد ما سيف عليه اجي لبلاد. رانا في حرب سبحان الله"⁽²⁾، والإشارة إلى أوضاع التقتيل هذه رغم الهدوء الذي ميز الأحداث منذ بدايتها، وكأنها كانت لغاية واحدة هي الكشف عن كل العناصر الفاعلة في سير الأحداث وتطورها.

وهذا ما يتضح، ويتبين جلياً حينما تمت الإشارة إلى كيفية ذلك العنف، وكذلك الوسيلة المستعملة، والأطراف الفاعلة فيه، وبهذه الإشارة تأسست واحدة من أهم الوسائل في خلق الصراع الدرامي: "صوت هيليكوبتر: المجموعة تنتظر إلى الطائرة العمودية. يتحركون وكأن

(1) حميد قوري: مسرحية مزغنة 95، مخطوط، ص 03.

(2) المصدر نفسه، ص 07.

الطائرة قريبة منهم، فوضى عارمة وسط المسؤولين⁽¹⁾، ومثل هذه الأوضاع كانت سببا في الخوف الذي كان يعيشه الجزائريون، فتشكل بعد من أبعاد الواقع غير الآمن، جمع فيه بين السياسي والاجتماعي، إنه الواقع المتأزم الذي يجسد في المسرح بطريقة فنية، يجمع بين الجدي والهزلي لصياغة ذلك الواقع بطرق ملموسة بعيدا عن الخيال.

تتسارع الأحداث في اللوحات الموالية كاشفة عن طبيعة الشخصيات، "الموقف الذي يختاره الكاتب المسرحي ينبغي أن يختار نقطة البدء بكل دقة، لأن الدراما لا تستطيع أن تتبع الشخصية في مراحل نموها النفسي البطيء، ولا تستطيع أن تعرضها في نواحي نشاطها المتعددة المختلفة كما تستطيع القصة"⁽²⁾، فالأحداث ذات العلاقة المباشرة بالشخصيات، كان لها الأثر البارز في كشف الشخصيات عن نفسها، وتوضيح الأحداث، وطبيعتها.

ومن ذلك العلاقة الموصولة مع الشخصية "حنا"، الواصلة، والمدعمة لما ورد في العنوان تشكيلا للأحداث التي أصبحت بذلك معروفة، من خلال أوضاع الجزائر في العشرية السوداء، كلها خوف، وتوتر، وعدم الثقة في الآخر.

إلا أنه في اللوحة الخامسة، وردت إشارة إلى خراب الأمكنة، هذا العنوان الذي ورد بهذه الصيغة سابقا في الرواية، وكأن المقتبس أثناء صياغته للنص الثاني الموازي للنص الأول رأى في هذا العنوان أهمية بالغة، من خلال المقصود العام الذي عاشته الجزائر، خراب في الأمكنة، أو بعبارة أوضح خراب الجزائر، فأبقى عليه كعنصر مشترك داخل النص الدرامي، ويتضح هذا الخراب أكثر لما تنهب آثار الجزائر، التي تعبر عن تاريخها، ويتضح ذلك من خلال:

المسؤول 1: الآثار تاع الجهالة. مكتوب في الأوراق تاع احسيسن: تاريخ تاع البلاد

م2: واش من تاريخ هد لفى حجر مرمي.

(1) حميد قوري: مسرحية مزغنة 95، مخطوط، ص 09.

(2) رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية، ص 42.

تاريخ البلاد في الزوبية؟ هذا كلام الخونة وليتعاملوا مع الخارج. لبلاد في خطر على أبواب جهنم.

<كأنه خطيب سياسي شعبي>

لازم انخرجوا الشعب في مسيرة حلوفه. اندد ويستنكر بشدة بهد لعجوز حنا الصهيونية وهد لمصاغر لدمهم ماهوش صافي مخط بدم الرقيق والسبنيول ولمالط والساليقان والكاتب احسيسن لمن وراه واقفين هم أعداء الله والعرب لازم اندد ونستنكر بشدة⁽¹⁾، وهذا ما دعم فكرة الهجنة العرقية للجزائر، المتعددة الثقافات، والمفتوحة على أكثر من صعيد في استيعاب كل الأجناس البشرية بثقافتهم المختلفة، لكن الجزائر أصابها من الخراب ما يمكن أن يهدّد حتى تاريخها من خلال تلك السلسلة من التدمير التي أصابتها.

ويبقى الحدث الدرامي مؤسساً على العنف، والتقتيل الذي كان سائداً في الجزائر في أصعب فترة زمنية عاشتها الجزائر، إنها السنوات الأكثر دموية في تاريخها، ف "نهاية اللوحة تتداخل مع اللوحة 7. والانفجار مع الزغرودة وظهور حنا في نفس الوقت. لدلالة أن القتل لا يخرس المقاومة..."⁽²⁾، فالجزائر رغم أوضاعها هذه فهي لا ترضى الفساد مهما كان نوعه، بشعبها الذي دائماً ما يثبت كفاءته في التصدي لكل عوامل المساس بأمن، واستقرار الجزائر، وتسير الأحداث على نفس الخط الذي يدخل ضمن العنف والقتل، إلى أن يحدث تغيير مفاجئ في الأحداث من خلال اللوحة 11، لما تم الإشارة إلى نقطة مهمة حول ذلك العنف الذي حدث على أنه لم يمسّ طبقة دون أخرى بل كان شاملاً لكل فئات المجتمع مثل:

"حسيسن: <منهارا> تعرف... السيدة عائشة... وحدة من آلاف المآسي... إطارات. أطباء وحتى أئمة. وواحد من رجال مسرح. اغتاله في رمضان. في النهار... أمام الناس"⁽³⁾، لذلك يمكن اعتبار العنف، والتقتيل حالة عامة مست طبقات المجتمع بأكملها، من طرف من فعلوا ذلك باسم الدين ليحققوا مصالحهم، على حساب المصلحة العامة. وهذا ما سبب الأزمة

(1) حميد قوري: مسرحية مزغنة 95، مخطوط، ص15.

(2) المصدر نفسه، ص21.

(3) المصدر نفسه، ص33.

خاصة إذا كانت هذه الفئة من الطبقة المثقفة والواحدة، ويحدث أن تكون هناك محاولة لاعتقال حسييس، وسرفانتيس، مما غير مجرى الأحداث ويتضح ذلك من خلال:

" المرافقان: يحاصران فاسكيس وحسييس يدفعوهم على الأرض. ويضعون أرجلهم فوقهما"(1) إلا أن الاعتقال لا يحدث، في هذا الموضع من الأحداث، كون سرفانتيس شخصية فاعلة في النص الدرامي، ولها علاقة ببلورة الأحداث لاحقاً. إلى أن تكون هناك مطالبة في نهاية النص الدرامي بمعاينة سرفانتيس، من خلال طلب:

"الشخصيات: اقطعوا لسانوا ها الدون كيشوت... اقطعوا لسان ها الدون كيشوت... وزيدو احرموه من الضناية... اقطعوا نسل هاالدون كيشوت..."(2)، لتكتمل أحداث النص الدرامي بقول حسييسن: "خلاص الخوف"(3)، وهي النهاية التي اعتمدت في النص الدرامي كنهاية بعيدة عن ذلك العنف الذي اصطبغت به الأحداث بأكملها.

ومن خلال ذلك التناوب، والتذبذب في الأحداث بين الشخصيات الفاعلة، حدث كل صراع صادر بين الشخصيات وفق تلك الحالة التي عاشتها الجزائر من عدم استقرار، وهو الهدف العام الذي بني عليه النص الدرامي، وهو "الفكرة الأساسية يسعى فيها الكاتب لبيانها، وهو منطلق الحوادث والصراع والحوار في المسرحية"(4)، وقد كان القتل والعنف مرتكزا تأسست عليه الأحداث الدرامية وصولاً إلى حالة الانفراج، وقد تولدت من خلال أحداث النص الدرامي شخصية أملت لها حالة العنف، واللاً استقرار الذي حتم احتجاجات، ومظاهرات للتنديد بتلك الأوضاع، إنه شفيق: "شخصية قائد المتظاهرين يبدو معتوها نوعاً ما، له انفصام في الشخصية فهو انثروبولوجي ويعمل بائع آثار والتحف في المزيلة"(5)، لهذه الشخصية علاقة تكميلية في بناء الحدث، خاصة فيما تعلق الأمر بحسييس، ودون كيشوت.

(1) حميد قوري: مسرحية مزغنة 95، مخطوط، ص36.

(2) المصدر نفسه، ص53.

(3) المصدر نفسه، ص54.

(4) نادر عبد الله دسه: الإخراج المسرحي، دار الإعصار العلمي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2016م، ص59.

(5) حميد قوري: مسرحية مزغنة 95، مخطوط، ص17.

3- الشخصيات المسرحية وتشكل الصراع في النص الدرامي:

الشخصيات الدرامية ركن مهم في الكتابة الدرامية، كونها العنصر المحرك للأحداث "فالدراما حدث ومهما كان نوع الحدث لا بد أن يصدر عن شخصية معينة، وإلا لم يكن له معنى"⁽¹⁾، والشخصية هي الحاملة للغة المسرح الحوارية، فضلا على أنها المتسبب الرئيسي في تشكيل كل صراع درامي يحدث داخل المسرحية، تماشيا مع طبيعة الموضوع المسرحي على اختلافه، ما بين الموضوع الاجتماعي، السياسي، إنه الواقع الذي يشغله المسرح بخصوصياته المنفردة، وما حركية الشخصيات فيما بعد على الخشبة في ثوب ممثلين، إنما هي العماد الذي لا يمكن أن يُستغنى عنه مطلقا، ولا غرابة في ذلك لأنه لا يمكن الخوض في مسرحية ما دون شخصيات.

وتتجلى الشخصية في النص الدرامي "مزغنة 95"، على أنها الحلقة الواصلة بين كل العناصر في العمل بأكمله بتصنيفاتها المختلفة، وبدلالاتها التي تخفي مقصديات تتماشى مع طبيعة الأحداث، وتسير وفق المنحى المختار لها مسبقا، لتعبر عن واقع جزائري مرتبك الأوضاع، على الصعيد السياسي، الاجتماعي، ليتم تصوير ذلك داخل النص المسرحي وعلى كثرة الشخصيات الواردة في النص الدرامي، وغياب تسميات واضحة لها تماشيا مع طبيعة الأحداث المعتمدة في بعض المواضع، تحتم الخوض في أهم الشخصيات المساهمة في بناء الأحداث الدرامية، والمشكلة لأطر الصراع سواء كانت على وفاق أو اختلاف، وتبقى في النهاية لكل شخصية أدوارها ومواصفاتها.

ومن خلال هذا النص الدرامي محلّ الدراسة، يمكن الخوض في الحديث عن شخصية "حنا"، وهي شخصية ظهرت ملامحها منذ بداية النص الدرامي، على أن "الخيال لشخصية حنا... كأنها شخصية أسطورية"⁽²⁾، فيتضح من هذا الوصف أن الطابع الأسطوري هو الذي يميز هذه الشخصية، التي لها علاقة مع الشخصيات الأخرى في النص الدرامي، لذلك يمكن

(1) رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية، ص25.

(2) حميد قوري: مسرحية مزغنة 95، مخطوط، ص01.

اعتبارها شخصية واصلة ذات سمة أسطورية، باعتبارها ذات صلة قرابة بالشخصية حسيسن وما يوضح ذلك في النص الدرامي هو هذا المقطع:

"حنا جدة حسيسن. تشجع حسيسن على كتابة ما جرى له وتقوم بمساعدة أطفال المدارس بتوزيع ما يكتبه على الناس، وتحيي فيهم القيم الدفينة. كل مرة في حي من أحياء العاصمة"⁽¹⁾، فحنا بهذه المواصفات ساعدت في الكشف عن مواصفات شخصية أخرى من جهة، وتوضّحت صفاتها النفسية، وسلوكها من جهة أخرى، إضافة إلى أنها شخصية مستمدة من التراث من خلال غنائها الدائم: "يا النو يا النويوة

صبي، صبي

ما اتصبيش اعليا

حتى اجي خويا حمو

واغطيني بالزربية"⁽²⁾، وفي هذا الموضع بالتحديد تأكّدت الخصوصية المرتبطة بهذه الشخصية التي ذكرت في الرواية، فحافظ عليها النص الدرامي لتكون خاصية مهمة لـ "حنا" وهي الشخصية التي صنعت اللمسة الفنية، بكل دخول أو خروج لها في مشاهد النص الدرامي، وساعدت في بناء الحدث وتعبيره عن واقع الجزائر، ولقد ساهمت الشخصية "حنا" في الكشف عن حالة العنف والقتل التي مست الجزائريين، الأمر الذي خلق صراعا دراميا الذي قد يكون "بين البطل وقرينه، أو بينه وبين نفسه أو بين الخير والشر، أو بين القدر والظروف أو بين العواطف والواجب، أو بين أشخاص وآخرين حول مبدأ"⁽³⁾، وقد حفل النص الدرامي بتشكيلات مختلفة للصراع، يمكن اعتبارها كعينة شاهدة على ذلك الجرم الذي حدث حينها مثلما ورد في هذا المقطع: "حنا: واخرج من الدار وراس ما يدل في يديه والدم اسيل. احمارت الأرض وغرقنا في دم اما"⁽⁴⁾، وبذلك تكون هذه الشخصية بمثابة العنصر المنسق

(1)، (2) حميد قوري: مسرحية مزغنة 95، مخطوط، ص 03.

(3) نادر عبد الله دسه: الإخراج المسرحي، ص 58.

(4) حميد قوري: مسرحية مزغنة 95، مخطوط، ص 32.

لكثير من العناصر ما بين الشخصيات الأخرى وتأجج الصراع، والأحداث الدرامية. وتسارع الأحداث يكشف عن شخصية فاعلة وعلى قدر معتبر من الأهمية، واستمدت أهميتها من خلال تلك العلاقة الوطيدة بالجزائر، من خلال البحث عن الأصل، وتتبع للطريق الذى سار عليه جده، ويتم التعرف على هذه الشخصية من خلال "مقوماتها الثلاثة، الكيان الجسماني والاجتماعي والنفسي"⁽¹⁾، ودخول هذا الطرف ضمن أحداث النص الدرامي، جعل خلطة واضحة على مستوى الأفكار المطروحة مما شكل علاقة أخرى ما بين الشخصيات مضافة إلى علاقة الجدة "حنا" بالحفيد "حسيسن"، بتشكيل علاقة أخرى بين "سرفانتيس" بالشخصية "حسيسن"، وسيرفانتيس هو شخصية ذات جنسية إسبانية ورد ذكرها فى سياق الحديث عن الأوضاع السياسية غير المستقرة فى الجزائر حين قدومه، ويتضح ذلك من خلال هذا المقطع:

"م1: السبانيولي... انسيتوه. لوصل يوصل لفضيحة البابور تاع السكر"⁽²⁾، وقدومه إلى الجزائر كان فى فترة غير مستقرة، وما الإشارة إلى دخوله بهذه الطريقة إنما هو كإفادة بذلك الواقع المقيت الذى صادف قدومه، وأيضا طبع أحداث النص الدرامي بطابع سياسي ملفت. وقد وردت هذه الشخصية بتسميتين "فاسكيس سرفانتيس دالميريا"، على أنها "دون كيشوت"، وهو "صحافي سبنيولي والجريدة دالو على علم بلي دخل عندنا للبلاد"⁽³⁾، والغاية الأساسية التى جعلت دون كيشوت يأتي للجزائر هي تتبع طريقة جده سرفانتيس، ويتضح ذلك من خلال حوار مع حسيسن: "حسيسن: سنيور فاسكيس... انت جاي اتبع آثار جذك والا جاي تموت؟

فاسكيس: معلوم جاي نتبع آثار جدي سرفانتيس... لكني ما انخافش من الموت انا صحافي ومن عائلة فرسان"⁽⁴⁾، وهذا الحوار بين جليا سلوك الشخصية دون كيشوت، وبعده النفسي من خلال مواصفاته من شجاعة وحب للمغامرة، والأصول التى استمد منها أصله، كونه من

(1) نادر عبد الله دسه: الإخراج المسرحي، ص59.

(2)، (3) حميد قوري: مسرحية مزغنة 95، مخطوط، ص07.

(4) المصدر نفسه، ص27.

إسبانيا بروح الفرسان الشجعان. ومن خلال العلاقة الوطيدة بين سرفانتيس وحسيسن، يتبين جزء مهم من حياة حسيسن النفسي، والمهني على أنه في حدود قوله:

"أطار بسيط عند الدولة مستشار ثقافي ومن عائلة متواضعة"⁽¹⁾، وحسيسن شخصية فاعلة في الأحداث الدرامية، وعلاقته كانت حتى مع أهم شخصية فاعلة في النص الدرامي، كون الشخصية "هي التي تعبر عن الفكرة الأساسية للمسرحية وتثير الحركة فيها، وهي أخطر عناصر الرواية التمثيلية شأنًا، بل هي مصدر كل شيء فيها"⁽²⁾، وهذا ما عبّر عنه "حنا" جدة حسيسن، التي من خلال كلامها معه تبين معاناته التي يعيشها أثناء ممارسته لوظيفته مما يسبب له التوتر النفسي، وعاش حالة الخوف التي مسّت تقريبًا معظم أحداث المسرحية فـ"حنا" تقول له:

"انت مزهر على جدك الموريسكي. انهار حرقولو المكتبة في غرناطة بها بكتبها والعين تشوف. ما اقدرش يمنعهم مسيكن. انت عندك مشينة انت تكتب وهي تنطق وحروفها تسمع البكمه وانتطق الحجر"⁽³⁾، وكلام "حنا" هنا ساهم في صناعة سلوك شخصية "حسيسن" من خلال تلك القرابة التي بينهما، من أجل مواصلته مهنته، في التصدي لكل أولئك الذين يعتبرون خطرا مهدّدًا لأمن الجزائر.

4- الحوار في النص الدرامي وتشكيل اللغة المسرحية:

الحوار في النص الدرامي هو ذلك الوسيط الذي تمرر به رسالة المسرح، من خلال الاحتكاك المستمر بين الشخصيات، فهو صفة لصيقة بها، لا يمكن بالمرّة الفصل بينهما وهو "ليس مجرد محادثة، ولكنه يرتبط بحدث متطور له معنى، والحوار يكشف عن الشخصيات في الحاضر، وقد يعطينا جانبًا من الماضي، ولكنه يتّجه أساسًا إلى المستقبل فالحوار لا بد وأن يؤدي دائمًا إلى مزيد من التطور في الحدث"⁽⁴⁾، وعلى أساسه، تشكّلت صورة الحدث الدرامي، وكذلك الشخصيات.

(1) حميد قوري: مسرحية مزغنة 95، ص 27.

(2) نادر عبد الله دسه: الإخراج المسرحي، ص 59.

(3) حميد قوري: مسرحية مزغنة 95، ص 11.

(4) رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية، ص 50.

والحوار الدرامي ميزة ينفرد بها عالم المسرح عموماً، وكسائر الفنون الحكائية فمضمون الحوارات التي تتواصل بها الشخصيات، في العموم هي التي تكشف طبيعة الأحداث، وتشكل ذلك الصراع القائم في المسرح. وجانب التمييز في ذلك هو أن النص الدرامي تكون فيه الشخصيات هي المكلفة بعرض الأحداث بالحوار، الذي يكون إما بلغة عربية فصيحة أو بالعامية، تماشياً مع الرسالة المراد إيصالها، إضافة إلى احتمالية ورود الحوارات بشكل مطوّل أو شيء من الاختزال والقصر.

فيحتوي النص الدرامي "مزغنة 95" على تنوع في استعمال الحوارات ما بين الطويلة والقصيرة، تماشياً مع طبيعة الحدث، ودرجة الإقناع الممكنة في صيغ فنية كشفت عن تطلعات الشخصيات المتحاورّة، والموصلة لقضية واقعية معيشة، وما تلك الاختيارية والتحكّم في طول وقصر الحوار، إنما نتيجة ما يستدعيه الموقف الدرامي، فحدث مثلاً أن أطالت شخصية من الشخصيات الكلام على هذا الشكل:

"م4: ماهيش مراة يا السي بوالحملات، تعرفني نفهم ديوان النساء. هد راه لعنة. سلطها ربي اعلينا على خاطر دخلت الخديعة ولحسابات بيناتنا.

البارح لشفوها في بلكور قالك عجوزة. ولي شافوها في سطاوالي قالك: متوسطة لعمر. تقدر اتفهمني؟"⁽¹⁾، وكلام الشخصية هذا هو الذي أفصح عن تلك الأهمية التي تشغلها الشخصية "حنا" فتوضحت جوانبها الأسطورية، وفي المقابل تشكلت توجهات بعض الشخصيات الأخرى المضادة لـ"حنا"، وما كان ذلك ليتحقق لو لم يكن الحوار طويلاً. وبنفس الكيفية يمكن القول إن هذا النمط من الحوار شغل قدراً كبيراً من النص الدرامي طيلة كل المشاهد، ومثال ذلك قول حنا:

"جداك مسكين... خرج من غرناطة مع الغروب، عشوة مثلجة، بياض الثلج ارجع اكل من الدم النار والدخان. اركب في فلوكة العار ودموع ساييلة. ما هز معاه غير زراعة وردة الكاسي. ووشمه مفتاح على ذراعه... حتى أنا موشم مفتاح على زنودي شوف تعري على

(1) حميد قوري: مسرحية مزغنة 95، مخطوط، ص04.

زندها ما تدريش... جدودك كخرجوا من الأندلس طمعوا في الرجوع"⁽¹⁾، وقد كشف هذا الطول في الحوار بكثير من الشرح، طبيعة شخصية أخرى من هذا الوصف، وتلك الشخصية التي هي جدّ حسيّسن، وأيضا تلك العلاقة الوطيدة بين كل من "حنا، حسيّسن" وأصوله التاريخية التي تعود إلى الأندلس، التي ضاعت من بين أيدي المسلمين، وما وشّم المفتاح ذاك إلا ترميز إلى ذلك الملك الضائع مع الأمل أن يعود يوما ما.

ويتغير الحوار على شكل تناوب، مباشرة إلى نمط الحوار القصير، كلما سارت الأحداث الدرامية إلى الأمام، وتشكلت تلك المهمة المكلفة بها الشخصية في الكشف عن الأحداث وتوصيل الأفكار، وإعطاء معلومات لها علاقة بالوجهة العامة للنص الدرامي، وهذا ما يتضح جليا مع "فاسكيس: حائرا مرعوبا"

"اشكون انتم... اشكون؟... انا وين؟

ما تقولوليش انتم... لا مستحيل... هد كابوس... انتم... انا وين، انا وين...؟"⁽²⁾، فرغم قصر الحوار إلا أنه قدم تلك الإفادة المطلوبة حول ما حدث لفاسكيس، الذي تعرض للاختطاف، وأيضا الوضع الذي لم يكن مستقرّا على الإطلاق، وتبين ذلك لمجرد الكشف عن سلوك الشخصية الممزوج بالحيرة والرعب.

وتتجسد اللغة الحوارية في النص الدرامي، من خلال تلك الاختيارية التي توزعت بها تلك الحوارات ما بين العامية التي شكلت النصيب الأكبر، وهي التي كتبت بها تقريبا جل الحوارات داخل النص الحوارية، مع ورود اللغة العربية الفصحى في مواضع قليلة جدا إضافة إلى ذلك المزيج اللغوي، إمّا بين العامية واللغة الاسبانية، أو بين العربية والاسبانية.

والحوارات المكتوبة بالعامية في النص الدرامي، على الأرجح هي ذات دلالة مقصودة خاصة إذا ما كان الافتراض قائما على تلك العلاقة التي تربط اللغة البسيطة القريبة من الواقع، يفهمها العامة، وهي ما تساعد على تشكيل ذلك الواقع المسرحي المعالج بقالب

(1) حميد قوري: مسرحية مزغنة 95، مخطوط، ص11.

(2) المصدر نفسه، ص45.

فنى يسىر دائما نكو ما هو بسىط؁ ومفهوم خارج دائرة المعقّد وغير الواضح؁ مما قد يشوش فهم المتلقى أثناء عملىة اكتسابه؁ واكتشافه للواقع داخل المسرح الذى غالبا ما يطرح أفكار بمثابة حلول مفترضة لوضعىات متأزمة فى الواقع.

وقد وردت حوارات قليلة جدا كتبت باللغة العربىة الفصحى؁ والملاحظ أن مواضع تلك الحوارات تلخص تقريبا فى المواضيع التى كانت محل الإرشادات المسرحىة فعلى سبىل المثال نجد أن: "الحارس يقوم بخدمة شفىق"⁽¹⁾؁ لىفىد بتلك التبعىة للشخصىة "شفىق" الذى له مرافقون وحراس؁ يحمونه وىلبّون له كل طلباته.

وبنفس المستوى فى تحىد العلاقات بىن الشخصىات باللغة العربىة نجد أن شفىق الذى:

"ىقوم بحركات كأنه تاجر تحف قىمة فى محل ذو سمعة عالىة"

ىقدم لفاسكىس اللوح التذكارى... ىتوقف ضاحكا"⁽²⁾؁ وهذا فىما تعلق بتشكل تلك العلاقة بىن شفىق وسرفانتىس.

وللمزىج اللغوى حضور فى النص الدرامى؁ مما ساهم فى بناء زاهر للحوارات المتشكلة وعادة ما ترتبط بالشخصىة فاسكىس؁ الاسبانى الأصل؁ وذلك كان مناسبا للكشف عن طبعىة الشخصىة ومواصفاتها مثل هذا القول:

"فاسكىس: Que Como? > كى بالاسبانىة معناها ماذا؟"⁽³⁾؁ ومثل هذا ما ورد عن فاسكىس فى مكان آخر لما أراد تقديم نفسه؁ فكان النقل من الإسبانىة إلى العربىة من أجل ترجمة المعنى؁ وتقريبه لىكون مفهوما؁ وفى صورة واضحة ىتضح ذلك من خلال قوله:

"Hola Soy Ana أنا فاسكىس حفىد مىغال سرفانتىس"⁽⁴⁾؁ فتكشفت هوىته من خلال هذه الترجمة لكلامه الأول؁ الذى كان غامضا بالنسبة للمتلقى؁ وهذه العبارات تعطى تصورا عن هوىة فاسكىس الإسبانى.

(1) حمىد قورى: مسرحىة مزغنة 95؁ مخطوط؁ ص38.

(2) المصدر نفسه؁ ص39.

(3) المصدر نفسه؁ ص34.

(4) المصدر نفسه؁ ص36.

وفي ختام الحديث عن الحوار واللغة المستعملة في التعبير بلسان الشخصيات داخل النص الدرامي، تتضح تلك البساطة في طرح الأفكار بلغة سهلة قريبة من المتلقي وهي الغاية التي يسعى إليها المسرح في منحى من مناحي تطلّعاته، في كشف الواقع وتعريفه على لسان الشخصيات، لأن الحوار هو "الأداة الرئيسية في المسرحية يكشف بها الكاتب عن الشخصيات، ويمضي بها في الصراع، ليعبر عن كاتبه، ولا تتحقق حيوية الحوار إلا حين يرتبط بالشخصيات"⁽¹⁾، وأيضاً الاعتماد على ذلك المزيج اللغوي الذي أملتته الضرورة للكشف عما يمكن أن يكون فيه من اللبس ما يكفي للخروج بالأفكار من تعقيدها، وهذا ما يجب أن يكون.

لكن ورغم ذلك فإن هذ المزج، والقفز باللغة من مستوى لآخر شوّش نوعاً ما الفهم في بعض المواضع، من خلال استعمال أكثر من لغة، ففي الأساس كان من الضرورة السير باللغة وفق المنحى الذي يتخذ لغة واحدة في التعبير، وتشكيل الحوارات، مادامت البساطة والوضوح وحتمية المقبولية لدى المتلقي هي المسعى الفعلي للرواية أو المسرح.

5- حدود البنية المكانية في النص الدرامي "مزغنة 95":

يتحدّد المكان الدرامي من خلال أنه "لا وجود له خارج ذهن المتفرج، فهو بناء ذهني يخلقه المتفرج بنشاطه التخيلي، ومعنى هذا أنه لا يختلف في شيء عن المكان القصصي أو الروائي، إذ تكفي قراءة النص الدرامي لإدراكه"⁽²⁾، فيظهر في النص الدرامي "مزغنة 95" بشكل أساسي من خلال تلك العلاقة المباشرة بالجزائر، باعتبارها الفضاء الأكبر الذي يضم جلّ الأمكنة التابعة للمكان الرئيسي، ليكون بذلك الأرضية التي يتأسس عليها الحدث، وأيضاً ما يحدّد انتماء الشخصيات بصورة أعمق، مما يشكل هوية الانتماء من خلال المكان، وفي هذا النص الدرامي، يتضح أن المكان ذو صفة مخصّصة، وموجه نحو طبيعة مكان معلوم الحدود، ممكناً وليس مكاناً خيالياً متوهماً.

(1) نادر عبد الله دسه: الإخراج المسرحي، ص 57.

(2) محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص 68.

وللمكان في النص الدرامي أهميته، خاصة إذا ما تعلق الأمر بتلك العلاقة مع الشخصية حيث يتشكل شيء من ملامح المكان، من خلال الحيز الذي تشغله الشخصية فيتجلى مكان معلوم الحدود، مثلما اتضح مع المكان في هذا النص الدرامي حينما تم التعرف على المكان من خلال العلاقة الوطيدة لـ "حنا" بأماكن جزائرية، سواء كانت شارعاً، أو مدينة، ومثل تلك الإشارات إلى الأماكن التي تظهر فيها "حنا" مغيرة مكانها في كل مرة، تماشياً مع كل موضع في مشاهد النص الدرامي، ويتضح ذلك من خلال هذا القول:

"م4: وكاين لي شافوها في القبة ولي شافوها في الرويبة في نفس الساعة والدقيقة"⁽¹⁾، وبذلك تتحدّد أسطورية الشخصية "حنا"، وفي نفس الوقت تتحدد طبيعة أمكنة مختلفة عن طريق انتقالها من موضع إلى آخر، فيكون بذلك تابعا للفراغ الذي تملؤه الشخصية.

ويتنوع المكان على نفس الخط فيما تعلق بالمناطق التي شغلها شخصيات النص الدرامي التي أثبتتها الحوار في أكثر من موضع، فيظهر المكان بتنوعه، وتعدده في كل مرة مثبتاً تلك العلاقة الوطيدة بكل عناصر النص الدرامي، وخاصة الشخصية، مثلما ورد على لسان الشخصية في مشهد من المشاهد:

"م2: فيرمة فالمتيجة ولا في الكاليتوس. قد ولدي تسيرني. تلعللي غناية الجيل الجديد... أنا لكلامي يمشي. أنا هو الركيزة فيكم... دراعي مازال واقف في اوجوهكم الكل"⁽²⁾، ومثلما سبقت الإشارة فإن جل هذه الأمكنة على تنوعها، إنما هي أماكن مندرجة تحت الإطار العام للمكان الأكبر الذي تسير فيه الأحداث، إن هذا المكان بالطبع هو "الجزائر".

ومن خلال ما تم الحديث عنه من خلال تنوع في الأمكنة، مما تماشى مع طبيعة الحدث وما تقوم به الشخصيات، وما حدده الحوار في أكثر من موضع، فإن المكان في النص الدرامي "مزغنة 95" تميز بصفة واضحة هي الخراب الذي مس المكان، وهذا بما يتطابق

(1) حميد قوري: مسرحية مزغنة 95، مخطوط، ص 05.

(2) المصدر نفسه، ص 08.

مع الحدث الدرامي، على أن الجزائر فضاء رحب مسّته حالة لا استقرار، وأنماط عنف وتخريب، وتقتيل كذلك، ومقابل ذلك في النص الدرامي:

"الجماعة: خراب الأمكنة وما وقع لحسيّسن ورفيقه السبنيولي في مفرغة واد السمار، والأسرار الخفية"⁽¹⁾، وهذا ما بين خراب المكان في النص الدرامي، من خلال حالة الانفلات التي تكون على مستوى الحدث بدرجة أساسية، وهذا ما حدث بالفعل، ثم من خلال ما يحدث للشخصية من ارتباك حيال الوضع غير المستقر وغير الآمن، الذي تتحرك فيه مما يرتبك سلوكها ونفسيّتها، مما نتج عن ذلك دلالة بعيدة فيه هذا النص الدرامي، هي تشوّه المكان وهو مصطلح آخر يسير في نفس منحى الخراب.

(1) حميد قوري: مسرحية مزغنة 95، مخطوط، ص14.

العرض المسرحي "مزغنة 95"، تجربة فنية، أساسها نص درامي مقتبس عن النص الروائي "حارسة الظلال"، وكان من الضروري حيال ذلك معرفة السبيل الذي اتخذه مسار الانتقالية على مستوى البناء الفني بين نص مكتوب، وعرض مسرحي، مستواه الفني مرتبط بما يثبته المخرج كي يكون ظاهراً أمام المشاهدين، والعرض هو الذي "يضبط النص المكتوب في تمفصله الحقيقي"⁽¹⁾، فيكون السبيل الفعلي هو معرفة مدى نجاح المخرج في تحقيق مقصدية ما قاله الكاتب المسرحي، إضافة أو حذفاً، وتجسيد القيمة المعرفية، والفكرية من المنظور الإخراجي.

ثالثاً - عناصر العرض المسرحي "مزغنة 95"

1- الممثلون في العرض المسرحي:

وكأيّ عرض مسرحي، يعتبر الممثل الركيزة الأساسية في تجسيد الواقع، وتمثيله أحسن تمثيل، وفق رؤية إخراجية مسبقة، وعلى قدر كفاءة الممثل، واحترافيته تُصنع الصورة المثالية للفكرة وإيصالها بتلك البساطة، التي من شأنها تقريب واقع مفتوح على كافة الجوانب والمساهمة في إيجاد حلول للجوانب السلبية المجسدة، فيتعين عليه "أن يكون عارفاً بفن الإلقاء، وقادراً على الإبداع، من خلال "لغة/ لغات الجسد"... ولعل هذا هو ما يجعل من نشاطه عملاً إبداعياً خلاقاً"⁽²⁾، ليكون الممثل وسيطاً بين الواقع، والقيم الجمالية في العرض المسرحي، وقد تنوعت الأساليب المختارة في ضبط العناصر المساعدة على أداء أدوار الممثلين، وكذلك مواصفاتهم ورغباتهم، وأيضاً حالاتهم النفسية، حسب الأفكار المراد إيصالها، انسجاماً مع ما تقدمه عناصر السينوغرافيا في العرض المسرحي "مزغنة 95".

وقد كان للممثل بصمته الفنية في لعبه للدور في هذا العرض، أين كانت النظرة الإخراجية موجهة نحو السير بانتظام وفق ذلك الالتزام في طرح الأفكار، وجلّ الصراعات الواردة بين الممثلين بصيغ مختلفة حققت المسعى الأساسي، الذي هو نقل أحداث تعبر عن واقع مأساوي دموي عاشته الجزائر في فترة ما من تاريخها.

(1) كير إيلام: سيمياء المسرح والدراما، 314.

(2) محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص 36.

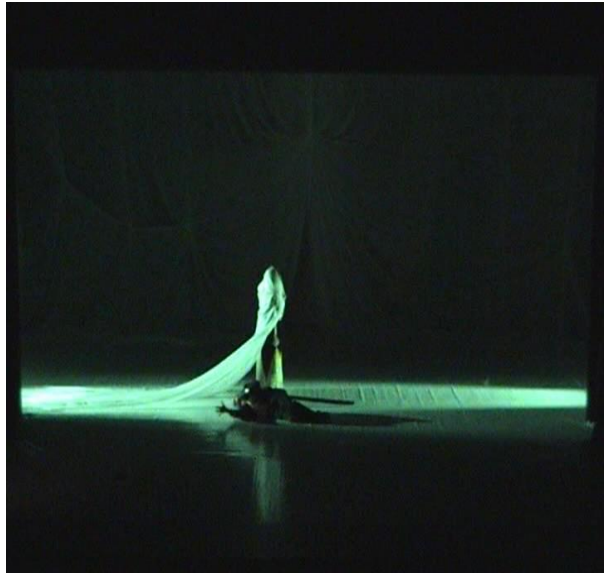
وقام الممثلون بأداء أدوارهم فى العرض المسرحى الموزعة بين (المسؤول الثانى، حسيىن المسؤول الأول، شفىق، مزغنة، مايا، الإرهابى، فاسكىس).



وإحياء التاريخ فنياً فى عرض مسرحى، تطالب ممثلين على قدر كبير من التجربة الفنية من خلال أدائهم الحركى واللغوى المتميز، لموضوع تاريخى، ويمكن القول إنه يدخل ضمن ما تختص به "المسرحيات التاريخية" وما يناظرها من القصص التاريخية- بميزة تفوق بها الآثار الأدبية الأخرى، التى تقتصر على تصوير مستقبل حالم، ذلك أن التاريخ يدعم الحاضر ويساعد على الاقتناع بما يثار فيه من قضايا⁽¹⁾، هذا التوظيف ساعد على خلق جمالية فرجوية، وأداء استساغه المتلقى وتفاعل معه، فحقق بذلك العرض المسرحى مهمته، فى خلق رابط متين بين الممثل، والمتفرج كأهم علاقة ينبغى أن تكون. فلازمت الأدوار الموكلة للممثلين مستويات مختلفة ما بين الموصفات، وأيضاً الاسم المختار، فقد كانت هذه العناية وإلى حد العرض المسرحى محافظة على ما ورد فى الرواية من تلك الاختيارية مروراً بالنص الدرامى، وأيضاً العلاقة التى تجمع الممثلين ذات الدلالات الرمزية، مثلما ورد من علاقة وطيدة بين "حنا" و"حسيىن"، و"حسيىن" و"وطنه" علاقة الابن بوطنه.

(1) محمد غنيمى هلال: فى النقد المسرحى، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، د.ط، د.ت، ص85.

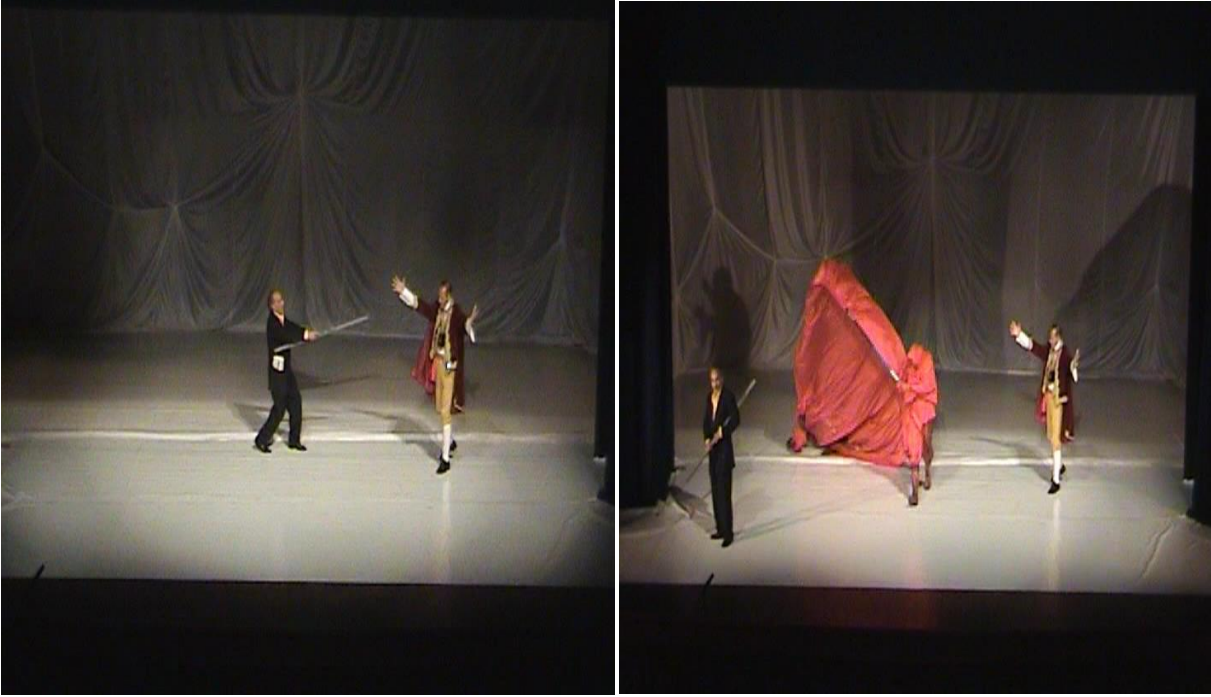
ف"حسيسن" كما ورد عنه من صفات تمت الإشارة إليها من طرف "حنا"، كان هو نفسه صرح بها في بداية العرض، فهو على حد تعبيره "حسيسن بن جندل"، وظيفته كانت متشعبة بالوطنية يحب الجزائر وما فيها، وتلك الاختيارية لتاريخ ميلاده 06 جويلية 1962 رسم فكري على حال الجزائر الذي لم يعرف استقرارا على مر عصورها، فما إن خرجت من محنة إلا ودخلت في أخرى، وخاصة إذا ما تم الكشف عن أحداث العرض فيما بعد على أنها ستعيش فترة دموية أخرى بين أبناء الوطن الواحد، ومن خلال ما تميز به حسيسن خاصة على مستوى الوظيفة، فهو سيقمص دور ذلك الشخص الصالح في المجتمع من أجل كشف وفضح كل من لهم يد سوء اتجاه الجزائر، فقد كان له علاقة واضحة مع "حنا"، خلال العرض حيث في الغالب ما يؤدي دوره بالقرب منها، أو حتى الحديث عنها.



وعلى هذا الأساس يكون "حسيسن" على علاقة مباشرة بالممثلة "حنا" التي دائما ما تعدّ المحفز لحسيسن من أجل مواصلته للكتابة، وأيضا تجلّت كل أسباب التقليل من شأنه وتصغير في شخصيته، من خلال ما ظهر عليه، وهو ممدد على عباءة "حنا" أثناء تنقلها على الخشبة "حنا"، الأم الحنون ذات الصفات التقليدية من المخزون الثقافي الجزائري هي الجزائر بتراثها، والمغزى من اختيارها بمواصفات تمسّ الجزائر الجميلة، بجمال "حنا" وصوتها الذي تخلّل أدائها، هو من أجل إيصال فكرة أن الجزائر بسحرها، وثقافتها، وتاريخها الحضاري لا يجب أن يُنسى (إحياء التراث)، بل يحيى في النفوس، ويمرر رسالتها للأجيال

الصاعدة. وهناك علاقة أخرى وثيقة ربطت بين "حسيسن" وفاسكيس"، بطبيعة الحال تماشيا مع الفكرة الرئيسية التي كانت بدايتها من النص الأول "الرواية"، ف"فاسكيسس" إثر قدومه إلى الجزائر بحثا عن أصوله فيها، تلخصت فيه مواصفات الفرد الإسباني، من خلال كلامه وحتى تصرفاته، وهذا ما دعم فكر تعدد ثقافات الجزائر، واستيعابها للآخر الحضاري.

فكما ورد في مقطع من مقاطع العرض المسرحي تاريخ جدّ "فاسكيس"، هو من تاريخ الجزائر، وهذا ما أفاد بعلاقة التعايش بين الثقافتين الجزائرية والإسبانية، من خلال العلاقة بين "حسيسن" و"فاسكيس"، وصفات هذا الأخير ووظيفته المختارة بعناية كانت سببا في تشكيل تلك العلاقة كونه صحافيا، ومشبعا بروح الفروسية، والمغامرة من أجل الاكتشاف تزامن مع الوظيفة التي شغلها "حسيسن" كونه كاتباً، وأستاذ اللغة الإسبانية في مرحلة سابقة تمت الإشارة فيها إليه.



لكن "فاسكيس" حينما قدم إلى الجزائر لم يكن الوضع السياسي والاجتماعي، وحتى الحياتي مستقرا، ما تطلب من "حسيسن" مساعدته في رحلته من أجل اكتشاف تاريخ بلاده في الجزائر، وذلك الممثل الذي يرتدي زيا باللون الأحمر، ويلوح براية حمراء كذلك، هو

تجسيد فعلي للأعمال الإرهابية المشبعة بالقتل والموت، أو من منظور آخر الخطر، والتذبيح الذي كان بين أطراف متصارعة خلقت أبعادا جمعت بين الواقعي والفني على خشبة المسرح.



فالعرض المسرحي قام بتعرية الواقع، والكشف عن كل ما كان سببا في وصول الجزائر البيضاء الآمنة، إلى الجزائر الحمراء من خلال سياسة القتل والعنف، أي أن العرض وضّح انتقالية في الأوضاع من مرحلة الاستقرار، وتساعدنا إلى مرحلة العنف والفوضى، ولكن المغزى الأساسي من ذلك لم يكن بالمرّة السبب الوحيد، فهناك بطبيعة الحال ذلك المسؤول الذي يستغل منصبه من أجل مصلحته الشخصية على حساب رعيّته، ممثلا جسده الممثلان في دور المسؤولين اللذان يعيشان الفساد، ويمارسانه من خلال سياسة تكميم الأفواه وعدم القيام بالواجب بمسؤولية اتجاه الوطن، من خلال التبعية والمكر بعيدا عن الشرف والمروءة فتتكشف جليّا تلك الحالة المريعة التي وصلت إليها الجزائر.



وحالة الاستبداد مسّت كل من يمتلك أسباب القوة والنفوذ، وقد تقمص "شفيق" الدور كونه مختصا في الأنثروبولوجيا، ذو حاشية تحرسه وتحميه، وهو تعبير عن واقع غير آمن، الكلّ يريد النجاة بكل السبل، وهو ذو شخصية نرجسية مهووسة بالتسلط، والاستبداد.

في المقابل وفق ما يحيل عليه اسمه، شفيق من الشّفقة والرحمة، فهو بذلك رحيم ويتجسد فيما أبداه من ودّ مع حسيّسن، وفاسكيس من أجل تزويد فاسكيس بآثار تعود لثقافته الاسبانية وهذا ما يثبت انتهازيته مما يفسر كيف لهذه الفئة ذات المصالح، والجشع أن تنتقل الجزائر إلى مرتبة عالية من التأزم، وعدم الاستقرار، وقد تم عرض ذلك بطريقة فرجوية فنية ساهمت الرؤية الاخراجية من اختيار هذا الدور لشفيق، في نقل الأحداث إلى مرحلة متقدمة، وتكشف الأحداث أكثر.

وقد تلخّصت استبدادية الممثل "شفيق" من خلال ذلك المقطع الذي يظهر وهو يعامل الممثل الذي تقمص دور الصحافي بعنف عن طريق السوط، وهي سياسة تكميم الأفواه التي تمنع حرية الرأي خوفا من الفضح الذي سيمس مصالحهم.

لتعبّر بذلك طبيعة الممثل ووظيفته عن المنحى العام للأحداث، والصدامية من خلال الصراع بين الممثلين، وظهور الإيديولوجيات التابعة لكل حزب يسعى لتحقيق ما يسعى له وحده على حساب الآخرين فكفاءة الممثل شفيق، جعلت دوره يُبرز جيدا تلك الحالة من الفوضى، ويمكن اعتباره ذو شخصية خائنة للوطن وقضاياه من خلال الفساد الذى من الممكن أن يحدث بمثل ما فعله من تصرفات.



أما عن حضور الممثلة "مايا" المدعوة زريدة فى العرض، كان محتشما حيث ظهرت مرة واحدة وهي ترفع من معنويات "فاسكيس" المنهارة، وظهورها بلباس تقليدي المعبر عن ثقافة الجزائر مع دلالات اسمها الذي يحيل إلى الأمل والإشراق.

لذلك فمن خلال الإحالات تتوضح سلوك هذه الممثلة على أن جزائر الغد ستكون أكثر إشراقا، وواقعها سيكون أفضل، وقد ساهمت هذه الإضافة الإخراجية فى صنع المستوى الفنى للعرض المسرحى، وتشكيل عنصر التغيير فى الأحداث، كعنصر تكميلي من أجل السير بالصراع إلى مرحلة الانفراج.



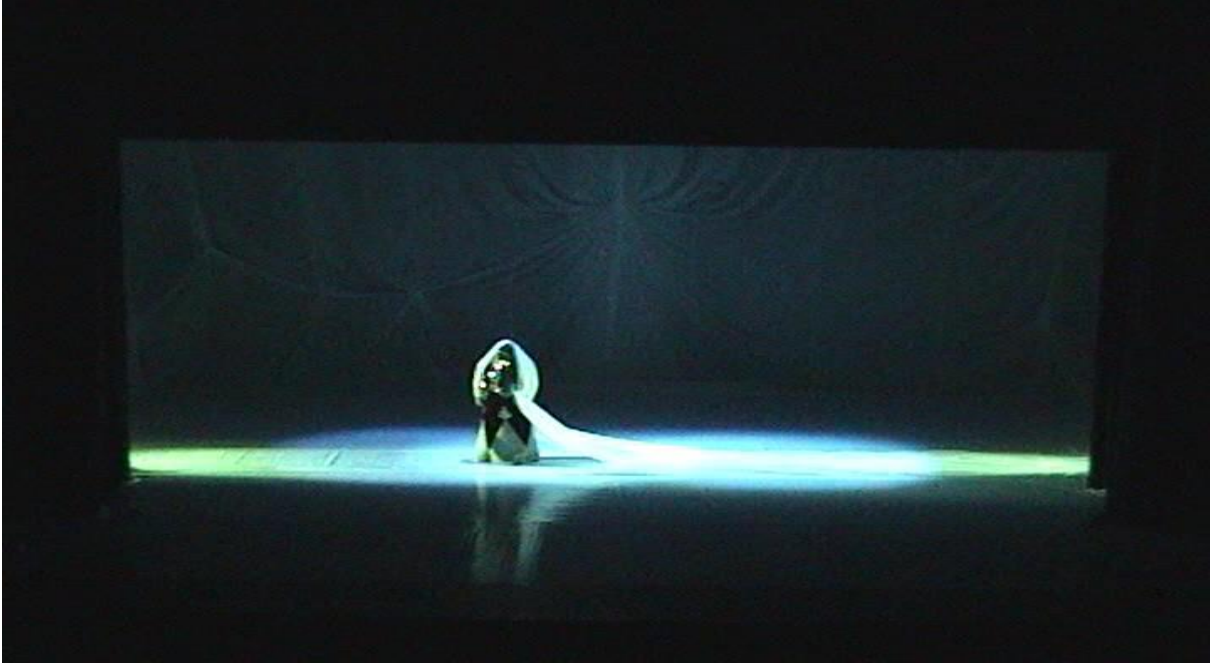
2- الأزياء والإكسسوارات في العرض المسرحي:

للزيّ المسرحي دور بارز في تشكيل تصورات عن طبيعة الممثل ووظيفته، وفي بعض المواقف تبرز حتى السن، والصفات التي يتميز بها، وعلى قدر هذه الأهمية التي تشغلها الأزياء، فإن لها جمالية ما تتشكل أثناء العرض المسرحي، وهي الفيصل الذي ينقل الممثل من حياته الشخصية، إلى الحياة الفنية داخل العرض المسرحي، لهذا كان للأزياء المسرحية حضورها في العرض المسرحي "مزغنة 95"، ودلالاتها التي تماشت مع طبيعة الممثلين والأدوار التي تقمصوها، والإخلاص في توصيل الأفكار التي شغلتها الأحداث كإطار كلي متكامل العناصر على مستويي الأدوار والجمالية المحققة.

ولقد كان للملابس حضور منذ بداية النص الدرامي في مواضيع مختلفة حول الطبيعة المحتمل ورودها داخل العرض المسرحي، مثلما ورد حول الشخصية "حنا" في النص الدرامي: "م1: شافوها في سوسطارة... انعم لابسة القفطان ومعاها المدحات... م2: شفوها في القبة... في القبة لابسة عباءة تلمسانية"⁽¹⁾، وهي من بين العناصر التي حافظ عليها

(1) حميد قوري: مسرحية مزغنة 95، مخطوط، ص 09.

العرض المسرحي وجانب اشتراك مع النص الدرامي تحديداً، وهذا ما ورد تحديداً حول أزياء الممثلة حنا في العرض المسرحي:



وهذه الاختيارية على مستوى نوعية الزي، واللون المرتبطة بمواصفات ثقافية أعطت الدلالة المرجوة على مستوى البنية العميقة للمعنى، كون حنا في النهاية بهذه الأزياء هي المرأة المحافظة على التراث الجزائري، هي أيضاً المرأة المعبرة عن الجزائر بتعدد ثقافتها، هي في النهاية مزغنة في وجه من أوجهها المعبرة عن القداسة، والجمال وتعدّد المواصفات، هذا هو الذي جعل "حنا" تجمع بين الموروث الحضاري للجزائر، والدعوة إلى الحفاظ عليه بطريقة فنيّة تحاكي الواقع، وتجسّده في صورة حية.

ويكشف تسارع أحداث العرض المسرحي عن طبيعة أزياء أخرى توضح طبيعة ممثل آخر وسلوكياته، وحتى وظيفته التي يشغلها، وتتأقلم معها لتكتمل الصورة العامة للممثل فـ"حسيسن" كما تمّ الإشارة إليه على أنه تقزيم، وتصغير لاسمه الذي من المفترض أن يكون من المصدر "الحسن"، كان ذلك وفق ما أفصح عنه من سلوك على خشبة، وقبل ذلك ما ورد في الإرشاد المسرحي أنه "الشخصية المحورية، هنا يكون ببدلة كلاسيكية، متوتر نوعاً

ما مرهفا وحساسا⁽¹⁾، وهذا ما توضّح جلياً من خلال هندامه المرتّب الذي ساهم في صنع شخصيته كممثل داخل العرض المسرحي، فقد وردت على لسانه في بداية العرض المسرحي أنه كاتب له صيّت واسع بين الناس، محبوب مرتبط بالجزائر وكلّ ما فيها:



وأزياء الممثل "حسيسن" هي التي صنعت التصور النهائي، والمثالي عن شخصيته، فرغم وظيفته التي يشغلها كمستشار وكاتب، إلّا أنه لم يظهر بذلك المستوى الذي يتماشى ووظيفته، والأمر الذي صنع الجمالية، ظهر من خلال ما كانت تغنيه "حنا" مع "حسيسن" وضّح ذلك التناسق الموجود، فقولها: "يا المقنين الزين، يا اصفر الجنحين"، جاءت متلازمة مع ارتداء "حسيسن" لقميص أصفر، لتتجاوز الوظيفة المختارة لطبيعة الزي واللون، مجرد أزياء يرتديها الممثل، إلى علاقة بعديّة مع الدور المنسجم مع أدوار لممثلين آخرين.

وقد حقق الزي المسرحي المختار للممثلين تنوعاً جمالياً، خاصة لما كانت وجهته الدلالية مرتبطة بالحدث المسرحي، خاصة لما يرتدي الممثلان في دور المسؤولين بدلات رسمية سوداء صنعت هيئة المسؤول ومواصفاته، لكن الممثلين يضعان ربطات عنق من خلف الرقبة، وباعتبار اللون المختار للسترة هو اللون الأحمر، على مستوى الاختيارية المعتمدة هي ما يصنعه المسرح من إيهام بالممثل، الذي يعيش أكثر من وجهه، فالمسؤول صاحب

(1) حميد قوري: مسرحية مزغنة 95، مخطوط، ص25.

المصالح الشخصية تكون طريقة تعامله بالحيطة، والمكر، والخداع، وأيضا عبرت طريقة ارتداء الممثلين للزي بهذه الكيفية عن فرضية: من كان يقتل من؟، وفقا للأحداث غير المستقرة للجزائر، وحالات العنف التي خلفت تاريخا دمويا يعرف بالعشرية السوداء.

فإذا كانت الأزياء المختارة من الجهة الخلفية تحيل على الدم والقتل، وسنوات الجمر العنيفة في الجزائر فإن لها دلالة على ماضي الجزائر الدموي، لخصتها أزياء الممثل الذي تقمص دور السفاح باللون الأحمر، ومن خلال دلالات اللون الأحمر الذي يدل على "الملك والعظمة وقد يوحي بالدم والعنف وقد يوحي بالحب والغرام المتأجج"⁽¹⁾، وفي هذا الموضع هو تعبير عن حالة الجزائر الدموية، والتعبير عن ذلك بهذه الكيفية زاد النص ثراء، وجمالية ملموسة.



⁽¹⁾ جلال الشرقاوي: الأسس في فن التمثيل وفن الإخراج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2012م ص406.

بينما أفاد الزي الذي ارتبط بالمثل "شفيق" المتمثل في بدلة بيضاء نوبات الجنون الذي يصيبه، وقد وضّحت الأزياء التي يرتديها وظيفته كأنتروبولوجي، له حراسه وحاشيته يرتدون لباسا عاصمياً تقليدياً، وخاصة لما يرتدي أحد حراسه قناعاً، عبّر عن حالة الغموض التي عاشتها الجزائر، وأيضاً سياسة الاستحواذ والنفوذ، كلما امتلكت السلطة، والقوة، وبطبيعة الحال عبر ذلك عن حالة الخوف، والتوتر التي كانت حالة عامة حينئذ، بعيداً عن الأمن فلو كانت الأوضاع طبيعية لما احتاج إلى حراس. وما اللون الأبيض الذي يرتديه شفيق إنما هو ذلك التعبير عن الشخص المتّزن في المظهر، السيء في التصرفات، والانتصار للحيلة.



وهناك نمط متميز آخر للزي الذي ارتداه "فاسكيس"، على الطراز الإسباني وقد انعكست الثقافة الإسبانية من خلال زي هذه الشخصية، وإذا ما تم الجمع بينه وبين الزي التقليدي الجزائري الذي ارتدته "مايا" المدعوة "زريدة"، فإن هذا التأويل إنما مفاده هو التنوع الثقافي داخل الجزائر، والحفاظ على المقومات التراثية داخل المجتمع الجزائري، وقد عبّر الزي كعنصر بصري عن الممثل، إضافة إلى "الحدث والموقف، فالأزياء تسهم في خلق الشخصية التي تبدأ في التشكّل، والتعبير عن نفسها بمجرد ظهورها على المنصة، وحتى قبل

أن تحرك أو تتحدث، وذلك عن طريق وجودها المادي، وما ترتدي من ملابس"⁽¹⁾، واختلاف الأزياء المختارة للممثلين، عبرت عن الثقافة المختلفة، والتقارب في تلك الثقافة كمشارك حضاري.



أما عن الدور الذي لعبته الإكسسوارات داخل العرض المسرحي، فكان تقريبا في مجمله تكميليا لدور الممثل، وأيضا عنصرا جماليا ذو أبعاد دلالية، فعندما تدخل إلى "الخشبة تتوارى وظيفتها النفعية المعهودة في الحياة اليومية خلف الوظيفة الدلالية، التي تمنحها الخشبة إياها بمعنى أنها تتحول إلى علامات"⁽²⁾، ورغم قلة الإكسسوارات بقلة عناصر الديكور، فقد كانت الإكسسوارات تستعمل إلى ما يحيل أن طواحين الهواء حاضرة، كتلميح إلى ما يشبه الحلول التي تخرج الوضع من تأزمه، إلا أن السياق يفترض الإشارة إلى أن كل من العصا التي استعملها "حسيسن"، التي تدل على تلك الوظيفة التي تتكون من خلال تجاوزها على مستوى الاستعمال الموجه نحو الاتكاء وحسب، وإنما دلالاتها تتجاوز ذلك إلى شيء من العجز وثقل المسؤولية التي تجعله يتكئ على سند لتخفيف ذلك الثقل، وهذا ما لعبته الآلة الكاتبة

(1) جمال عبد الرحمن جمال عجوز: الديكور والأزياء بين عناصر السينوغرافيا المسرحية، مجلة عالم الفكر، رئيس التحرير: بدر سيد عبد الوهاب الرفاعي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع1، مج، 37، 2008م، ص298.

(2) محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية: ص85.

كأداة لفضح الواقع من خلال حرية التعبير، التي يستعملها في وظيفته، والأوراق التي كانت "حنا توزعها" من أجل قراءة ما كان يكتب "حسيسن".

ووردت في العرض المسرحي تلك المظلة التي استعملها الممثل، ولم تكن مظلة عادية بل كانت تستعمل على أنها راصد للأصوات البعيدة، وأيضاً مجعاً لتحصيل المعلومات، وهي على سبيل الافتراض المصادر التي تسمح بجمع المعلومات، كالمخابرات أو الجواسيس.

وهذا الإكسسوار أفاد بطريقة جمالية، كروية إخراجية مضافة داخل العرض المسرحي ظهر ذلك بأسلوب فني مدعم لدور الممثل، وأيضاً تلك المسبحة التي من خلالها تم معرفة معلومات عن طرف آخر، داخل النزاع الدموي في الجزائر، وكان لتلك الفئة حضورها ولمجرد الإشارة إليها أثناء الأحداث، يفهم جيداً أن تلك الأزمة كانت بين أطراف عدة، ولكن لم يتضح من القاتل ومن المقتول.

وما تجدر الإشارة إليه هو ذلك الإكسسوار الذي صنع جمالية متفردة، في علاقته مع العناصر الأخرى، والممثل في تلك الكراسي الصغيرة التي استعملتها الشخصيتان للسير في مشهد من مشاهد المسرحية، كأحذية يتنقلان بها على الخشبة، ولها دلالات قريبة من الاتكال والتبعية والعيش بأكثر من شخصية، وخاصة إذا عُرف أن تلك الأحذية باللون الأحمر كإشارة إلى الدم، والقتل، والعنف، وهذا ما تم بالفعل، فأنكشف طيلة أحداث العرض المسرحي و"بالإضافة إلى تأكيده لكثير من وظائف الديكور والملابس، فإنه يساعد بصفة خاصة على خلق التأثير العاطفي للمشاهد المختلفة"⁽¹⁾، من خلال حالة الأسى التي تصيب المتفرج خاصة باستحضار السلاح الرشاش، الذي كان ملازماً لشخصية من الشخصيات أفضل مدعم لتلك الأحداث الدموية، وأيضاً العلم الأحمر، والشفرة الحادة التي حملها الممثل في دور السفاح (الإرهابي)، لخصت دموية الفترة المعيشة، وتناسبت مع الدور المتصل بالممثل بطريقة أدائية راقية.

(1) جلال الشرقاوي: الأسس في فن التمثيل وفن الإخراج المسرحي، ص 407.

3- الديكور في العرض المسرحي "مزغنة 95":

لم يكن للديكور في هذا العرض المسرحي حضور مكثف، إلا في مواضع قليلة من أجل حسم الموقف الدرامي، تماشيا مع أدوار الممثلين، وحتى المواضع التي وجد فيها فكان على قدر واضح من البساطة والاختزال، إنما كان ذلك مساهمة لطبيعة الأحداث المسرحية التي لم تكن هناك ضرورة لشغل الفضاء الأكبر من الخشبة بعناصر الديكور.

وإن كان حضوره في المقابل لفظيا، فإنه من المحتمل أن يكون تشكيكه بهذه الكيفية انطلاقا إلى ما ورد في الإرشادات المسرحية سابقا، لما تم تحديده في النص الدرامي بهذا الوصف الذي يبين أنه: "ديكور غير واضح المعالم"⁽¹⁾، فكانت الاختيارية للديكور من طرف المخرج وفريق العمل معه، بمنحه حقه من الحضور لما يسمح له بمواكبة الأحداث.

فقد ساعد ذلك التوظيف لعناصر الديكور على نقل "معلومات معينة يحتاج إليها المشاهدون To Convey Information، وبذلك تسهم في توضيح الحكاية لكي يفهمها المشاهد، كما تسهم أيضا في تطوير ونمو المسرحية"⁽²⁾، وهذا ما يجعل للديكور "في العرض المسرحي وظائف دلالية كثيرة، ومتنوعة، فقد يفيد إبراز معالم المكان الذي يدور فيه الحدث، وإظهار سماته الجغرافية"⁽³⁾، وهذا ما أبرزته عناصر الديكور في العرض المسرحي منذ بدايته، من خلال توضيح محور الحكاية، والفضاء الذي تدور فيه، (الجزائر)، والمشاهد الدرامية التي حدثت فيها.

وقد ركزت الرؤية الإخراجية على ما يمليه الاختيار الجيد لعناصر الديكور كي يتماشى مع طبيعة الأحداث، وأيضا يسهل تعامل الممثلين معها، أثناء تأدية أدوارهم، فكان المخرج أمينا لما ورد في النص الدرامي ودقة الاختيار، جعل ذلك عنصرا جماليا مضافا للعرض المسرحي على خلاف ما ورد في كل من الرواية والنص الدرامي، أنه كان مجرد توصيف.

(1) حميد قوري: مسرحية مزغنة 95، مخطوط، ص 02.

(2) جلال الشرقاوي: الأسس في فن التمثيل وفن الإخراج المسرحي، ص 398.

(3) محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص 96، 97.

وقبل الإشارة إلى عناصر الديكور الواردة في هذا العرض المسرحي، يمكن الجزم أن الفسحة الأكبر من عناصر السينوغرافيا كانت للإضاءة، التي كان فيها اشتغال كبير، إضافة إلى مكونات الخشبة الأخرى، التي لها أهميتها ومساهماتها في إثراء العرض المسرحي.



زيادة على ذلك فإن الديكور ترك للفعل المسرحي المجال الكافي للتعبير عن الحدث، والكشف عن الإطار العام الذي يوضحه العرض المسرحي بتكامل عناصره فيما بينها، وأول ما يمكن إبرازه حول هذا العنصر -الديكور- هو التقسيم الملاحظ على الخشبة التي تعتبر الحيز المكاني الذي ستظهر عليه كل عناصر السينوغرافيا من خلال أن المكان الرّكحي يسمح ببناء شفرة "تسمح للمتفرج بالربط بين دوال مكانية ملموسة، ومدلولات مرتبطة بالفضاء التخيلي الذي تستدعيه حكاية المسرحية، وهي شفرة تقوم في جانب كبير منها على اختيارات المخرج الجمالية والإيديولوجية، وعلى تأويله الخاص للفضاء الدرامي"⁽¹⁾، بوضع ستار أبيض كخلفية للخشبة مما سهل التعامل مع وضعيات خيال الظل الواردة في العرض المسرحي.

أيضا يتبع هذه الخلفية تلك الأرضية البيضاء كذلك، التي أدخلت عليها تقنية الرياح للتلاعب بذلك القماش الأبيض الذي يغطي الخشبية. ليكون بذلك هذا هو الملمح الذي يبقى ثابتا طيلة العرض المسرحي، حيث يتحرك الممثلون في هذا الفضاء المكاني، فلا يمكن فصلها عن العلامة المكانية المسرحية التي "تحيل على مكان غائب؛ أي مرجع تخيل، لكنها تحيل كذلك

(1) محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص 68.

على ذاتها، وعلى وجودها الشاخص⁽¹⁾، وهذا الذي أبرزته الدلالة الضمنية على الأرضية المتحركة كشيء من عدم الاستقرار، وهذا ما عايشته الجزائر في تلك الفترة المأساوية من تاريخها.

فيكون هذا الفضاء المسرحي "كثيرا ما يخلق أمكنة محتملة (Virtuels) اعتمادا على أنساق بصرية أو سمعية"⁽²⁾، وبهذه الكيفية في التقسيم، يخلق ذلك مجالا جاهزا لأي احتمالية دخول عناصر السينوغرافيا، وبطبيعة الحال الممثلون، وأيضا مكونات الديكور المختارة فيكون ذلك الكرسي الأحمر القابل للطي، كنوع من الديكور المتحرك، لسهولة تحريكه، وهذا الذي أستحضر تماشيا مع طبيعة الحدث، ودور الممثل التي استعمله كمنصة يصعد إليها ويلوح بها أثناء تمثيله للدور، ولسهولة حمل السلم فإن الممثل هو من تكفل بإدخاله وإخراجه وهذا النوع من الديكور، أفاد بتلك الجزئية التي يتمتع بها، وساعدت الممثل في أداء دوره رغم قلة عناصر الديكور كمكون سينوغرافي له جمالياته، ووظائفه داخل العرض المسرحي.



(1) محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص 69.

(2) المرجع نفسه، ص 73.

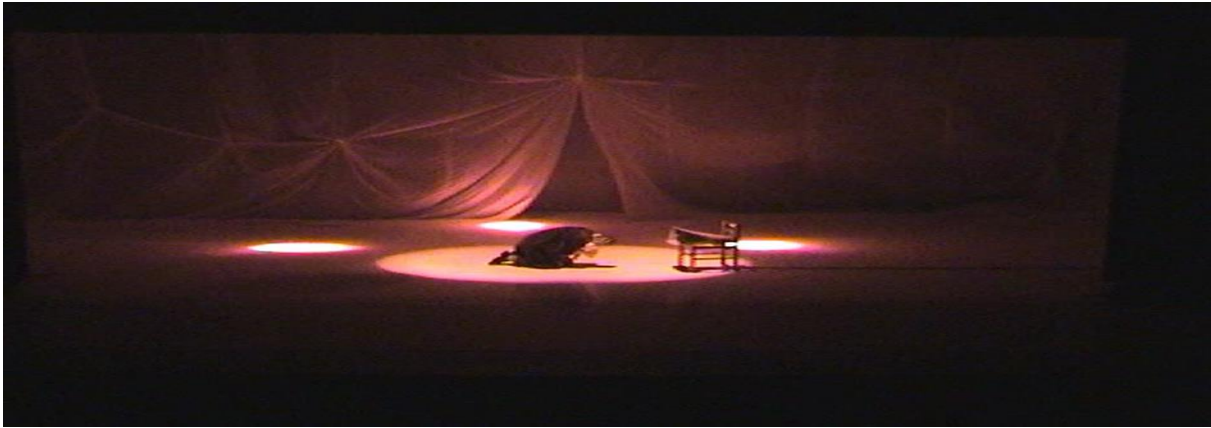
ورغم هذه الاختزالية إلا أنه قدم الإضافة التي ينبغي أن تكون، خاصة لما استعملت العربة ذات العجلات وهي عربة جرارة، ساعدت الممثل على أداء دوره بسهولة، وأيضاً صنعت بعضاً من سلوكيات الممثل النفسية على أنه نرجسي، وذو نزعة تسلطية يمتلك حاشيته، وحراسه الذين يحمونه، وهذا ربما كتعبير عن حالة الخوف التي كانت سائدة وفقاً لطبيعة الأحداث غير المستقرة على حال، وقد عبر هذا الديكور عن تلك الوضعية التي يسود فيها الاستبداد، لمجرد امتلاك ملامح القوة والتسلط، في وضعية سياسية غير مستقرة ومهتزة القيم والمبادئ.

ومن أنواع الديكور المستعمل في هذا العرض المسرحي، الكرسي الخشبي الذي يوضع بطريقة تركيبية تماشياً مع الإضاءة الخافتة، ويتضح الكرسي بصورة جلية لما تسلط عليه نسبة معينة من الإضاءة ويكون ذلك أمام المشاهدين. لأن الديكور قد يكون "أداة في يد المخرج ليستخدمها في العمل المسرحي، فإذا كان الديكور جزءاً من الموقف أو الحدث، فإن له دوراً فاعلاً في الإخراج بحد ذاته، ويتمثله عنصراً من عناصر اللغة المسرحية لها دلالاتها في تفسير الكلمات تفسيراً بصرياً محسوساً"⁽¹⁾، والديكور على الرغم من بساطته إلا أنه ساعد كقيمة فنية مضافة، دعمت دور الممثل، وأكسبت المتفرج جانباً معرفياً لما يحدث على خشبة المسرح، إلى جانب العناصر الأخرى، ما زاد التكامل الجمالي والفني للعرض.

(1) جمال عبد الرحمن جمال عجوز: الديكور والأزياء بين عناصر السينوغرافيا المسرحية، ص 291.

4- الديكور الضوئي والصوتي في العرض المسرحي:

تتماشى الإضاءة في كل عرض مسرحي مع طبيعة الأحداث المعالجة على خشبة المسرح، فهي "تلعب دورا أساسيا في العرض المسرحي، فهي التي تسمح بإدراك مكوناته البصرية: الفضاء، الممثل، اللباس، الماكياج"⁽¹⁾، وأيضا تتماشى وفق ما يمكن أن يتوفر في النص الدرامي من إرشادات مسرحية، تكون بمثابة الرؤية التي قد تساعد المخرج على بلورة رؤية ما، تتأني بطريقة فنية موحية، وذات جمالية مرتبطة بالمكونات الأخرى للسينوغرافيا والإضاءة كعنصر كاشف على الخشبة يتسم بوظيفة لا يمكن إنكارها.



وفي المقابل هناك عنصر ملازم للإضاءة يتشكل بصورة عكسية من خلال انعكاس الإضاءة، إنها حدود الظل لما تتشكل بفعل الإضاءة من زوايا مختلفة، وما يدخل فيها من ألوان مختارة حسب المشهد، والمضمون المعبر عنه، لتكون الإضاءة عنصرا كاشفا في بعض الأحيان، وعنصرا معبرا في حين آخر، نظرا لاختلاف الدلالة بين كل تنوع في الإضاءة حسب الرؤية الإخراجية، وما يتطلبه الضبط السينوغرافي.

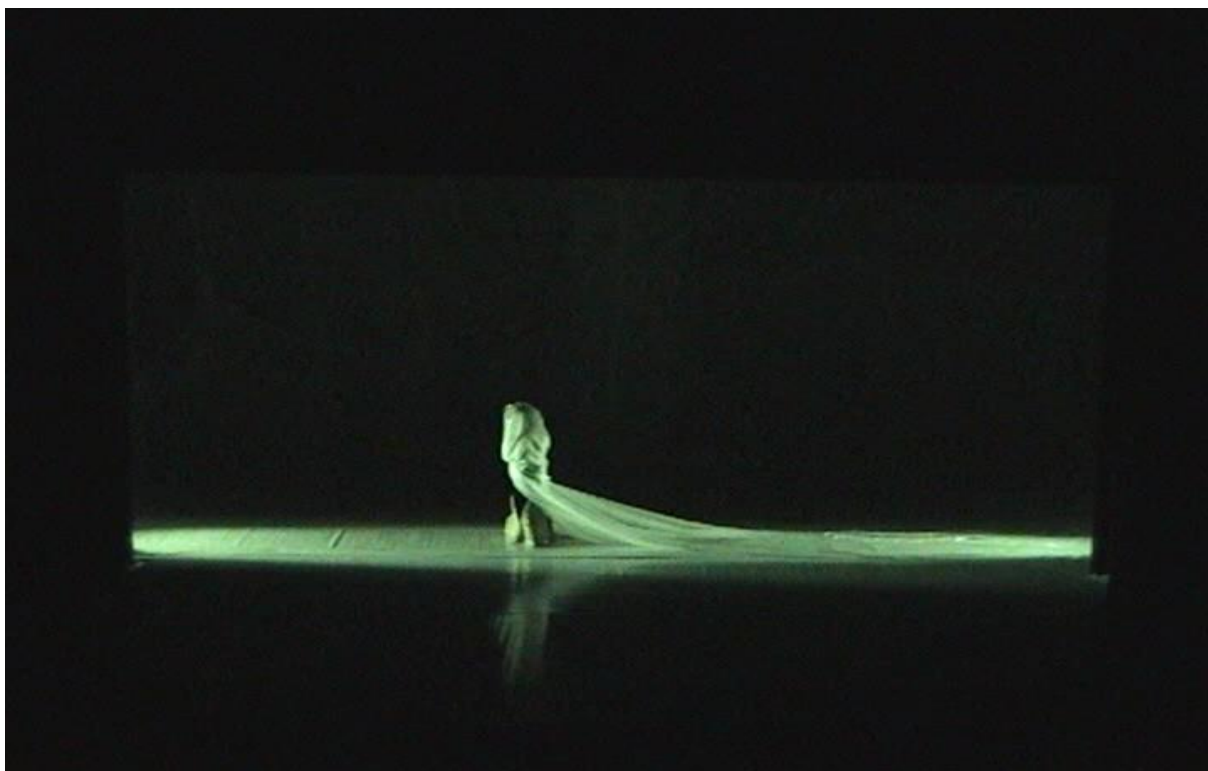
وقبل الشروع في الحديث عن الإضاءة في العرض المسرحي، يتوجب الإشارة إلى ما ورد عنها في الإرشادات المسرحية المذكورة في النص الدرامي، التي كان فيها التزام من طرف المخرج فيما بعد؛ إذ وردت في بداية النص الدرامي على أنها: "حزمة من الضوء: على مكان عال وسط الخشبة تظهر وتختفي كأنها قادمة من السماء"⁽²⁾، وفي العرض المسرحي "مزغنة

(1) محمد التهامي العماري: ص 97.

(2) حميد قوري: مسرحية مزغنة 95، مخطوط، ص 01.

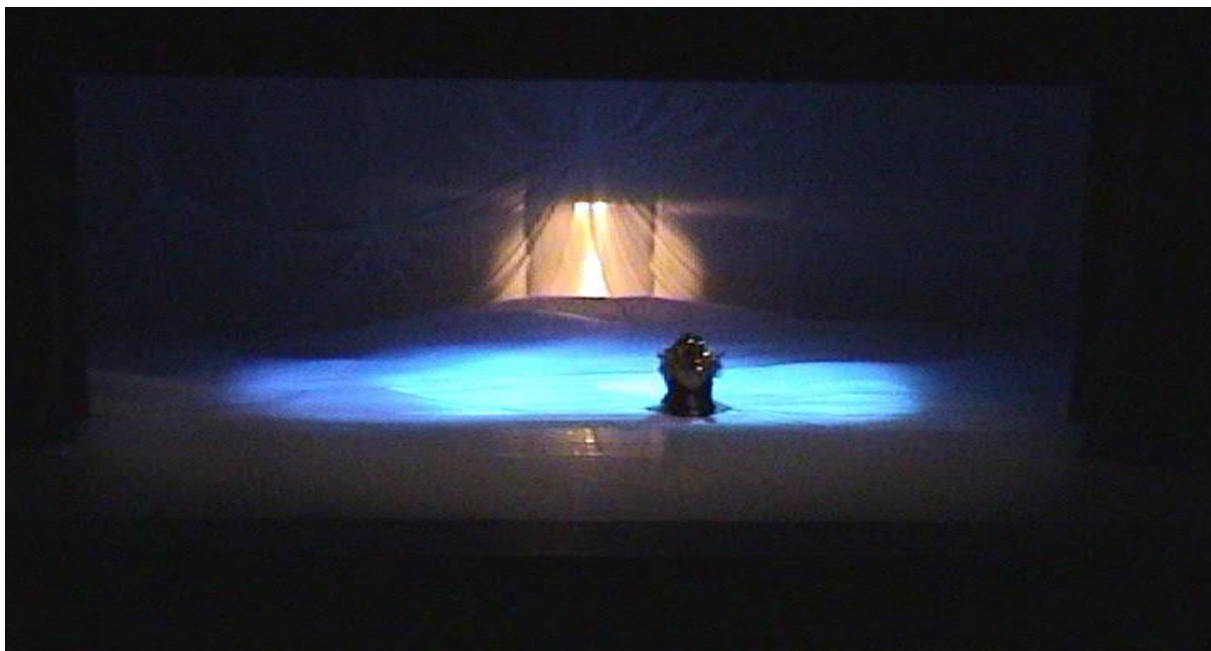
"95" منذ افتتاحه برفع ستارة المسرح، يتبين للوهلة الأولى تلك الأهمية الكبيرة للإضاءة والدور البارز في تحديد ملامح الشخصية الرئيسية، التي بُنيت عليها أحداث العرض المسرحي.

وقد تنوّعت الإضاءة في العرض المسرحي تماشياً مع دور الممثل، وأيضاً طبيعة الحدث لما تتغيّر المشاهد، فمِنذ افتتاح العرض المسرحي تتشكل الإضاءة تزامناً مع ذلك، فتبدو على أنها إضاءة بيضاء ناصعة مسلطة على الممثلة "حنا"، مما أفاد بأهميتها داخل العرض المسرحي، كيف لا وهي التي بُنيت عليها الأحداث، فكان هذا الكشف بالإضاءة بمثابة التوضيح الفعلي للممثلة التي ستكون لها بصمتها في مواضع متباينة من العرض:



فبهذا المستوى من المعاني تتكشف الدلالات وتتحدد، خاصّة إذا ربط ذلك بين دلالات "حنا" ومواصفاتها، ليتجلى المغزى في كون هذا المزج بينهما يحيل إلى أهم ما يعنيه اللون الأبيض، كالسلام والنقاء والجمال، وهي مواصفات تمتعت بها "حنا"، وأيضاً في بعض معانيها هي الجزائر البيضاء كما يسمونها، وما سيتوضح لاحقاً في مشاهد العرض والإضاءة بتنوعها، والألوان المختارة تتماشى مع طبيعة الأحداث، فاللون الأبيض يحيل على الجزائر

البيضاء، جزائر السلام التي تتطلع إلى تحقيق الأمن، والالتزام بسيرورة الحدث في العرض فبالإضاءة كعنصر سينوغرافي مسلط على محيط الخشبة، جسد فكرة التعبير عن الأمل في جزائر آمنة الجزائر الآمنة، والمسالمة كفضاء يتحرك فيه الممثلون ويقومون بأدوارهم.



وهناك جمالية خلقتها الإضاءة في العرض المسرحي، لا سيما ما تعلق بإبراز الدور الذي قامت به "حنا" في العرض المسرحي، جمعت بين اللونين الأبيض والأزرق، الأمر الذي شكل الفضاء الذي شغلته على أنها على شاطئ البحر بين الأمواج، والتحكم في توظيفها، وتكييفها "بزيادة الإضاءة أو إضعافها على الشخص المطلوب تأكيده أو عدم تأكيده، إن المخرج يختار ما يضيئه من أشخاص أو أشياء، وتساعد الإضاءة على تركيز انتباه المتفرجين وتوجيه أنظارهم إلى ما يريد وإغفال ما عداه"⁽¹⁾، وأيضا تكتمل الصورة الفنية للمشهد بتسليط إضاءة على شكل دائرة في الخلف ما يحيل على أنه القمر، وهذه التركيبة في الإضاءة وضحت الجانب الأسطوري لـ "حنا" خاصة إذا ما أخذت طريقة خروجها بعين الاعتبار بتلك الطريقة الفنية الواضحة.

(1) جلال الشرقاوي: الأسس في فن التمثيل وفن الإخراج المسرحي، ص424.

ووجه المفارقة في العرض المسرحي قائم على ثنائية مشكّلة ما بين وضع الاستقرار الآمن، ووضعية التقتيل والعنف التي مست الجزائر في أحلك ظروفها، مما جعل نقطة الصراع تتضخّم وتتأجج، مما يجعل الأحداث تتسارع مربكة وضعية الاستقرار التي من المفترض أنها تسود، وبالإضاءة الحمراء المخصصة لذلك تجلت تلك الأوضاع العنيفة المجسدة على خشبة المسرح، وتزامنت هذه الأحداث غير الآمنة مع حضور شخصية الممثل سرفانتيس، الذي عايش هو الآخر تلك الأزمة، وبذلك يتجلى البعد الاجتماعي، والسياسي المنتهك داخل العرض، بطريقة فنية تجسّدت من خلال أدوار الممثلين، وحركيّتهم وتم الكشف عنها بالإضاءة، واختيارية اللون المناسب في كل موقف.



ولكن ما يسجّل على تجسيد وضعية العنف، والتقتيل التي مست الجزائر داخل العرض المسرحي يفيد أن ذلك لا يدوم طويلا، لاعتبارين اثنين: الأول هو أن وضع الجزائر غير الآمن لم يدم، إنما كان في فترة زمنية، ثم عادت الأوضاع مستقرة كما كانت، والأمر الآخر ومن خلال رسالة المسرح، التي تفترض أن أيّ عامل يهدد الجزائر لن يدوم طويلا، وستبقى الجزائر بيضاء سالمة وآمنة، وهذا تماشيا مع نهاية العرض المسرحي، وختامية الأحداث التي

كانت بإضاءة بيضاء مسلطة على كل من "حنا"، و"حسيسن" كمثلين رئيسين داخل العرض عامة، وكأنّ الدائرة أُغلقت إذا ما تم إعطاء اعتبار للإضاءة المستعملة في هذا العرض المسرحي.

فمن خلال الإضاءة المسرحية، وجماليتها داخل العرض المسرحي، وكذلك ألوانها المختارة بعناية ذات الدلالات الرمزية الموحية، هناك عنصر مهم يتبع الإضاءة في الغالب وله جماليته أيضا، هو الظل المتشكل من خلال انعكاس الإضاءة، لتتولد إضافة فنية أخرى مما كان لها حضورها بطبيعة الحال داخل العرض المسرحي في مواضع مختلفة للتعبير عن طبيعة الحدث المراد تجسيده.

وإذا ما تمت العودة إلى النص الروائي (النص الأول) بعنوان حارسة الظلال، فإنه من المرجح أن يكون لتلك الظلال صداها داخل العرض المسرحي كلمسة فنية، وهذا تماشيا مع ما ورد في الإرشادات المسرحية في النص الدرامي مثل: ظهور "حنا من وراء خيال الظل"⁽¹⁾، وقد كان المخرج أثناء اختياره لكيفية تحديد الطريقة المناسبة لتشكيل الظل من خلال تحديد الوضعية المناسبة للإضاءة، أمينا وموفقا في ذلك، ما شكل اللّمة الفنية التي أظهرت بالفعل القدرة التجسيدية للكلمة داخل العرض من خلال عناصر السينوغرافيا عن طريق انسجام العناصر فيما بينها.



(1) حميد قوري: مسرحية مزغنة 95، مخطوط، ص 05.

فوردت تلك القدرة التجسيدية للظلال المواقبة لحركية الممثلين في موضعين مختلفين: الأولى هذه التي تحدّدت مع الممثلة "حنا"، والأخرى من خلال حالة الفوضى الناجمة عن إحدى حالات العنف التي تخللت الأحداث، معبرة عن حالات العنف التي عاشتها الجزائر، إن الأمر أقرب إلى عيش الواقع مسرحيا بطريقة فنية، وهذا ما نجح فيه هذا العرض وعبر عنه من خلال احترافية الممثلين، وكفاءة الضبط الجيد لعناصر السينوغرافيا.



أما فيما تعلق بالديكور الصوتي فلا يمكن للمسرح بالمرّة أن يستغني عن الإضافة الفنية التي تصنعه، فلغة الجسد لا نقاش فيها، وأيضا في المقابل لا يمكن الاستغناء عن الصوت كتقنية فنية في العرض المسرحي، وكل أنواع الموسيقى التي تساعد الممثل في أداء دوره وإن تطلب الأمر استحضار مؤثرات صوتية في المواضع التي تستلزم ذلك، وهي على قدر ليس بالهين من الأهمية مع المؤثرات الضوئية، وعناصر السينوغرافيا الأخرى.

وقد حفل العرض المسرحي "مزغنة 95" بالموسيقى التي تخللت الأحداث، فكانت الضرورة الاعتماد عليها في مواضع متناوبة من الأحداث، وأيضا استنادا إلى ما ورد في الإرشادات المسرحية، وخاصة ما تعلق بغناء الممثلة "حنا" التي افتتحت العرض المسرحي بغنائها:

"يا المقنين الزين"، "يا أصفر الجنحين"... المستلهمة من التراث الشعبى، وهى أغنية لـ "نعيمه الجزائرية"، واستحضار هذه الأغنية كان مدعما لشخصية "حنا" بلباسها التراثى ومعانيها التى تعبّر عن الجزائر، وثناء مخزونها الثقافى، والحضارى.

ويتزامن هذا خاصة لما يتخاطب "حسين" معها، فيرد عليها بغنائها هو الآخر: "ورسمك عندو قيمة، راني بعثلك مرسول، واجبيني يا مزغنة"، وهذه مستمدة من كلمات "دحمان الحراشي" عن الجزائر، ليكون هذا الاستحضار تعبيرا بطريقة فنية عن الجزائر، وبتداخل عناصر السينوغرافيا فيما بينها.

فى المقابل تنوع "حنا" لغنائها، بما يشبه التلحين فى مواضع مختلفة، ساهم إلى حد كبير فى تجاوز قيمة هذا الغناء على أنه ليس مجرد غناء جميل تصدره "حنا"، وإنما ساعد فى تحديد مواضع أمكنة متعددة كان ذكرها على ألسن الممثلين عند سماعهم لصوتها.

وقد زخر العرض المسرحى بأنواع أخرى للصوت، مثل ما يصدره الطبل الذى كان مع الممثل الذى يرافق "شفيق"، والطريقة الاحتفالية الموافقة لطريقته الراقصة التى تم بها افتتاح مشهد من مشاهد العرض المسرحى بطريقة احتفالية ساخرة، تماشت مع الثقافة السائدة، فالعرف العام خاصة إذا ما تم معرفة أن صاحب الطبل يرتدى زيا تراثيا عاصميا فعبر ذلك الصوت عن طبيعة الممثل من جهة، وصنعت ملامحه الثقافية من جهة أخرى.

ومع تتابع أحداث العرض المسرحى، تنوع "حنا" فى غنائها الذى اعتادت عليه، وصنع كيائها الأسطورى، والتراثى فتردد غناءها "يا النو، يا النووة"، وفى بعض المواضع يتزامن ذلك مع مؤثر صوتى لتلاطم أمواج البحر، كشىء من السكينة، والوقار، والهدوء تدعيما لما تم ذكره سابقا، ودلالة على تنوع المخزون التراثى الجزائرى، وكلها ارتبطت بـ "حنا" التى تبقى فى النهاية هى المتقمصة لثقافة الجزائر المتفردة.

فالمسرح وباعتبار طبيعته الأدائية التى تتعامل مع النص الدرامى: تكييفها، وتطويرها عن طريق الرؤية الإخراجية، التى تفرض عدم إلزامية الأخذ بكل ما ورد فى النص الدرامى بحرفية تامة، بل هناك إمكانية الانفلات من ذلك، وعدم التقيد به كليا، ويكون ذلك إما بزيادة

أو حذف، وينطبق ذلك أيضا على النظرة الموجهة لقضية الالتزام بما ورد في الرواية، وهذا من أجل تحقيق غاية فريدة للعرض المسرحي هي تحقيق نجاحه لا غير.

لذلك فكل حذف، أو زيادة داخل الفضاء السينوغرافي إنما هو من أجل إثراء النص المكتوب، وتحقيق الفرجوية، ومن تم تمكين القائمين على إنتاجية المسرح بداية من النص الدرامي، وصولا إلى خشبة المسرح حتى وإن كانت الكتابة المسرحية نصا مقتبسا من النص الروائي، فسيخضع للرؤية الدراماتورية، ومتطلبات الإعداد، وذلك كتقنية تجعل من ذلك النص قابلا، وجاهزا للمسرحة، وهذه الانتقالية من النص الروائي إلى العرض المسرحي خضعت لذلك التكيف، وإعادة التحوير عبر مراحل الإنتاج المسرحي، حققت ما حققت من الفرجوية المسرحية، ولكن خضوعها للنظرة النقدية على نسبيتها من شأنه أن يثري العمل المسرحي بأكمله.

فرؤية المخرج التي برزت فيها شيء من الالتزام، في توضيح ما برز في النص الدرامي إلا في مواضع قليلة، إنما هي ما تفرضه طبيعة المسرح من اختيار لما يناسب الذوق، وأيضا تطلعات المتفرج، فالنظرة الإخراجية هي رؤية فلسفية، تسعى لتكريس ما هو فني، أما الرجوع إلى الرواية ليس ضروريا، ما دام للمخرج نص درامي يتعامل معه.

فمن خلال كل هذا يمكن اعتبار كل الإضافات التي برزت في العرض المسرحي، منبثقة من طبيعة عناصره التي تشكله، التي تختلف بطبيعة الحال عن الفنون السردية، فتجلت الجمالية. واتضحت الأفكار التي كانت مشوشة سواء داخل الرواية، أو داخل النص الدرامي.

خاتمة

وفقا للطرح الإشكالي في بداية هذا البحث، وجلّ المشكلات المبنية على كل احتمال في التداخل الأجناسي بين الروائي والمسرحي، فإن هذه الإشكاليات من بين المواضيع الأكثر تعقيدا، استنادا إلى قدم كل طرح حول هذه القضية الأجناسية منذ اليونان، إلى الفترة الراهنة هو ما شكل الصعوبة الفعلية لهذا الخوض المعرفي.

وعليه كان ختاما الوصول إلى بعض النتائج الجامعة، بين ما هو نظري، وتطبيقي من أجل وضع الموضوع في سياقه المنهجي، وإعطائه التثبيت المعرفي اللازم فكانت في مجملها بالشكل الآتي:

- ❖ التنظير الأجناسي القائم على وضع الحدود الفارقة لكل من الرواية، والمسرح منذ القدم لم يتم الحسم فيه لحد الساعة، للاحتمالية للصيقة بكل جنس على أنها ذات طبيعة متغيرة في الشكل الفني، ومتوافقة مع التغيير الذي يمس الواقع من خلال العصر الذي وجد فيه، وكشيء من الالتزام فالرواية والمسرح على اختلافهما في طريقة الطرح كان لهما الدور الأنسب في مسايرة الواقع الجزائري، والبحث عن حلول لأزماته.
- ❖ الانتقالية على مستوى القالب الفني الذي يشكل الإطار العام للرواية كجنس الأدبي حكاوي، يكون على مستوى العناصر الفنية المشكلة للمحتوى الذي يسير وفق وجهة محددة للأحداث حسب رؤية كل كاتب.
- ❖ الرواية وبخصوصياتها المتميزة تفقد أثناء الانتقال الأجناسي بصورة أساسية بعضا من مميزاتها، خاصة إذا ما تعلق الأمر بالشخصيات على مستوى تقليص العدد، وكذلك الأحداث، من خلال احتمالية الخلطة النمطية لسيرها، وكذلك التلاعب الزمني (خطيا كان أم منكسرا).

وحتى وإن حافظت هذه العناصر على خصوصياتها، فإن طريقة الطرح تختلف تماشيا مع طبيعة المسرح، وخصوصيته القائمة على عملية التكيف، والتطويع وفق الرؤية الإخراجية مثلما قد تقتضيه الضرورة التي تجعل الشخصية الورقية تتقمص أكثر من دور كنوع من التكيف، وإعادة توزيع الوظائف.

- ❖ المستوى الآخر حول مفاهيم العناصر التقنية أثناء النقل من الرواية، الى المسرح يدخل المصطلحات في جانب الانفراد بالخصوصيات، من خلال الأدوار التي تقوم بها في محيطها الأجناسي، فمثلا: الشخصية الروائية تختلف عن طبيعة الشخصية المسرحية، والشخصية الروائية تتحدد من خلال الوظيفة التي تشغلها داخل مجموع الأحداث وتسارعها.
- ❖ بينما الشخصية المسرحية فأكثر تعقيدا واتساعا على مستوى الدور الموكل إليها فهي في النهاية شخصية ورقية تتشعب بأدوار كامنة أثناء تواجدها داخل أحداث النص الدرامي لتكون الوسيلة الأساسية في تجسيد الأحداث بصورة ملموسة على الخشبة.
- ❖ الإخضاع الدراماتورجي للرواية، يتطلب بالأساس إعادة كتابة نص ثان (النص الدرامي) مواز للنص الأول (النص الروائي)، قد يشترك معه في الموضوع المطروح، وقد يستدعي الأمر إعادة كتابة نص آخر مغاير تماما، ولكن الاختلاف يمسّ الجوانب التقنية مثل الحجم، الترتيب الزمني، وكذلك تراتبية الأحداث.
- ❖ الإعداد المسرحي للروح السردية، وإعادة ضبطها يركز في جانبه الأكبر على تقنيات المسرح السينوغرافية.
- ❖ كل العلاقات المتشكلة بين الرواية والمسرح، تميل نحو التنوع وكذلك التداخل من خلال علاقات مختلفة سواء كانت اقتباسا، أو إعدادا، أو أي علاقات أخرى لا مجال للحرفية في ذلك من نصيب أثناء تشكيل الانتقالية القائمة بينهما كجنسين مختلفين، إذ أن العلاقة الجديدة تكون بإعادة تحليل وتركيب تتم وفق منطق الجنس الأدبي أو الفني المنقول إليه.
- ❖ الكتابة الثانية للنص الأول وفق النظرة الدراماتورية (اقتباسا وإعدادا) قد تستغني عن الكثير من الأحداث، والمواقف السردية واستبدالها بالروح التي تشكل المسرح عن طريق الحوار كأهم وسيط يتحاور به الممثلون على خشبة المسرح من أجل طرح الأفكار.

- ❖ أما على مستوى القيمة الفنية، لا يمكن الجزم يقينياً أن الرواية فقدت قيمها الفنية والجمالية، أو اكتسبت قيمة جمالية أخرى، إنما تبقى الرواية كنمط كتابي، وأسلوب تعبير، له جمالياته التي يكشفها تكوينها الفني.
- ❖ وفي المقابل النص المسرحي نص إبداعي فني آخر مغاير، وما القيمة الجمالية المتولدة للنص الثاني (النص الدرامي)، هي القيمة المطلقة التي تخضع للرؤية الإخراجية واللّمس السينوغرافية.
- ❖ لذلك وللالتزام بأهم مبادئه التي تسهر على إخراج كعرض مسرحي، وإن تم إدخال حلقة الإخراج الواصلة، فإن ذلك دعوة للاقترب من هذا النص، وفهمه فهما جازماً بضرورة إعطائه ما يستحق ليكون فيما بعد عرضاً راقياً ذو أبعاد حياتية أكثر فنية، فتكون بذلك نظرة التجاوز أو الحفاظ على الرؤية المترسّخة في مرحلة الكتابة الدرامية.
- ❖ النص الروائي المختار "رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، كعينة أولى في هذا البحث، كان أرضية خصبة للاشتغال الدرامي على هذه الطبيعة السردية الزاخرة المستمدة من أسس متعددة:
- ❖ أولاً طبيعتها في طرح الأفكار كانت بمستوى ملفت من أجل الاشتغال المسرحي، فكان المقتبس المسرحي مدركاً لذلك، فكشفت الرواية منذ البداية عن استعداديتها من أجل الخروج إلى إمكانات العرض المسرحي، فيتولد العنوان الجديد "عودة الولي" كصيغة مضبوطة أحالت على نص آخر، طرح إشكالية تسير بالمتلقي إلى اكتشاف كل الأجوبة المحتملة.
- ❖ على مستوى استنباط نص درامي مقتبس عن الرواية، اقتضت الضرورة تكييف العنوان وإعادة صياغته بشيء من الاختزالية، وهذا ما جعله يتماشى مع خصوصية الكتابة المسرحية، التي لا تسير وفق رؤية ذات فسحة واسعة بخصوص طول الأحداث، وأيضاً تلك المحدودية التي تمسّ كل من وحدتي الزمان والمكان.

- ❖ على مستوى الكتابة المسرحية المقتبسة عن النص الروائي "عودة الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، كانت متوفرة على جميع شروط اقتباس نص مسرحي، موجه لعرضه على خشبة المسرح.
- ❖ رغم محاولة التكييف الدراماتورية على مستوى الكتابتين السرديتين (النص الروائي والنص الدرامي)، إلا أن المقتبس أثناء الإعداد كان وفيًا، لروح الرواية على مستوى العتبات الداخلية، إنصافًا للكاتب الروائي.
- ❖ هناك التزام ملحوظ على مستوى وجهة الحدث الدرامي الذي ترك المجال للكتابة الدرامية بإضافة كل ما من شأنه إكساب النص الروائي الروح الكافية من أجل الغاية الأساسية التي هي نجاح العرض، فحافظت كل من الشخصية الرئيسية وباقي الشخصيات على سلوكها، ومبادئها المعلن عنها في الرواية، رغم ذلك التغيير الذي حدث على مستوى التقليل في عدد المريدات.
- ❖ اشتغال كبير على مستوى الإرشادات المسرحية، التي كانت ذات أثر بارز في انتقالية الرواية إلى موضعها الفني الجديد.
- ❖ أفادت الكتابة الثانية المقتبسة من رواية الطاهر وطار، بمجموعة من التوجهات الفكرية على كافة المستويات، خضوعًا لمتطلبات الإعداد التي تقتضي إخضاع الرواية لإعادة التشكيل لتكون مؤهلة للمثول أمام المتفرج على خشبة كعرض مسرحي يمثل من طرف ممثلين فاعلين.
- ❖ ومن خلال كل هذا وربطًا بما ورد في العرض المسرحي "عودة الولي"، من الممكن التقرب أكثر من الجو العام، الذي أفرزته الرؤية الإخراجية التي نقلت النص الدرامي إلى مكانه الذي ينتمي إليه (الخشبة) التي ساهمت في هذا العمل على تقديم صور مسرحية، مقبولة جماهيريًا وبلغه فصيحة، مندمجة مع عناصر السينوغرافيا لتحقيق جماليات كثيرة من روح العرض المسرحي (الحركية، الديكور، الإضاءة، الموسيقى...).
- ❖ فيما تعلق بالمسرح لا يمكن الخضوع لتلك الاختزالية التي تحصره في مجرد نص مكتوب يقرأ، كسائر الأجناس الخطابية، فلا يمكن بالمرّة إعطاء نظرة قاصرة تدخله بقدر معلوم

من المساواة مع أي نص سردي حتى وإن اشترك معها في بعض خصوصياته، فهو في النهاية أبعد من ذلك، فهو خلق ليمثل، وليعيش على خشبة المسرح.

❖ على مستوى العنوان حافظ المخرج عليه بحرفيته، مما أحال إلى جانب من التوجه الفكري للمخرج، اتجاه الأفكار المطروحة، التي سيكون فيها شيء من الالتزام الذي كاد يكون كلياً إلا في مواضع قليلة جداً تكاد تنعدم.

❖ على مستوى الإرشادات المسرحية هناك تكيف وتعديل، فلم يكن الالتزام كلياً، تماشياً مع النظرة الخارجية، وأيضاً القيمة الجمالية المقدمة لتلك الإرشادات، ومع ذلك كانت هناك مسايرة على مستوى هذا الجانب، وإيجاد وضعيات مناسبة للممثل لأداء دوره. كالإرشاد المسرحي الذي أفاد باستحضار بعض العناصر التي تبرز مكان المقام الزكي والأداء الذي كان عاكساً لمعتقد العودة في صيغة صوفية بارزة.

❖ الرؤية الخارجية للنص أعطت منظوراً بكيفية مقنعة، كالتقليص في عدد الممثلين على حساب الشخصيات في النص الدرامي، فمثلاً لم يستعمل الكثير من المريدات، وإنما مريدة واحدة حققت الفكرة المنتظرة.

❖ الحوارات الواردة في العرض المسرحي، كانت قريبة جداً من النص الدرامي، متطابقة إلى حد ما، ووصل الأمر في ذلك حتى بالالتزام باللغة المستعملة، التي كانت فصيحة بالمجمل في النص الدرامي، وأيضاً في العرض المسرحي. وهذا الالتزام المنقطع النظير بالمقاطع الحوارية، حقق الإضافة الفنية على مستوى أداء الممثل، بحركيته الدائمة في تجسيد الكلام بالحركات والأصوات، فكانت جلّ الزيادات مثل التكرار، تقريبا للمعنى وإرساء اللّمسة الفنية في العرض.

❖ اقترب المخرج على مستوى الأبعاد الفكرية الواردة في النص الدرامي من درجة الالتزام الكلي وأعطاهما بعدها الدلالي، مما صنع تصوراً فكرياً آخر، تمثل في الكيفية التي ينظر بها إلى النص المكتوب، والبحث عن الكيفية التي يمكن أن تبث فيها روح أدائية، وهذا ما تجسد فعليا في العرض المسرحي، حيث برزت مثلاً معالم الروح الصوفية، من خلال الشطحات، والحركات التي قام بها الممثلون باحترافية، وأبرزت بصورة واضحة وضعيات

القلق والتعب، وأيضا السلوك الذي يتمتع به الممثل، في صنع الواقع والقبض على بعض من جوانبه، هذا الذي يبين الحرص الشديد على إبراز المواصفات، وأيضا بدرجة أكبر الأبعاد: النفسية، الاجتماعية، والدينية.

❖ لقد حافظ الأداء أثناء العرض المسرحي "عودة الولي" على البعد الفكري المطروح في النص الدرامي، فعكف المشتغلون على العرض المسرحي، يباعدون المسافة بين النص الدرامي والعرض، على مستوى عناصر السينوغرافيا، وهذا تماشيا مع طبيعة العناصر التي تدخل كجوانب تميز لهذه المرحلة، فتوفرت الفكرة التي طرحت في النص الدرامي، ولكن الاختلاف في طريقة التعامل معها عند نزولها إلى الخشبة.

❖ جلّ ما ورد في النص الدرامي من إرشادات حول عناصر السينوغرافيا، كان كفيلا ومساعدًا على تحقيق الإضافة المرجوة لجلّ عناصر السينوغرافيا كلغة جمالية مضافة في العرض.

❖ كانت الطريقة في التوظيف الإخراجي، تعبيرا عن نظرة اختيارية اعتمدها المخرج في الكشف عن المواضيع الإشكالية الغامضة في النص الدرامي، وإبراز سلوك الممثلين، وكل ما من شأنه إبراز الأفكار المطروحة، عن طريق الإضاءة مثلا، أو حتى باستحضار المؤثر الموسيقي، وعناصر ديكور مناسبة للتجسيد الفكري.

❖ العينة الثانية المدروسة، رواية "حارسه الظلال دون كيشوت في الجزائر"، نموذج آخر للانغماس في تلك الانتقالية القائمة بين الرواية والمسرح، على كافة المستويات الفنية فتتأسس النظرة الدراماتورية على مستوى الكتابة الدرامية المبنية على أرضية مستمدة من النص الروائي، والنص المقتبس من رواية واسيني الأعرج تشكّل فيه النص الثاني مبتعدا عن قيود الكتابة الروائية وذوبان في روح المسرح على مستوى الكتابة الفنية رغم ما بقي مشتركا، ولو كان ذلك من باب الالتزام الفني:

❖ الرواية وبكل إمكاناتها السردية والتوصيف التاريخي، والتراثي، كانت كفيلا بهذا العمل المسرحي، الذي شكّل نصّا فنيا مغايرا، بلغت النظرة الإخراجية فيه عمق النظرة في

- التعبير عن واقع جزائري دموي بكيفية فنية، خاصة إذا ما تم تجسيد ذلك الواقع بصورة ملموسة، وبسيطة استوعبها الجمهور، ما يشبه اللوحة الفنية المتناسقة الألوان والأشكال.
- ❖ كانت الدعوة إلى إعادة الاعتبار للتاريخ، زاوية حاسمة سواء في الرواية، أو النص الدرامي المقتبس، وأيضا امتلاك الرواية لروح فنية منها الجانب التشكيلي، أو الموسيقي مما جعلها تمتلك سببا من بين تعدد الأسباب وكثرتها من أجل تجسيدها على الخشبة.
- ❖ الاشتغال المسرحي على الرواية، اتخذ مجرى توافقيا، رغم التعدد اللغوي بجوانبه المميزة إلا أنه كان من المناسب استعمال اللغة الواحدة، خاصة إذا ما كان الأمر مرتبطا بخلق البساطة في الطرح.
- ❖ بدأت النظرة الدراماتورية بتكييف أول عتبة نصية للعمل الفني على مستوى: العنوان الذي استدعت الضرورة الاختيارية للعنوان الجديد المقترح للنص الدرامي، وكذلك العرض فيما بعد بصيغة "مزغنة 95" بعد أن كانت في الأصل "حارسه الظلال دون كيشوت في الجزائر".
- ❖ الرواية كانت ذات تفصيل سردي، لعبت فيه شخصية "حسيسن" الدور الأساسي في سرد الأحداث والكشف عنها. بينما في المسرح قلل المخرج من وظيفته السردية، ورغم ذلك أبقى على ظهوره بصورة لافتة.
- ❖ ابتكار العناصر التقنية المفترض أن تكون، وكذلك الحركية المناسبة للشخصيات سواء في النص الروائي أو الدرامي، من خلال الإرشادات المسرحية.
- ❖ تمظهرت الشخصيات الورقية بصورة بارزة بداية من النص الروائي وصولا إلى العرض المسرحي، وتكشفت من خلال العلاقة المنبثقة من شخصيتي "حنا" و"حسيسن".
- ❖ على مستوى اللغة حافظت على مستواها المعمول به في الرواية، بالاعتماد على أكثر من لغة ما بين العربية، الدارجة بنسبة لافتة، الفرنسية، وكذلك الإسبانية في مواضع متفاوتة من النص الدرامي.
- ❖ التلاعب بمواضع المشاهد ترتيبا وإضافة وحذف، تماشيا مع النظرة الاخراجية.

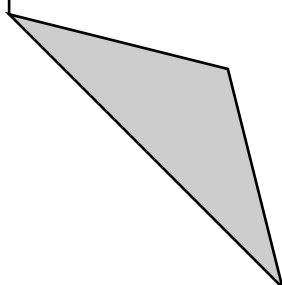
- ❖ المقاطع الحوارية الواردة في النص الدرامي ككتابة ثانية ساهمت إلى حد كبير في صناعة طبيعة الأحداث الجديدة المشكلة للحركية الدرامية وخصوصياتها.
- ❖ اشتغال كبير على الجوانب الفنية الواردة في الرواية، باعتبارها مخزونا تقنيا جمع بين التشكيلي والدرامي، بين ما هو تراثي وما هو تاريخي.
- ❖ ومن ذلك أيضا ما لعبته عناصر المسرح في تجسيد الواقع الجزائري، وأيضا الملامح الأسطورية للشخصية، وصنعت جمالية ساهمت في تحقيق فرجة مسرحية راقية لما تم توظيفها لاحقا داخل العرض المسرحي.
- وعلى مستوى الجماليات المكتشفة خلال العرض، فقد توفرت طبقا لعناصر السينوغرافيا التي صنعت جوا مسرحيا لافتا.
- ❖ النظرة الإخراجية المدعمة بالتطبيق السينوغرافي وفريق الإنتاج بأكمله، أسهم في إخراج عرض مسرحي تكلمت فيه عناصر السينوغرافيا كلغة متفردة، بالقدر الذي جعلها متميزة عن عناصر الفنون القولية (الأجناس الأدبية السردية)، إذ لعبت السينوغرافيا دورا حاسما في توضيح المواقف وطرح الأفكار، فكانت بذلك الرهان الكبير الذي استحوذ على الجانب الكبير من الجمالية، ومساعدة الممثلين في أدائهم، بحكم استخدام لغة دارجة وكم قليل من الفصحى، وبعض الكلمات الإسبانية لتحديد طبيعة الممثل، هذه اللغة ورغم بساطتها وفهمها من طرف المتلقي، إلا أنها لم تكن كفيلا بتطلعات المتلقي المثقف الذي يتطلع دائما لما هو راق، وعلى درجة كبيرة من الفنية.
- ❖ البداية المختارة للعرض المسرحي كانت متلازمة مع ما ورد في الإرشادات المسرحية لكن جانب التغيير هو في الكيفية التي افتتح بها العرض المسرحي الذي كان من المفترض ألا يكون بالغناء، لكن الرؤية الإخراجية جعلتها تكون من منطلق مناسب للممثلة "حنا" فكان التغيير على مستوى المقاطع الكلامية كذلك.

- ❖ إضفاء روح فكاهية على المشهد الذي ظهر به "حسيسن" بطريقة هزلية، وهو ممدد على الرداء الطويل لـ "حنا"، وهو يكتب بآلته الكاتبة، مما عبر بطريقة أفضل عن شخصية الممثل.
- ❖ الإضافة الفنية المتميزة لظل "حنا" حتى بعد خروجها من الخشبة، صنع ذلك جمالية داخل العرض المسرحي، وخاصة تلك التكرارية في رسم المواقف بالظلال، سواء مع ظل "حنا" أو مع الممثلين الآخرين.
- ❖ حذف مقاطع بأكملها، مثلما حدث في بداية النص الدرامي الذي من المفترض أن يتقدم الممثل ليقف فوق منضدة في يده أوراق يقرأ ما فيها. وسلسلة الحذف تلك مسّت مقاطع كثيرة طيلة العرض المسرحي، في المقابل كانت هناك إضافات صنعت اللّمسة الفنية على الخشبة.
- ❖ استبدال بعض المقاطع بأخرى، مثلما حدث مع الممثلين (المسؤولين: 1، 2)، فسجل عليهما أنهما يقفان على أحذية خشبية على شكل كراسي، ليتخلل دور قراءة الأوراق من طرف المسؤول 1، أثناء تأدية الدور.
- ❖ سلسلة الحذف تلك، وأيضا الإضافات في المقاطع واستبدالها بمقاطع أخرى، كان وفق النظرة الإخراجية بالأساس، مما خلق الانسجام، وكان الاستغناء عنها في حالة الحذف لعدم تقديمها اللّمسة الفنية المناسبة داخل العرض المسرحي.
- ❖ في المقابل كان ذلك الحفاظ على المقاطع في بعض المشاهد بحرفيتها، والاسترسال في الخوض فيها مدعمة بعناصر السينوغرافيا، والطريقة الهزلية في معالجة الأحداث القريبة من الواقع، خلق استيعابا ملحوظا أثناء تأدية الممثلين لأدوارهم.
- ❖ عكس بعض المقاطع في ترتيبها الوارد في النص الدرامي، وهذه الخلطة كانت ذات جانب تقني جعل الأحداث أكثر تسلسلا، فمثلا: دخول "حسيسن" بعد خروج "حنا" واختتامها لخروجها رافقته بقولها "هاذي حكاية حسيسن"، يظهر هو مباشرة في الافتتاحية

الفعالية التي تشبه مونولوجا شرح فيه شخصيته بكافة الأبعاد النفسية، والاجتماعية والمهنية، وعلاقته بمزغنة الوثيقة، ويعتبر هذا إضافة فنية في العرض المسرحي.

أخيرا تبقى وجهات النظر حول طبيعة المواضيع الشائكة، مفتوحة على مصراعيها، تقبل أي نظرة تجديدية من شأنها رفع الستار عن كثير من المبهمات المعرفية، ولا يكون ذلك إلا بالتقصي، والبحث المتواصل من أجل الاقتراب من كل ما هو ممكن وعملي.

قائمة المصادر والمراجع



أولاً - المصادر:

1. القرآن الكريم.
2. وطار الطاهر: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، الجزائر، 1999م.
3. الأعرج واسيني: حارسه الظلال دون كيشوت في الجزائر، ورد للطباعة والنشر والتوزيع دمشق، ط2، 2006م.
4. مسرحية عودة الولي: عرض/ اقتباس محمد بورحلة، إخراج فطموش عمر، إنتاج المسرح الجهوي باتنة، 2015م، نص درامي.
5. مسرحية مزغنة 95: عرض/ اقتباس حميد قوري، سينوغرافيا، إخراج يحيى بن عمار إنتاج المسرح الجهوي عز الدين مجوبي، عنابة، الجزائر، 2009م، نص درامي.

ثانياً - المراجع:

1. المراجع العربية:

1. إبراهيم حمادة: اللغة الدرامية (العناصر غير المنطوقة والعناصر المنطوقة)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005م.
2. إبراهيم عبد الله: موسوعة السرد العربي، ج1، قنديل لطباعة والنشر والتوزيع، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2016م.
3. ابن ياسر عبد الواحد: عشق المسرح (دراسة نقدية)، منشورات دار التوحيد للنشر والتوزيع ووسائل الاتصال، الرباط.
4. أبو مغلي لينا نبيل، ومصطفى قسيم هيلات: الدراما والمسرح في التعليم (النظرية والتطبيق) دار الراية للنشر، الأردن ط1، 2008م.
5. أحمد حسن غريب: التقنيات الفنية والجمالية المتطورة في القصة القصيرة، التوزيع الإلكتروني للنشر، د.ت.
6. أشهبون عبد المالك: العنوان في الرواية العربية، دراسة، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع دمشق، ط1، 2011م.

7. باكتير علي أحمد: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، الإسكندرية د.ت.
8. بحراوي حسن: بنية الشكل الروائي، الفضاء- الزمن- الشخصية، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط1، 1990م.
9. بشير خلف: الفنون لغة الوجدان، دراسة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة الجزائر، 2009م.
10. البقاعي شفيق: الأنواع الأدبية مذاهب ومدارس (في الأدب المقارن)، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1985م.
11. بلخير عمر: تحليل الخطاب المسرحي في ظل النظرية التداولية، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2003م.
12. بلعابد عبد الحق: عتبات لجيرار جنيت (من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م.
13. بن إبراهيم عبد الرحمن: الحداثة والتجريب في المسرح، إفريقيا الشرق، المغرب 2014م.
14. بوعزة محمد: حوارية الخطاب الروائي، التعدد اللغوي والبوليفونية، رؤية للنشر والتوزيع القاهرة، ط1، 2016م.
15. بيك مجيد صالح: تاريخ المسرح عبر العصور، دار الثقافة للنشر، القاهرة، ط1 2002م.
16. تحريشي محمد: في الرواية في القصة في المسرح، دحلب للنشر، الجزائر، د ط 2007م.
17. تليمة عبد المنعم: في نظرية الأدب، كتابات نقدية، ع67، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة، 1997م.
18. تيرنر كاثي، ك بيهرندت سين: الدراماتورجية وفن العرض المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2014م.

19. الجبوري مجيد حميد: البنية الداخلية للمسرحية، منشورات ضفاف، لبنان، ط1 2013م.
20. جدري عبد الكريم: التقنية المسرحية، وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر.
21. جنداري إبراهيم: الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، تموز طباعة-نشر-توزيع دمشق، ط1، 2013م.
22. حبيلة الشريف: بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، أريد، الأردن، ط1، 2011م.
23. حسين خالد حسين: في نظرية العنوان، مقارنة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 2007م.
24. الحسيني عيسى خليل محسن: المسرح (نشأته وآدابه، وأثر النشاط المسرحي في المدارس) دار جرير للنشر، عمان، ط1، 2006م.
25. الحكيم توفيق: فن الأدب، دار مصر للطباعة، د.ط، د.ت.
26. حماش جويده: بناء الشخصية في حكاية عبود والجماجم والجبل لمصطفى فاسي (مقاربة في السرديات)، منشورات الأوراس، الجزائر، 2007م.
27. خلاف عبد الناصر: النقد المسرحي المعاصر (الإشكاليات والممارسات والتحديات) محافظة المهرجان الوطني للمسرح للنشر، الجزائر، 2011م.
28. خلاف عبد الناصر: فن الممثل (من أرسطو إلى ستاتسلافسكي)، منشورات السهل، 2009م.
29. دسه نادر عبد الله: الإخراج المسرحي، دار الإعصار العلمي للنشر والتوزيع، الأردن ط1 2016م.
30. الدسوقي عمر: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ط. د.ت.
31. رشام فيروز: شعرية الأجناس الأدبية في الأدب العربي، دراسة أجناسية لأدب نزار قباني، دار فضاءات للنشر والتوزيع عمان، ط1، 2017م.

32. رشدي رشاد: فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997م.
33. الرويلي ميجان والبازعي سعد: دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2000م.
34. ساري محمد: في معرفة النص الروائي، تحديدات نظرية وتطبيقات، دار أسامة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1 2009م.
35. سراج الدين محمد: فن المسرحية وسعته في المسرح العربي، الجامعة الإسلامية العالمية ستايفوند، مج 3، 2006م.
36. سيف محمد - أمين خالد: دراماتورجيا العمل المسرحي والمتفرج، المركز الدولي لدراسات الفرجة، طنجة، ط1، 2014م.
37. الشايب أحمد: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط 10 1994م.
38. شبيل عبد العزيز: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، جدلية الحضور والغياب، دار محمد علي الحامي، تونس ط1، 2001م.
39. الشرقاوي جلال: الأسس في فن التمثيل وفن الإخراج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2012م.
40. الشيخ محمد: الحركة ومخرج الأوبرا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1 2007م.
41. الصالحي فؤاد علي حارز: دراسات في المسرح، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن ط1 1999م.
42. صلاح الدين عبيد: الزمن بين الفلسفة والفن، مسرح تشيكوف نموذجاً، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2007م.
43. صليحة نهاد: المرأة بين الفن والعشق والزواج، قراءة في مذكرات فاطمة سري ودراسات أخرى، دار العين للنشر، القاهرة ط1، 2008م.

44. صليحة نهاد: نهاد صليحة: المسرح بين النص والعرض، مهرجان القراءة للجميع مكتبة الأسرة، 1999م.
45. عامر عزة عبد اللطيف: الراوي وتقنيات القص الفني، دراسة تطبيقية على نماذج من الرواية المصرية، 1933م-1997م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2010م.
46. عبد الحميد سلام أبو الحسن: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، مكتب الإسكندرية للكتاب ط2، 1993م.
47. عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م.
48. عبد المنعم محمد: الإخراج في مسرح الكباريه السياسي، تقديم سمير العصفوري، وليد يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 2012م.
49. عبيد كلود: الألوان دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزياتها، ودلالاتها، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1 2013م.
50. عثمان أحمد: الأدب الإغريقي تراثا إنسانيا وعالميا، دار المعارف، القاهرة، ط2 1987م.
51. عثمان عبد الفتاح: بناء الرواية دراسة في الرواية المصرية، مكتبة الشباب، القاهرة د.ط، 1982م.
52. عزام محمد: فضاء النص الروائي، مقارنة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية سورية، ط1، 1996م.
53. عزوز سهيلة: السينوغرافيا (تقنيات تكامل العرض المسرحي)، دار الشريفة للنشر والتوزيع ط1، 1999م.
54. العشماوي محمد زكي: دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1983م.
55. عفانة عزوز إسماعيل، واللوح أحمد حسن: التدريس المسرح (رؤية حديثة في التعليم الصفي)، دار المسيرة للنشر، عمان ط1، 2008م.

56. علقم صبحة أحمد: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، الرواية الدرامية أنموذجاً دار الفارس للنشر والتوزيع الأردن، ط1، 2006م.
57. العماري محمد التهامي: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، دار الأمان للطباعة والنشر والتوزيع الرباط، ط1، 2006م.
58. عمر أحمد مختار: اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1982م.
59. العميدي حيدر جواد كاظم: الأزياء المسرحية (المضمون والدلالة في العرض المسرحي التاريخي)، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2013م.
60. العناني حنان عبد الحميد: الدراما والمسرح في تربية الطفل، دار الفكر للنشر، عمان ط1، 2007م.
61. عناني محمد: الأدب وفنونه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط4، 2010م.
62. العنزي سعاد عبد الله: صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة، دراسة نقدية دار الفراشة للطباعة والنشر ط1، 2010م.
63. عويضة محمد كامل محمد: مقدمة في علم الجمال، دار الكتب العلمية، بيروت.
64. عوين أحمد: دراسات في السرد الحديث والمعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية، ط1، 2009م.
65. عيد كمال الدين: أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، مراجعة إبراهيم حمادة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية، ط1، 2006م.
66. الغمراوي رجاء عبد الرزاق: الدراما وقضايا المجتمع، دار المعرفة الجامعية للنشر الإسكندرية، د.ط، 2013م.
67. فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط 2003م.
68. فهمي كمال: الفلسفة والمسرح، إفريقيا الشرق، المغرب، 2014م.
69. قاسم سيزا: بناء الرواية، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، 2004م.

70. القاسمي سمير عبد المنعم: جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي دار الرضوان للنشر والتوزيع، ط 1 الأردن، 2013م.
71. القط عبد القادر: من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت، 1978م.
72. قطوس بسام موسى: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، ط 1، 2001م.
73. كاديك محمد: من الملحمة إلى الرواية، آليات الانتقال الأجناسي، دار التنوير الجزائر، ط 1 2020م.
74. الكاشف مدحت: المسرح والانسان، تقنيات العرض المسرحي المعاصر، من الملحمة إلى أنثروبولوجيا المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2008م.
75. كتاب جماعي: الدراماتورجيا الجديدة، الأشكال الخاصة بطلائع الألفية الثالثة، المركز الدولي لدراسات الفرجة، طنجة ط 1، 2014م.
76. كليطو عبد الفتاح: الأدب والغربة دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 3، 2006م.
77. لشكر حسن: الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، كتاب المجلة العربية، المملكة العربية السعودية، 1431هـ.
78. اللوح توفيق موسى: لغة المسرح بين المكتوب والمنطوق، مصر العربية للنشر والتوزيع القاهرة، ط 1، 2008م.
79. مازوني فريزة: انفتاح الجنس الأدبي وتحولات الكتابة عند إبراهيم سعدي، مخبر الممارسات اللغوية في الجزائر، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2013م.
80. الماضي شكري عزيز: في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع بيروت، ط 1، 1993م.
81. مبروك مراد عبد الرحمن: بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 2006م.

82. مجد حمدي القصص: مدخل إلى المصطلحات والمذاهب المسرحية، أمانة عمان للنشر الأردن، ط1، 2006م.
83. مدخلي ياسر: أزمة المسرح السعودي، ناشري للنشر الإلكتروني، 2007م.
84. مرتاض عبد المالك: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1998م.
85. مصطفى منصوري: سرديات جيرار جينيت في النقد العربي الحديث، رؤية للنشر والتوزيع القاهرة، ط1، 2015م.
86. معلا محمد نديم: في المسرح (في العرض المسرحي في النص المسرحي، قضايا نقدية) مركز الإسكندرية للكتاب الإسكندرية، ط1، 2000م.
87. المنيعي حسن: النقد المسرحي العربي (إطلالة على بدايته وتطوره)، المركز الدولي لدراسات الفرجة، (سلسلة دراسات الفرجة 13)، طنجة، ط1، 2011م.
88. المنيعي حسن: حركية الفرجة في المسرح (الواقع والتطلعات)، المركز الدولي لدراسات الفرجة، سلسلة رقم 26، المغرب ط1، 2014م.
89. النخيلة حسن عبود: خطاب الصورة الدرامية، منشورات ضفاف، بيروت، ط1 2013م.
90. النصير ياسين: إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية بغداد، ط1، 1986م.
91. هاني سلام أبو الحسن: سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض (دراسة تطبيقية على هاملت والسلطان الحائر)، دار الوفاء لندنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2006م.
92. هاني سلام أبو الحسن: سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض، دار الوفاء للنشر الإسكندرية، ط1، 2006م.
93. هلال محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة 1997م.
94. هلال محمد غنيمي: دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربي المعاصر نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، د.ت.

95. هلال محمد غنيمي: في النقد المسرحي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة د.ط.د.ت.

96. هلال محمد غنيمي: قضايا في الأدب والنقد، دار نهضة مصر للطباعة والنشر القاهرة د.ط، د.ت.

97. يحيوي رشيد: الشعرية العربية (الأنواع والأغراض)، إفريقيا الشرق، ط1، الدار البيضاء 1991م.

98. يقطين سعيد: الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، 1997م.

99. يقطين سعيد: تحليل الخطاب الروائي (الزمن - السرد - التبيين)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع بيروت، ط3، 1997م.

2. المراجع المترجمة:

1. أرسطو طاليس: فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد تر: عبد الرحمان بدوي مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953م.

2. أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ط، د.ت.

3. ألكساندر تمارا، وفنا بوتينتيسيفا: ألف عام وعام على المسرح العربي، تر: توفيق المؤذن الفارابي، ط2، 1990م.

4. أوفسياكوف... وآخرون: تداخل أجناس الفن، تر: جمعة حسين مسلم، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، ط1، 2007م.

5. إيجري لابوس: فن كتابة المسرحية، تر: دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة د.ط.

6. إيلام كير: سيمياء المسرح والدراما، تر: رثيف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1 1992م.

7. باختين ميخائيل: الخطاب الروائي: تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع القاهرة، ط1، 1987م.

8. باختين ميخائيل: الكلمة في الرواية: تر: يوسف حلاق، وزارة الثقافة، دمشق، ط1 1988م.
9. باختين ميخائيل: مختارات من أعمال ميخائيل باختين: تر: يوسف الحلاق، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2008م.
10. برتس ديفيد: لغة الدراما النظرية النقدية والتطبيق، تر: ربيع مفتاح، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، ط1، 2005م.
11. تودوروف تزفيطان: مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، ط1 2000م.
12. تودوروف تزفيطان: نظرية الأجناس الأدبية، دراسة في التناص والكتابة والنقد، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2016م.
13. تودوروف وآخرون: القصة الرواية المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، تر: خيرى دومة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1997م.
14. جينيت جيرار: مدخل لجامع النص: تر: عبد الرحمن أيوب، طباعة ونشر دار الشؤون الثقافية العامة، "آفاق عربية"، بغداد، د.ط، د.ت.
15. داروين تشارلز: أصل الأنواع، تر: إسماعيل مظهر، مؤسسة هنداوي، القاهرة 2018م.
16. س. و. دوسن: الدراما والدرامية، تر: جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات بيروت باريس، ط2، 1989م.
17. ستالوني إيف: الأجناس الأدبية، تر: محمد الزكماوي، المنظمة العربية للترجمة بيروت، ط1، 2014م.
18. ستانيسلافسكي كونستانتين: إعداد الممثل في المعاناة الإبداعية: تر: شريف شاعر الهيئة المصرية العامة للكتاب 1997م.
19. سفيلد آن أوبر: قراءة المسرح: تر: مي التلمساني، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون الطبعة الفرنسية، مصر، 1977م.

20. سفيلا آن أوبر: مدرسة المتفرج، قراءة المسرح (2)، تر: حمادة إبراهيم، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، 1981م.
21. سلدن رامن: النظرية الأدبية المعاصرة: تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998م.
22. شايفر جان ماري: نظرية الأجناس الأدبية، تر: عزيز لمتاوي، منشورات دار الأمان الرباط، 2017م.
23. شودهوري أونا: المكان المسرحي جغرافية الدراما الحديثة، تر، أمين حسين الرباط مراجعة عبد الحميد الخريبي، مطابع المجلس الأعلى للآثار، أكاديمية الفنون، القاهرة 2001م.
24. طودوروف تزفيتان: الشعرية، تر، شكري المبخوت، رجاء سلامة، دار توبقال للنشر المغرب، ط1، 1987، ط2 1990م.
25. فاليط برنار: النص الروائي تقنيات ومناهج، تر: رشيد بنحدو، منشورات ناثن باريس، 1992م.
26. لوكاتش جورج: تاريخ تطور الدراما الحديثة، تر: كمال الدين عيد، ج1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2006م.
27. مجموعة مؤلفين: السرد والمسرح، إعداد النص، السينوغرافيا- منطق الجنس الدرامي تر: أشرف الصباغ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000م.
28. مرسيل دريد فون: فن السينوغرافيا، مجلة السينوغرافيا اليوم، تر: حمادة إبراهيم وآخرون منشورات دار الثقافة، القاهرة، 1993م.
29. هامون فيليب: سيميولوجية الشخصية الروائية، تر سعيد بن كراد، دار الحوار.
30. هيلتون جوليان: نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري.
31. ولسون جيلين: سيكولوجية فنون الآداب، تر: شاكر عبد الحميد، عالم المعرفة الكويت، ع258، مارس 2000م.

32. وليك رينيه، وارن أوستن: نظرية الأدب، تع: عادل سلامة، دار المريخ للنشر الرياض، 1992م.

33. ياكوب هانس روبرت: جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد بن حدو كلمة للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2016م.

ثالثا - المجلات والدوريات:

1. بشينية مولدي: العنوان ومعنى النص السردي، رواية (حارسه الظلال) ل"واسيني الأعرج" أنموذجا، مجلة كلية الآداب واللغات، ع13، بسكرة، 2013م.

2. بكادي محمد: أثر توظيف المصطلح الصوفي في الرواية الجزائرية المعاصرة، رواية (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي) للطاهر وطار أنموذجا، مجلة الآداب واللغات المركز الجامعي تمنراست، ع9، 2018م.

3. حليني حسين: ثنائية الأنا والآخر في السرد الروائي، قراءة في رواية "حارسه الظلال" لواسيني الأعرج أنموذجا، مجلة اللغة الوظيفية، مج5، ع2، جامعة الشلف، 2018م.

4. رشيد يوسف، وسلمان مثال غازي: الوظيفة الدراماتورية وتمفصلات العلاقة بين النص والعرض (مسرحية دزدمونة أنموذجا)، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بغداد، ع70، 2011م.

5. عجوز جمال أحمد عبد الرحمن: الديكور والأزياء بين عناصر السينوغرافيا المسرحية مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع1، مج، 2008م.

6. عجوز جمال عبد الرحمن: الديكور والأزياء بين عناصر السينوغرافيا المسرحية، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، مج37، ع1، 2008م.

7. علاء عبد الرزاق: الشخصية الصوفية في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للطاهر وطار، مجلة العلامة، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، ع4، 2017م.

8. فرطاس نعيمة: البنية الزمنية في رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، للطاهر وطار (تطبيق مفاهيم جيرار جينيت)، الملتقى الوطني الأول حول: النقد الأدبي الجزائري جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2006م.

9. فرطاس نعيمة: الفضاء الروائي في رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" للطاهر وطار، مقارنة سيميولوجية تطبيقية، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، بسكرة، ع17 2007م.

10. لوصيف غنية: اشتغال العجائبي في الرواية الجزائرية المعاصرة، رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" للطاهر وطار أنموذجا، مجلة قضايا الأدب، جامعة البويرة مج1، ع1، 2016م.

11. نبيلة زويش: النزوع الصوفي في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، للطاهر وطار، مجلة الخطاب، جامعة تيزي وزو، ع 07، 2010م.

رابعا - المعاجم والقواميس:

1. إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة 1985م.

2. ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد: لسان العرب، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 2005م.

3. ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، مج4، 2000م.

4. إلياس ماري، قصاب حنان: المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض عربي - إنجليزي - فرنسي ناشرون، لبنان، ط1، 1997م.

5. بافي باتريس: معجم المسرح، تر: ميشال ف. خطار، المنظمة العربية للترجمة، بيروت ط1، 2015م.

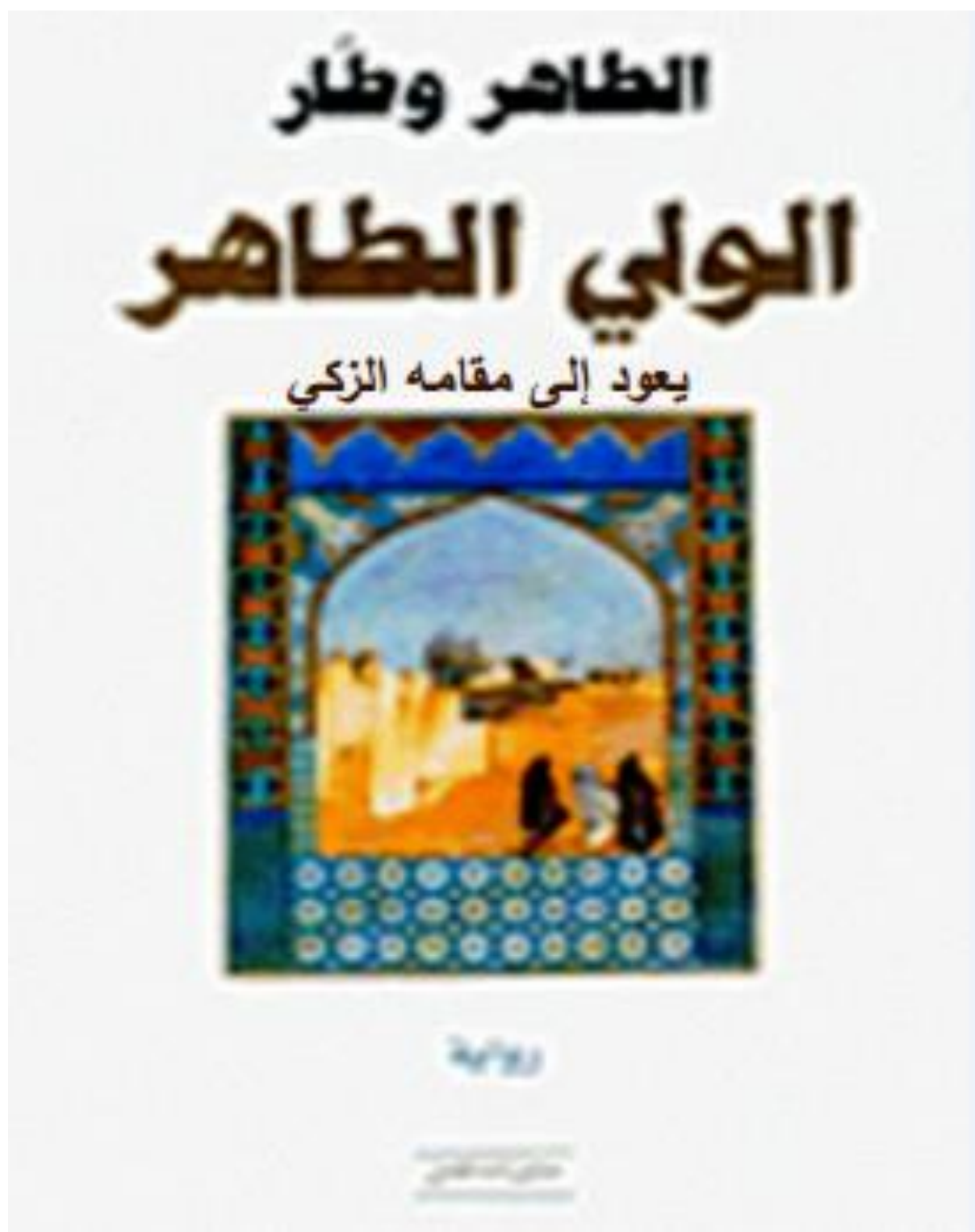
6. الجوهري إسماعيل بن حماد: معجم الصحاح، قاموس عربي - عربي، دار المعرفة بيروت لبنان، ط3، 2008م.

7. لالاند أندريه: موسوعة لالاند الفلسفية، تع: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات بيروت، ط2، 2001م.

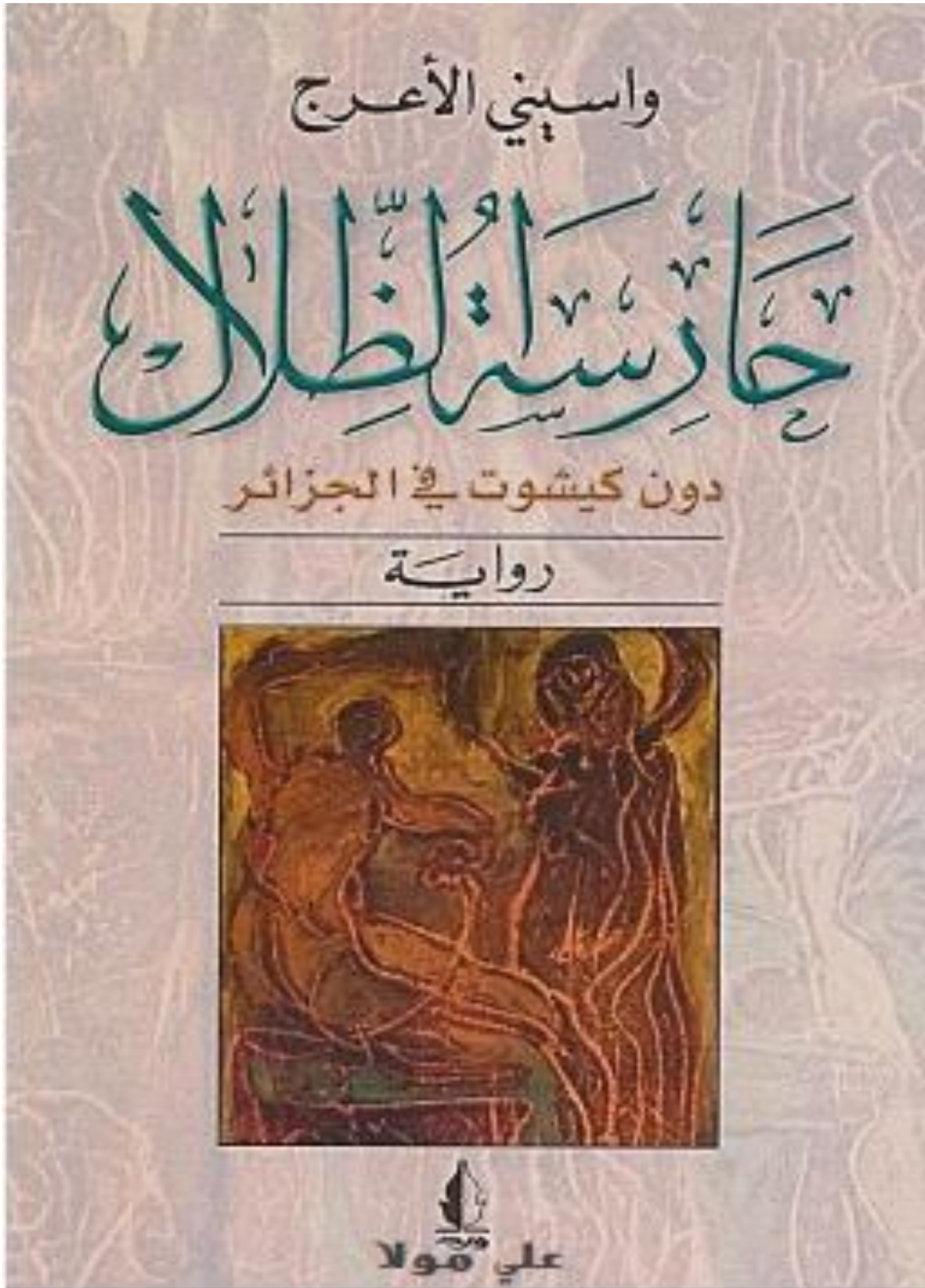
8. وهبة مجدي: معجم مصطلحات الأدب، إنكليزي - فرنسي - عربي، مكتبة لبنان، بيروت 1974م.

الملاحق

أولاً - أغلفة الروايات:



- غلاف رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي -



- غلاف رواية حارسه الظلال دون كيشوت في الجزائر -



حَارِسة الظلال

علي مولا

والد... جد... وأب... ر...

الجزائر، مدينة التلامعش العظيمة، الطائر الحر،
أيتها التومس المعشوقة.

حزين المرجة المرارة لأن رجلاً ممحوتاً بهذه المدينة،
سيقني إلى هذا الكلام الذي تمثيت أن أكون ظلاله،
ومع ذلك فأنا على يقين مطلق بأنني لن أسلم من
تجريحهم، أولاء الكلية، سيلصقون بي تهمة هذا
القول وهم لا يعرفون أنهم يرتفعون بي إلى عالم
سلم أكبر علي.

ليكن، هم هكذا، لقد أضدوا أعمارهم ودمعهم في انتظار
فرس الإساعة.

واسيني الأصوح، مواليد 1954، بتلمسان، جامعي
وروائي. يشغل اليوم منصب أستاذ كرسي بجامعة
الجزائر المركزية والصوربون بباريس. ويعتبر أحد أهم
الأسوات الروائية في الوطن العربي.

من خلال الجيل التأسيسي الذي سبقه، تنتمي أعمال
واسيني، الذي يكتب باللغتين العربية والفرنسية، إلى
المدرسة الجديدة التي لا تستقر على شكل واحد بل
تبحث دائماً من سبلها التعبيرية بالعمل الجاد على
اللغة وهز بقينياتها، فاللغة ليست معطى جاهزاً
ولكنها بحث دائم ومستمر.

• في العام 1997 اختيرت روايته حارسة الظلال
(دون كيشوت في الجزائر) ضمن أفضل خمس روايات
جزائرية صدرت بفرنسا.

• تحصل في العام 2001 على جائزة الرواية
الجزائرية.

• اختير في العام 2005 كواحد من ستة روائيين
عالميين لكتابة التاريخ العربي الحديث، في إطار جائزة
قطر العالمية للرواية.

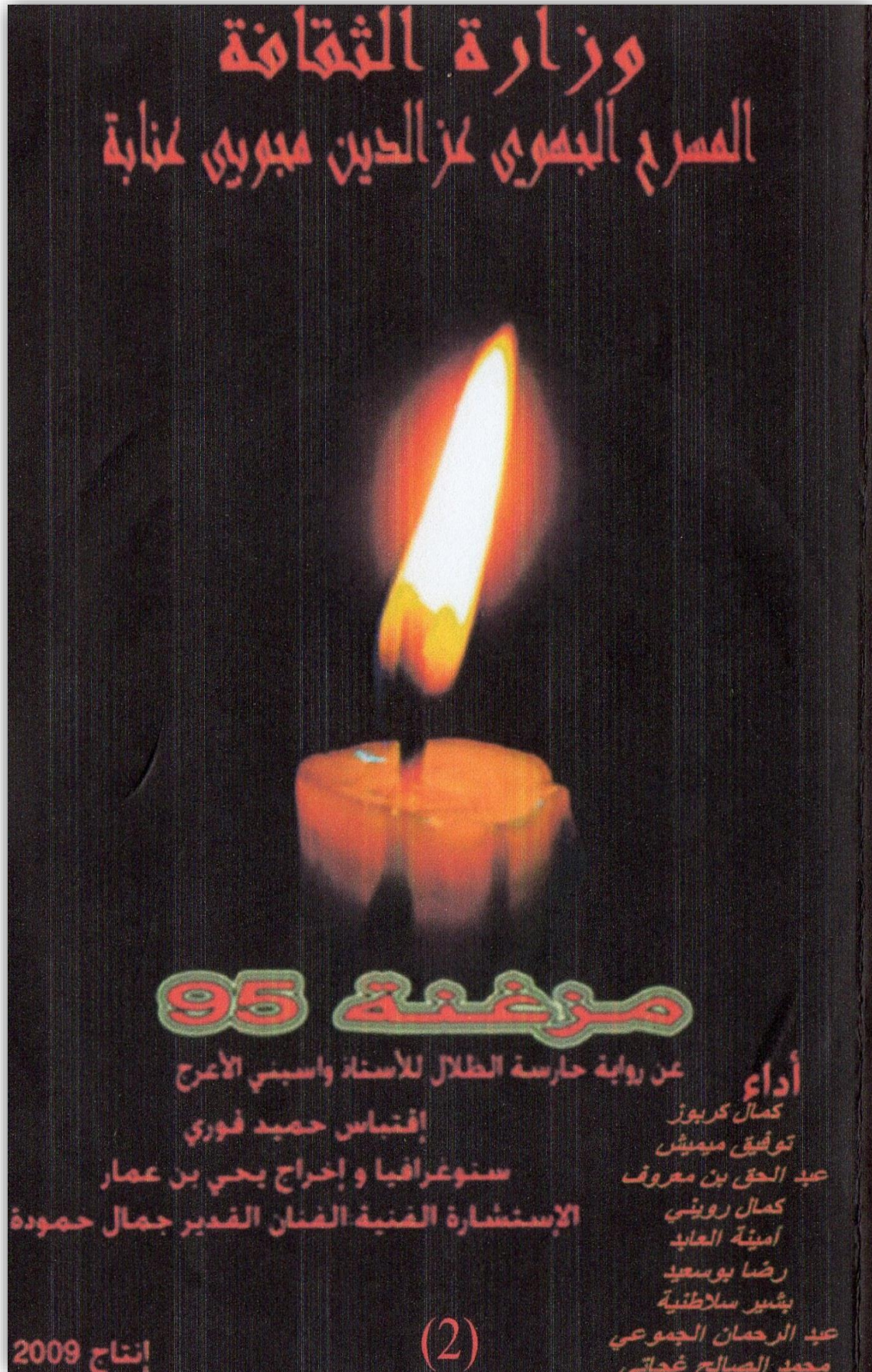
• تُرجمت أعماله إلى العديد من اللغات الأجنبية
من بينها: الفرنسية، الألمانية، الإيطالية، السويدية،
الإنجليزية والإسبانية.

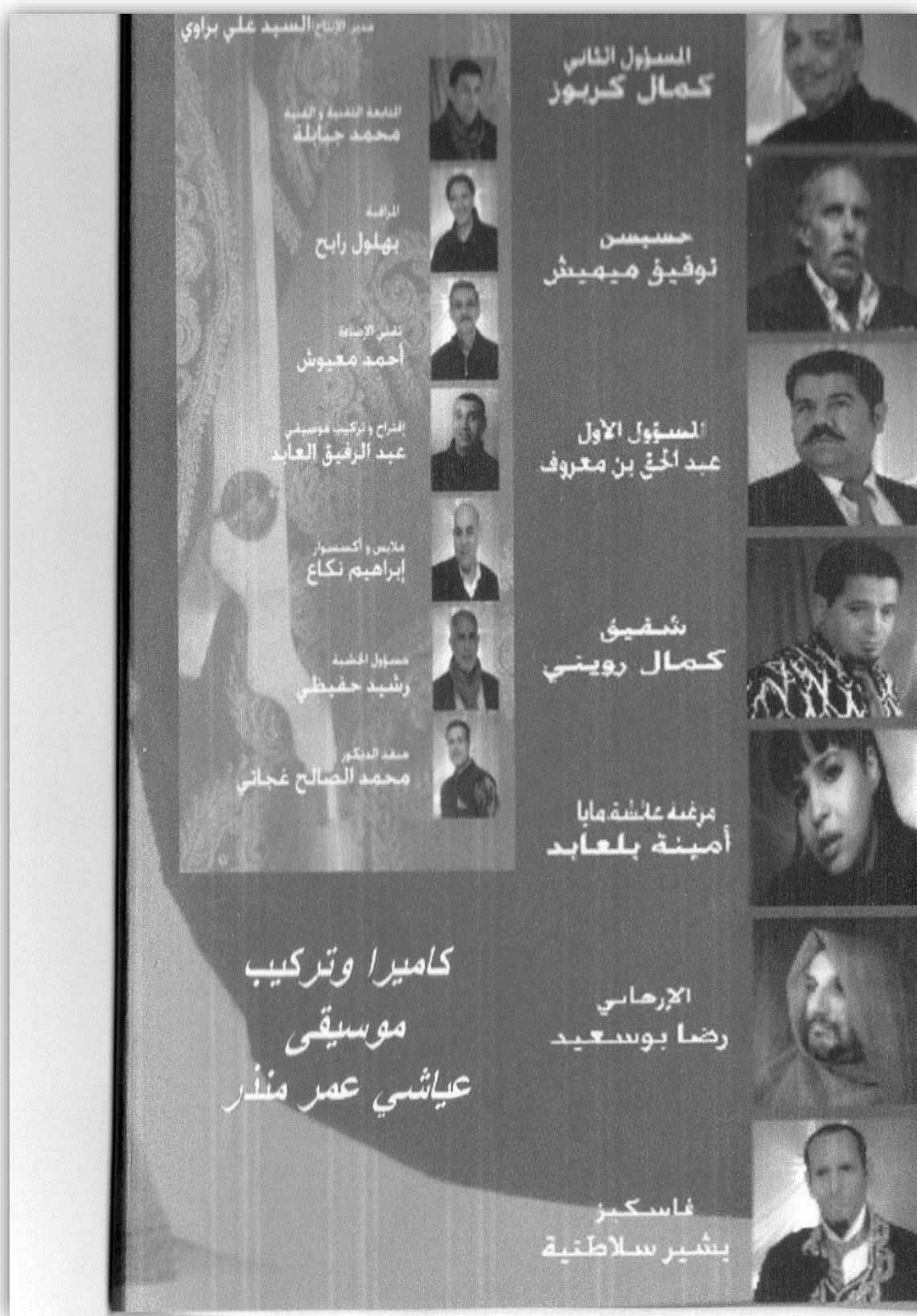
- غلاف رواية حارسة الظلال دون كيشوت في الجزائر -

ثانيا - ملصقات المسرحيات:



-ملصق مسرحية عودة الولي -





- الممثلون في العرض المسرحي مزرغة 95 -

ملخص المسرحية

الجزائر العاصمة اليوم هي مزغنة التاريخ هي حبيبة حسيسن
المدينة في مهب الرياح والأعاصير التي تثيرها طواحين الهواء
لتجعل من حسيسن دونكشوت زمانه
تزداد الأمور تعقيدا باستضافته لفاسكيز المتلف لزيارة الأماكن
التي أسرت وسحرت جده ميقال دي سرفانتيس ذات يوم
فكيف تبدأ المغامرة إلى المغارة التاريخية و كيف تنتهي الفاجعة



كلمة المقتبس

حميد قوري

الجزائر بلد يولد كل مرة من رماده
فيا ليتنا كنا في مستوى هذا الميلاد المتجدد
حارسة الظلال عالم سحري , وضعه الأديب الكبير
واسيني الأعرج بأحاسيسه المرفهة متحديا الخوف
و الظلام وجيوش الإنتهازين.
فحاولت الإبحار فقدر شجاعتي وحبى الطفولي لوطني...
أخيرا عذرا... وشكرا... يا العاصمة

كلمة المخرج

يحيى بن عمار

لن ننسى... , مجوبي, علولة, يفصح, حسني
معطوب, عزيز... وقائمة الجرح العميق
عاشت الجزائر وعاشت مزغنة رغم كل كيد



-ملخص مسرحية مزغنة 95-

ثالثا - البطاقة التقنية للعرض المسرحي "عودة الولي":

عنوان العرض المسرحي عودة الولي			
الممثلون / الأدوار	المقتبس	المخرج	المسرح
- سمير أوجيت - صالح بوبير - جمال طيار - لحسن شيبية - فؤاد لبوخ - خليفة بن براهيم - جوهرة درافلة - ماجد كويتان - عز الدين بن عمر - عبد الناصر أعراب - محمد لمين نية - عبد السلام سيليا - جنان زايد	محمد بورحلة	عمر فطموش	إنتاج المسرح الجهوي باتنة في إطار فعاليات قسنطينة عاصمة الثقافة العربية.

- جدول يوضح أسماء الممثلين، المقتبس، المخرج، في العرض المسرحي عودة الولي / إنتاج المسرح الجهوي / باتنة -

رابعاً - البطاقة التقنية للعرض المسرحي مزغنة "95":

عنوان العرض المسرحي - مزغنة 95 -			
الممثلون / الأدوار	المقتبس	المخرج	المسرح
- كمال كربوز - توفيق ميميش - عبد الحق بن معروف - كمال رويني - أمينة بلعابد - رضا بوسعيد - بشير سلاطنية - عبد الرحمن الجموعي - محمد الصالح غجاتي	حميد قوري	يحيى بن عمار	المسرح الجهوي عز الدين مجوبي / عنابة

-جدول يوضح أسماء الممثلين، المقتبس، المخرج، في العرض المسرحي

مزغنة 95/ إنتاج المسرح الجهوي عز الدين مجوبي / عنابة-

خامسا - ملحق للتعريف بالكتاب، والمخرجين:

1- التعريف الطاهر وطار:



"الطاهر وطار" كاتب من مواليد 15 أوت 1936 بسدرانة التابعة لولاية سوق أهراس. تلقى تعليمه الأول بمدرسة جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، التي كان من تلاميذها النجباء، قبل أن ينتقل إلى تونس ويدرس بجامع الزيتونة. عُرف منذ صغره بميله الشديد للاطلاع على الأدب، وكان قارئاً جيداً لمشاهير بوزن جبران خليل جبران، ميخائيل نعيمة، طه حسين والرافعي، وينقل عنه معاصروه، أنّ اهتمامه امتدّ إلى القصة والمسرح مثل ولعه الشديد بأدب السرد الملحمي. اشتغل وطار منذ خمسينيات القرن الماضي في حقل الصحافة، حيث أسّس عدة جرائد ومجلات، بالتزامن، تفنّن وطار في الكتابة، فأنجز مسرحيتي: "على الضفة الأخرى" و"الهارب"، إضافة إلى قصة "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" التي استلهمها محمد بن قطف وأخرجها زياني شريف عياد للمسرح الوطني الجزائري عام 1987. وأبدع وطار عشرات الروايات على مدار أكثر من نصف قرن، وتمت ترجمة أعماله إلى عشر لغات أجنبية مثل: دخان من قلبي (1961)، رمانة (1971)، الطعنات (1971) اللاز (1974)، الزلزال (1974)، الحوّاث والقصر (1978)، العشق والموت في الزمن

الحراشي (1982)، عرس بغل (1983)، تجربة في العشق (1989)، الشمعة والدهاليز (1995)، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي (1999)، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء (2005)، إضافة إلى مذكراته "أراه...الحزب وحيد الخلية"، وهو مؤلف أثار الكثير من الضجيج، إضافة إلى ترجمته ديوان "الربيع الأزرق" للشاعر الفرنسي "فرنسيس كومب" سنة 1986.

أنشأ وطار في تسعينات القرن الماضي جمعية الجاحظية مع كوكبة من المثقفين، التي عُدت على الدوام مقرا للمبدعين وقبلتهم المفضلة، وكانت آخر سنوات وطار مسكا، إذ حفلت بالمنجزات، حيث نال جائزة الشارقة لخدمة الثقافة العربية عام 2005، قبل أن يفوز بجائزة الرواية لمؤسسة سلطان بن علي العويس الثقافية لـ 2009، حيث أبان وطار عن قدرة تجريبية هائلة مزجت الأصالة بالواقع الاجتماعي، ناهيك عن جرأته في بناء الشخصيات والأحداث في معالجة قضايا محلية وبيئية بلغة متطورة تقارب في روحها العامة كلاسيكيات الرواية.

واشتهر وطار أيضا بنضاله ودفاعه المستميت عن لغة الضاد، كما رفض التخندق خلف المحلية، لذا حرص على كسر حواجز الجغرافيا والقراءات المبتورة للتاريخ، وظلّ "الولي الطاهر" حريصاً على تفعيل النقاش العام حول القضايا السياسية والاجتماعية والفكرية، رافعاً شعاره المتميز: "لا إكراه في الرأي".

ورغم معاناته من المرض وملازمته الفراش بالجزائر وفرنسا منذ عام 2009، إلا أنّ وطار حرص على إبقاء إبداعه حيا إلى آخر لحظات حياته، حيث أنجز روايته الأخيرة "قصيد في التذلل" (2010) التي عُدت علامة فارقة في مسيرة الطاهر وطار الحافلة بالأعمال. رحل وطار بعد مرض عضال عصر 12 أوت 2010 بالعاصمة.

2- التعريف بواسيني الأعرج:



واسيني الأعرج من مواليد 1954 بتلمسان، جامعي وروائي يشغل اليوم منصب أستاذ كرسي بجامعة الجزائر والسيوريون بباريس يعتبر أحد أهم الأصوات الروائية في الوطن العربي.

على خلاف الجيل التأسيسي الذي سبقه، تنتمي أعمال واسيني الذي يكتب باللغتين العربية والفرنسية، إلى المدرسة الجديدة التي لا تستقر على شكل واحد بل تبحث دائما عن سيلها التعبيرية بالعمل الجاد على اللغة وهز يقينياتها فاللغة ليست معطى جاهزا ولكنها بحث دائم ومستمر.

إن قوة واسيني التجريبية التجديدية تجلت أكثر في روايته الكبيرة، المبرمجة اليوم في العديد من الجامعات العالمية، الليلة السابعة بعد الألف بجزأياها: رمل الماية والمخطوطة الشرقية، التي حاور فيها ألف ليلة وليلة لا من موقع ترديد التاريخ ولكن من هاجس الرغبة في استرداد التقاليد السردية الضائعة.

- في سنة 1997 اختيرت روايته حارسه الظلال (دون كيشوت في الجزائر) ضمن أفضل خمس روايات جزائرية صدرت بفرنسا.

- تحصل في سنة 2001 على جائزة الرواية الجزائرية.

- اختير سنة 2005 كواحد من ستة روائيين عالميين لكتابة التاريخ العربي الحديث في إطار جائزة قطر العالمية للرواية، وقد تُرجمت أعماله إلى العديد من اللغات الأجنبية من بينها: الفرنسية، الألمانية، الإيطالية، السويدية، الإنجليزية والإسبانية.

3- التعريف بالكاتب محمد بورحلة:



أ) المعلومات العامة:

الاسم: محمد اللقب: بورحلة

تاريخ ومكان الميلاد: 1950/08/27 قصر البخاري (ولاية المدية) الجزائر

ب) الإنتاج الأدبي

- المسرح

1- الملك يلعب - 2010 - إنتاج المسرح الجهوي سكيكدة (2012)

جائزة أحسن نص أصلي - المهرجان الوطني للمسرح المحترف الجزائر 2012

2- في انتظار المحاكمة - 2012 - إنتاج المسرح الجهوي عنابة (2014)

3- الثؤلول (مونودراما) - 2012

4- ليلة غضب الآلهة - 2013 إنتاج المسرح الجهوي باتنة (2014)

5- صديقي العزيز (مونودراما) - 2013

6 - يوم قبل القيامة - 2014

7 - الفالوذج - 2014

8 - قلب من خشب (مونودراما) - 2014

9 - الوحوش تهاب الورد - 2015

10 - عودة الولي - 2015 - إنتاج المسرح الجهوي بانتنة (2015)، مسرحية مقتبسة من

رواية الأديب الراحل الطاهر "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"

- الرواية

11 - الخبز والإدام - 2006

12- "قبل البدء حتى" - 2013

- الأدب التعليمي

13 - وصيتي إليك يا بني -

الأدب باللغة الفرنسية

14 - 2008 Le pire des mots (recueil de chroniques)

15 - 2009 Le Laurier-rose (recueil de 10 nouvelles)

- إنتاج آخر

16- "الزاد". قاموس فرنسي-عربي في مصطلحات تسيير الموارد البشرية - 1998

4- التعريف بحميد قوري:



حميد قوري فنان ولد من عمق المسرح وحبه للفن، ترعرع فيه منذ الصغر عندما كان أحد رواد السينما الشبابية في مدينته عنابة.

مسيرة حميد قوري الفنية في المسرح اجتمعت بين التمثيل والكتابة فكان حميد بحق رائعا من حيث تجسيده لأهم الأدوار التي قام بها مع عمالقة المسرح الجزائري، وكانت رائعته "الطاووس" بداية لقلم مسرحي يعد بالكثير، وبعد عودته من تربص بالمعهد الوطني للمسرح بموسكو بدأت مسيرة حميد قوري تتبلور أكثر فأكثر نحو الاحترافية الجادة، فكانت مسرحية "الهرة" ولادة حقيقية للفن المسرحي التجريبي، حيث جمعت بين جمال النص المسرحي وجدية طرح الموضوع الذي كان يحمل معاني كثيرة لما يعيشه الواقع الجزائري من هموم.

وبدأت رحلة حميد مع الكتابة والاقتباس لأكبر النصوص العالمية فنجح بحق في "جزارة" النص حيث أعطاه بعدا محليا امتاز بالموضوعية وبعد النظر.

حميد قوري فنان واعد لديه في جعبته الكثير، حيث عودنا مرارا على الإبداع المسرحي فكان بحق "سيد الخشبة" لمسرح يحمل اسم أحد كبار الفن الرابع "مسرح عز الدين مجوبي" بعنابة.

5- التعريف بالمخرج عمر فطموش:



ممثل ومخرج ومؤلف جزائري، أستاذ منتدب لدى مديرية التربية لولاية بومرداس أستاذ بثانوية برج منايل وجامعة تيزي وزو، مدير المهرجان الوطني للمسرح المدرسي والأطفال عام 1983، ممثل وزارة الثقافة للمتابعة الأكاديمية للمهرجان الوطني لمسرح الطفل 2007، نظم أول تعاونية مسرحية مختصة في مسرح الطفل وعضو محاضر في اللقاء الدولي لمسرح الأطفال والشباب ببروكسل.

من مؤلفاته حزام الغولة، والبسمة المحروقة، وعرفيه في صمت الليل. يعمل حالياً مديراً للمسرح الجهوي بجاية منذ العام، 2004 وهو عضو دائم وناشط بالمعهد الدولي للمسرح المتوسطي، محاضر في المهرجان الدولي للمسرح التجريبي ومؤسس ومنشط أوديسيا الفنانين المسرحيين البحر الأبيض المتوسط 2001 ومؤسس ومنشط أوديسيا الفنانين المسرحيين للبحر المتوسط 2003، لأكثر من 30 سنة مشاركة وتنظيم في المهرجان الوطني لمسرح الهواة مستغانم، مدير مهرجان بجاية الدولي للمسرح.

6- التعريف بالمخرج يحيى بن عمار:

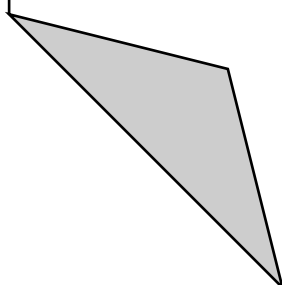


يحيى بن عمار فنان مسرحي جزائري، له تجربته الكبيرة في عالم المسرح، فمن خلال عطائه الفني صنع ذلك نجاحه كمخرج مسرحي وسينوغرافي، وقد ساعده ذلك على افتتاح 4 جوائز على التوالي في مهرجان المسرح المحترف بالجزائر، من خلال خبرته لأكثر من ثلاثين عاما التي صنعت له كمخرج وأيضا من خلال الاختصاص الذي اشتغل فيه كسينوغرافي.

أخذ يحيى بن عمار من خلال تجربته التي الكبيرة التي استفاد منها في فترة التكوين التي قضاها في ألمانيا، وأيضا الخبرة التي اكتسبها من المسرح الإيطالي الذي يعد مرجعا مهما في إبداع بن عمار.

اشتغل يحيى بن عمار على الكثير من المسرحيات في مجال السينوغرافيا، وكذلك الإخراج المسرحي ومن بينها: مسرحية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، وأيضا رواية اللار، وكذلك أخرج مسرحية حارسة الظلال، دون كيشوت في الجزائر للكاتب الروائي واسيني الأعرج، وله الكثير من الأعمال التي قدمت إضافة للمسرح الجزائري عامة.

فهرس الموضوعات



الصفحة	الموضوع
	شكر وتقدير
	إهداء
11 - 3	مقدمة
36 - 13	مدخل: ماهية الجنس الأدبي.
15 - 13	1- الأجناس الأدبية في النظرية النقدية الغربية.
28 - 16	2- آراء حول الأجناس الأدبية وفق النظرة الغربية.
30 - 29	3- الأجناس الأدبية في النقد العربي.
36 - 31	4- آراء حول الأجناس الأدبية وفق النظرة الغربية .
88 - 38	الفصل الأول: البناء الفني بين السرد الروائي والفعل المسرحي.
56 - 39	أولاً- الهيكل السردى الروائي.
45 - 41	1- الشخصية الروائية.
53 - 46	2- بنية الزمن الروائي.
56 - 54	3- بنية المكان في النص الروائي.
75 - 57	ثانياً- عناصر النص الدرامي.
64 - 60	1-1- الشخصيات والممثلون.
72 - 64	2- الوحدات الثلاث (الموضوع، الزمان، المكان).
75 - 73	3- الحوار المسرحي.
88 - 76	ثالثاً- عناصر العرض المسرحي.
78 - 76	1- الديكور.
80 - 78	2- الإكسسوار (الديكور الكمالياتي).
83 - 81	3- الأزياء المسرحية.
85 - 83	4- الديكور الضوئي.
88 - 86	5- الديكور الصوتي (المؤثرات الصوتية).

139 - 90	الفصل الثاني: تداخل السردى مع المسرحى وتشكل النظرة الدراماتورية.
95 - 90	أولاً- موقع الأدب بين الفنون الأخرى.
100 - 95	ثانياً- من سردية الكتابة الروائية إلى راهنية الفعل الدرامى.
103 - 101	ثالثاً- قيمة تشكيل الحوار فى الرواية والمسرح.
106 - 103	رابعاً- محدودية المكان والزمان وانفتاحهما.
110 - 106	خامساً- الدراماتورية المفهوم والتطور التاريخى.
112 - 111	1- مفهوم الإعداد.
114 - 113	2- الدراماتورية المفهوم والوظيفة.
118 - 115	3- مهام ووظائف الدراماتورية.
139 - 118	4- التطور الدراماتورية.
119 - 118	5-1- بدايات الدراماتورية الكلاسيكية مع أرسطو وسطوة دراماتورية المؤلف.
123 - 120	5-2- الدراماتورية عند غوتهولد إفرايم ليسينغ.
129 - 124	دراماتورية أونطوان أرتو.
136 - 130	5-4- الدراماتورية من خلال نظرية بريشت فى المسرح الملحمى.
139 - 137	5-5- دراماتورية أوجينيو باربا.
236 - 141	الفصل الثالث: تحول النص السردى(الولى الطاهر يعود إلى مقامه الزكى) إلى عرض المسرحى.
175 - 141	أولاً- البناء الفنى لرواية "الولى الطاهر يعود إلى مقامه الزكى".
159 - 141	1- العتبات الروائية.
144 - 142	1-1- غلاف رواية الولى الطاهر يعود إلى مقامه الزكى.
150 - 144	1-2- عنوان رواية الولى الطاهر يعود إلى مقامه الزكى.
154 - 150	1-3- العتبات الداخلية لرواية الولى الطاهر يعود إلى مقامه الزكى.
159 - 155	1-4- العناوين الفرعية الداخلية للرواية.
163 - 159	2- أحداث رواية الولى الطاهر يعود إلى مقامه الزكى.

163 - 162	2-1- بنية الحدث في الرواية من خلال النفحة الصوفية.
169 - 164	3- تغيرات المكان وتحدياته بحركية الشخصية الرئيسية.
172 - 170	7- الزمن وحدود تشكيل البنية الروائية.
175 - 172	8- الشخصيات في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي.
207 - 176	ثانيا- البناء الفني للنص الدرامي "عودة الولي".
179 - 176	1- عنوان النص الدرامي عودة الولي.
184 - 179	2- الحوار الدرامي وتجسيد الروح الصوفية للأحداث.
195 - 184	3- الحدث وتجليات البعد الصوفي.
203 - 195	4- شخصيات النص الدرامي "عودة الولي".
207 - 204	5- المكان والزمان في النص الدرامي.
236 - 208	ثالثا- عناصر العرض المسرحي "عودة الولي".
220 - 208	1- الممثلون داخل العرض المسرحي.
224 - 220	2- الأزياء المسرحية والإكسسوارات وتشكيل الحدث داخل العرض المسرحي.
228 - 225	3- الديكور والقدرة التجسيدية للفعل في العرض المسرحي.
236 - 228	4- الديكور الضوئي (الإضاءة) والصوتي في العرض المسرحي.
306 - 238	الفصل الرابع: تحول النص السردي (حارسة الظلال دون كيشوت في الجزائر) إلى عرض المسرحي.
262 - 239	أولا- البناء الفني لرواية حارسة الظلال دون كيشوت في الجزائر.
242 - 239	1- قيمة عنوان حارسة الظلال ودلالاته داخل الرواية.
249 - 242	1-1- العتبات الداخلية في رواية حارسة الظلال دون كيشوت في الجزائر.
247 - 242	1-1-1- تركيبة العنوان المشكلة لأحداث الرواية.
249 - 247	2- جمالية اللغة من خلال السرد الروائي والأبعاد المشكلة للحدث.

253 - 249	3- حضور الشخصية وتشكيل المكان الروائي في رواية حارسة الظلال.
256 - 253	4- الزمن في رواية حارسة الظلال.
262 - 256	5- بناء الشخصية في رواية حارسة الظلال.
262 - 257	5-1- بناء الحدث على مستوى تأنيث وتذكير الشخصية.
280 - 263	ثانيا- البناء الفني للنص الدرامي "مزغنة 95".
265 - 263	1- العنوان وتشكيل طبيعة الحدث في النص الدرامي.
270 - 265	2- الأحداث الدرامية وتجليات الأبعاد الواقعية.
274 - 271	3- الشخصيات المسرحية وتشكل الصراع في النص الدرامي.
278 - 274	4- الحوار في النص الدرامي وتشكيل اللغة المسرحية.
280 - 278	5- حدود البنية المكانية في النص الدرامي.
306 - 281	ثالثا- عناصر العرض المسرحي "مزغنة 95".
288 - 281	1- الممثلون في العرض المسرحي.
294 - 288	2- الأزياء والإكسسوارات في العرض المسرحي.
298 - 295	3- الديكور في العرض المسرحي "مزغنة 95".
306 - 299	4- الديكور الضوئي والصوتي في العرض المسرحي.
317 - 308	خاتمة.
331 - 319	قائمة المصادر والمراجع.
350 - 333	الملاحق.
355 - 352	فهرس الموضوعات.
	الملخص باللغة الأجنبية.

Summary:

The existing transitions between literary genres, is related to the two sides: the narrative and the performative, are divided into a set of procedures for controlling the texts borrowed from the novel. The narrative reaches the stage of directing a dramatic setting without denying the artistic characteristics at the level of each literary genre.

This is what the work tagged with: **Algerian theater from the fictional text to the theatrical performance– reading in some models–** standing at the transition from a narrative position to a different one is imposed, in which the performance is the main pillar starting from the fictional text, then to the dramatic text, up to the theatrical show; Theater is performative in nature governed by movement and body language, so it should be known that depends according to the sexual nature of both the novel and the theater.

Key words : Novel- DramaticText- Theatrical Performance - Generic transposition