الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي: ...../.....

رقم التسجيل 1 : 1435093763

رقم التسجيل 2 : 1435085624

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر

تخصص: أدب جزائري

بعنوان

المقومات الفنية في مسرحية لالّة فاطمة نسومر

لإدريس قرقوة

إعداد الطالبتين:

- ابتسام بوشلالق

- الزهرة كشيدة

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

- أ/ عمر جادي	أستاذ مساعد "أ"	جامعة المسيلة	رئيسا
- د/ عبد العزيز بوشلالق	أستاذ محاضر "أ"	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
- أ/ الميلود قاني	أستاذ مساعد "أ"	جامعة المسيلة	مناقشا

السنة الجامعية: **2019/2018**

شكر وعرفان

قال تعالى :﴿ لَئِنْ شَكَرْتُمْ لأَزِيدَنَّكُمْ﴾ [سورة إبراهيم الآية:07

نحمد الله حمدا كثيرا طيّ با مباركا فيه ملئ السّ ماوات وملئ الأرض وملئ ما بينهما وملئ ما شاء من شيء بعد ، ونشكره شكرا جزيلا على كلّ نعمه ، وأفضاله علينا فالشكر والحمد لله دائما وأبدا .

ونتقدّم بأكاليل من أهازيج الشّ كر والعرفان تنشدها خفقات قلوبنا،وتجمعها باقة من التّكريم والتّقدير إلى الأستاذ الفاضل **"عبد العزيز بوشلالق "** الّذي رافقنا خلال إعداد هذا البحث بتوجيهاته القيّمة وإرشاداته الزّيرة .

وقبل أن نمضي نقدّم أسمى آيات الشّكر والامتنان والتّقدير إلى الأساتذة المناقشين.

كما نتقدم بالشكر والامتنان إلى كل من قدم لنا يد العون سواء من قريب أو من بعيد

ابتسام الزهرة

مقدّمـــــــــة

المسرح هو روح الأمة وعنوان تقدمها وعظمتها في فضائه وعلى ركحه تعبر الشعوب عن قضاياها الاجتماعية والسياسية وترسم أحلامها وتطلعاتها، فهو أقرب الفنون إلى الذات لأنه يصور التجربة الإنسانية حركة وقولا، فينقلها ممثلة بصورته الحقيقية.

كما يعتبر المسرح أبا الفنون أو العمود الفقري الذي تقوم عليه الحركة الفنية بمختلف آفاقها ولسان حال الأمة وضميرها، فهو يقوم على وسائل جمالية متأصلة في الخيال والإبداع، فمن خلالهما تتشكل لنا رسالة هادفة ممثلة لحياة الإنسان ومصورة لها، وذلك من خلال محاكاة الظواهر الحياتية فيعبر عنها بغناء أو رقص أو بكاء أو نزاع، فهو يعالج الكثير من القضايا الاجتماعية والثقافية والسياسية وغيرها من القضايا.

تطور الفن المسرحي في الوطن العربي بصفة عامة والجزائر بصفة خاصة، فقد أدى رسالة مهمة لا يستهان بها في تهيئة الظروف وإعداد الشعوب للتحرر من الاستعمار، وذلك بما كان ينشره من وعي اجتماعي وسياسي تحت غطاء فني وهو ما يتجلى بصورة واضحة في النصوص المسرحية المؤلفة، والمسرح في الجزائر كان ولازال وسيظل أداة فعالة في توجه الحركة الثقافية، فقد لعب دوره كاملا إبان ثورة التحرير وما قبلها، وهو الآن يؤدي رسالته بكل صدق وأمانة رغم كل الصعوبات وينقل إلينا واقع الجزائر ثقافيا وسياسيا واقتصاديا، ناقدا تارة وموجها تارة أخرى.

عبر الكاتب المسرحي في الجزائر بنصوصه عن حالة الشعب المزرية وحياة الضنك التي كان يعيشها الجزائريون في ظل الاستعمار وما ترتب على ذلك من جهل وفقر ومرض واضطهاد وتخلف.

ورغم كل الصعوبات والعوائق التي واجهت المسرح الجزائري، إلا أنه أدى رسالته الفنية بصدق، ولقد ازدهر الفن المسرحي في الجزائر وتطور في مرحلة ما بعد الاستقلال وتمحورت مواضيعه حول القضايا الاجتماعية والسياسية والثقافية من أجل النهوض بالمسرح فالكاتب المسرحي دائم التأثر بمشاكل وقضايا مجتمعه.

والعمل المسرحي هو كيان متكامل الأطراف والجوانب يحتوي على سلسلة من العناصر الداخلية والخارجية التي يتشكل منها العمل المسرحي أو السلسلة الدرامية، حيث لا يمكن فصلها عن بعضها، فهي مترابطة ومتماسكة، حيث ينشأ الحوار بين الشخصيات ليشكل الفعل الدرامي ويبلغ التأزم والتعقيد وبعده الصراع ومنه تتغير مجريات الأحداث. أما الزمان والمكان فهما يحويان

العمل المسرحي ليدل على وقت وقوعه وعن المكان الذي دارت وصورت فيه خفاياه، فكل من هذه العناصر تعتبر مقومات أساسية في تكوين العمل المسرحي.لذا وقع اختيارنا على إحدى النصوص المسرحية الجزائرية للكاتب إدريس قرقوة، التي ارتكزت على الجانب التاريخي ألا وهي مسرحية "لالا فاطمة نسومر" لإدريس قرقوة.

ويرجع سبب اختيارنا لهذا الموضوع لجملة من الأسباب الموضوعية وأخرى ذاتية:

الأسباب الموضوعية

-قلة الدراسات التي تناولت العناصر الأساسية أو المقومات الفنية للمسرح.

-أهمية الموضوع من الناحية الفكرية والفنية، فمسرحية لالا فاطمة نسومر تجسد لنا الواقع المرير الذي كانت تمر به الجزائر إبان المقاومات الشعبية.

الأسباب الذاتية

-الرغبة والميل إلى فن الدراما والمسرح لأنه يجسد لنا المشاهد صوتا وصورة.

-إعجابنا بالمرأة الصقر وبشجاعتها والوقوف ضد المستعمر، وفدائها بروحها لبارئها من أجل الجهاد في الدنيا والاستشهاد في الآخرة.

وارتكز بحثنا هذا على إشكالية تمثلت في مجموعة من التساؤلات الآتية:

1- ما هي المقومات الفنية للمسرح؟

2- كيف بنى إدريس قرقوة هاته المقومات في مسرحيته؟

3- وهل قامت مسرحية لالا فاطمة نسومر على بناء محكم لتلك المقومات؟

وللإجابة عن هاته التساؤلات ارتأينا إعداد خطة بحث مكونة من مقدمة يليها مدخل وفصلان وخاتمة لأهم النتائج ومحلق لحياة الكاتب ثم قائمة المصادر والمراجع.

أما المدخل فتناولنا فيه تعريفا للمسرح وكيف نشأ هذا المسرح وأهم أعلام المسرح الجزائري، إضافة إلى الموضوعات التي عالجها المسرح الجزائري.

والفصل الأول خصصناه لمفاهيم عامة للمقومات الفنية للمسرح والفصل الثاني كانت هناك دراسة تطبيقية للمقومات الفنية في مسرحية لالا فاطمة نسومر.

أما فيما يتعلق بالمنهج المتبع فقد اعتمدنا على آليتي الوصف والتحليل نظرا لطبيعة الموضوع.

وككل دراسة أو بحث قد واجهتنا معوقات وصعوبات تمثلت في قلة الدراسات التي تناولت المقومات الفنية في المسرح وقلة المراجع أيضا لهذا الموضوع، ومن بين المصادر والمراجع التي اعتمدناها في إنجاز بحثنا نذكر منها:

- إدريس قرقوة لالا فاطمة نسومر المرأة الصقر.
- عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري.
- صالح لمباركية، المسرح الجزائري.
- عبد القادر القط، المسرح الجزائري.

وفي الأخير تم بعون الله وحفظه إتمام بحثنا، ويعود الفضل في ذلك أولا لله سبحانه وتعالى، ثم لأستاذنا الفاضل المشرف "بوشلالق عبد العزيز" الذي لم يبخل علينا بالمساعدة والتوجيهات، التي أنارت طريقنا لإتمام بحثنا، كما نشكر أيضا أعضاء لجنة المناقشة على اهتمامهم وتخصيص جزء من وقتهم لقراءة بحثنا، ونسأل الله تعالى السداد والتوفيق في الدنيا والآخرة.

مدخـــــــل

1 . مفهوم المسرح

2 . نشأة المسرح الجزائري

3 . أهم أعلام المسرح الجزائري

4 . موضوعات المسرح الجزائري

- مفهوم المسرح:

المسرح هو أحد فروع فنون الأداء والتمثيل الذي يجسد أو يترجم قصصا أو نصوصا أدبية أمام المشاهدين باستخدام مزيج من الكلام... الإيماءات... الموسيقى والصوت على خشبة المسرح. وهو فن تشخيصي يقوم على محاكاة الأفعال البشرية بالصوت والحركة باستخدام الجسد كمادة أساسية ومحورية للتعبير.

أ- المسرح لغة:

وردت في القرآن الكريم مادة (س ر ح) في عدة مواضع منها قوله تعالى: ﴿**وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ**﴾.[1]

كما ورد في لسان العرب: سرح: السَّرح: المال السائم. سرحت الماشية سرح سرحا وسروحا: سامت وسَرَحَها هو أسامها قال: يقال سرحت الماشية أي أخرجتها بالغداة إلى المرعى وسرح المال نفسه إذا رعى بالغداة إلى الضحى.

وفي حديث أم زرع: له إبل قليلات المسارح، هو جمع مسرح، وهو الموضع الذي تسرح إليه الماشية بالغداة إلى الرعي.[2]

وفي المعجم العربي فلفظة مسرح مشتقة من كلمة "سرح" بإمعان لإثناء حدوث العملية وكانت تطلق على مكان رعي الغنم (القطيع) وعلى مكان فناء الدار.[3]

ب- المسرح اصطلاحا:

المسرح شكل من أشكال الكتابة يقوم على عرض متقدم قوامه الممثل والمتفرج، والمسرح هو مكان يقام فيه العرض المسرحي، والمسرح كلمة مأخوذة من فعل سرح وكانت تستعمل في الأصل للدلالة على مكان رعي الغنم وعلى فناء الدار.[4]

ويستمد مصطلح "المسرح" جذوره من الكلمة الإغريقية "تياترون" والتي تعني "مكان المشاهدة"، وهكذا فإن كلمة المسرح تعنى أنه "مكان" مخصص للمشاهدة، فالمباني المسرحية على سبيل المثال لها قيمة تاريخية حيث أن المسارح الإغريقية يعود تاريخها إلى 2000 عام مضت،

---

[1] القرآن الكريم: رواية ورش، سورة النحل، الآية 06.

[2] ابن منظور: لسان العرب مادة (سرح)، الجزء الثاني، الدار المتوسطية للنشر والتوزيع، الجمهورية التونسية، بيروت ط1، 2005، ص 1795-1796.

[3] حنان قصاب وماري إلياس: المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتب لبنان ناشرون، بيروت، ط2، 1997، ص 423.

[4] ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي مصطلحات وفنون العرض، ص 424.

والمباني ذات القيمة المعمارية قد يكون لها قيمة جمالية، وتبعا لموقعها فإنه يتوفر لها وظائف اجتماعية وثقافية.[5]

فالمسرح في معناه الواسع شكل من أشكال التعبير عن المشاعر والأفكار والأحاسيس البشرية؛ يشتمل على عنصرين، الكلام والحركة، بالإضافة إلى بعض المؤثرات الأخرى المساعدة.

وهو وسيلة متقدمة ومؤثرة للتعبير الإنساني عبر التاريخ، يتيح الفرصة للمشاهد أن يتفاعل بحواسه وعواطفه مع حكاية تمثيلية، ليكتشف أيّ مشاهد عناصر هذه الحكاية وشخوصها والمغزى أو العبرة أو الرسالة الإنسانية التي تريد هذه الحكاية طرحها .

كما يعدّ شكلا من أشكال الفنون يؤدى أمام المشاهدين، ويشتمل كل أنواع التسلية من السيرك إلى المسرحيات، وهناك تعريف تقليدي للمسرح، هو أنه شكل من أشكال الفن يترجم فيه الممثلون نصا مكتوبا إلى عرض تمثيلي على خشبة المسرح يقوم الممثلون عادة بمساعدة المخرج على ترجمة شخصيات ومواقف النص التي ابتدعها المؤلف.[6]

والمسرحية نص تمثيلي يقدم على الخشبة، وهي نوع من الفن الأدبي الذي تمثل فيه فئة من الأفراد حادثة إنسانية، حيث يحاكون أدوارهم بناء على حركتهم ودورهم على المسرح، بالإضافة إلى الحوارات التي تتم بينهم، وقد تكون جميع أحداثها متحققة، أو بعض منها متحقق، ويجوز أن يكون قسم منها من الخيال أو الواقع، والغاية من هذا الفن الأدبي هي الانتقاد، أو التثقيف، أو المتعة الفنية.

لذا عدّ المسرح بناء يحتوي على التمثيل، أو خشبة المسرح، وقاعة النظارة وقاعات أخرى للإدارة واستعداد الممثلين لأدوارهم، وقد يراد منه الممثل وقاعة المشاهدين فقط، كما هو الحال في المسرح العائم ومسرح الهواء الطلق، كما قد يقصد به الممثل وفرقة التمثيل فقط، كما هو الحال في مصر فيقال: المسرح القومي، ويرد به: الفرقة التمثيلية.[7]

وفي الأخير يمكننا أن نفرق بين المسرحية والمسرح، فالأولى نعني بها النص القابل لأن يعرض أو يمثل، أما الثاني فهو التمثيل على الخشبة ويعرض على الجمهور بتقنية المسرح وشروطه.

---

[5] ينظر، كريستوفربالم، تر: محمد صفوت حسن: دراسات كامبردج في المسرح، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط 1، 2014، ص 14.

[6] لينا أبو مغلي: الدراما والمسرح، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، د ط، د ت، ص 287.

[7] أحمد زلطا: مدخل إلى علوم المسرح – دراسة فنية– دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2001، ص 86.

2- نشأة المسرح الجزائري:

تعود الإرهاصات الأولى للمسرح الجزائري إلى بداية القرن العشرين وإن كان البعض يرجعها إلى النصف الأول من القرن التاسع عشر، حين ظهر مسرح الظل والقراقوز [8]، كما كان هناك مسرح الحلقة الذي كان ينشطه المداح في الأسواق والساحات العامة.

في عام 1921 زارت فرقة جورج أبيض الجزائر ضمن جولة قامت بها في ذلك العام في الشمال الإفريقي بدأت بليبيا وانتهت بالمغرب.

وقدمت فرقة الممثل العربي الكبير مسرحيتين من التاريخ العربي كتبت باللغة الفصحى، هما: "صلاح الدين " و"ثارات العرب" لجورج حداد، غير أن الفرقة لم تلق من النجاح في الجزائر ما لقيته في سائر بلاد الشمال الإفريقي وخاصة تونس، وذلك لأن صفوة المثقفين الجزائريين كانوا يتوجهون بفكرهم وأرواحهم نحو فرنسا [9]لكن رغم العثرات التي مرت بها الجزائر قبل وأثناء الثورة، إلا أنها شهدت العديد من المسرحيات فمن النصوص المسرحية الجزائرية قبل الثورة نجد "امرأة الأب" لأحمد بن ذياب سنة 1952[10]، وفي هذه الفترة شهدت المسرحيات التاريخية مكانا بارزا.

ومن بين المسرحيات التاريخية في هذه الفترة نجد "الخنساء، المولد، هارون الرشيد، بلال، يوغرطة" فكل هذه المسرحيات كتبت قبل الثورة، ومع اندلاع الثورة اضطر المسرح الجزائري إلى الخروج إلى الخارج، فرنسا فتونس لإتمام رسالته النضالية، والتحول مباشرة إلى استلهام قيم الثورة، ومبادئها.[11]

ومن بين المسرحيات التي ظهرت في هذه الفترة نجد "أولاد القصبة" لحميد رايس و"دم الأحرار" لمصطفى كاتب، ومسرحية "الشبكة"، "دم الحب" و"السفر" و"الكوخ" لعبد الرحمان كاكي، فمعظم هذه المسرحيات كان يصب في ميدان الثورة التحريرية.

أما المسرح الجزائري بعد الاستقلال فكان معظمه يصب في القضايا الاجتماعية، نجد مسرحيات تعرض مشاكل الأسرة كالطلاق والزواج والحب وأخرى لأمراض النفس ومشاكلها كالأنانية والعناد والطمع والغيرة، وكذا المشاكل الإدارية، وهموم المثقف والشعوذة... إلى غير

---

[8] أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، 2011، ص22.

[9] علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، سلسلة كتب ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط 2، 1978، ص 459.

[10] عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، دراسة نقدية، وزارة الثقافة، الجزائر (د.ط)، 2007، ص45.

[11] عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 46.

ذلك.[12] ومن بين كتاب المسرحيات الاجتماعية نجد أحمد بودشيشة فمن بين المسرحيات التي ألفها نجد "المغص واللعبة"، "وفاة الحي الميت"، "الصعود إلى السقيفة"، "البواب" وكلها كتبت بين 1970- 1988م.

3- أهم أعلام المسرح الجزائري:

أ- علي سلالي (علالو):

ولد علي سلالي المعروف بعلالو في 30 مارس 1902 بالجزائر العاصمة، درس المرحلة الابتدائية بمدرسة ساروي[13] حيث تحصل على الشهادة الابتدائية من نفس المدرسة، درس على يد الشيخ قندوز، فقد والده في السابعة من عمره ولذلك اضطر إلى الانقطاع عن الدراسة، فاشتغل كمساعد صيدلي عند أحد المعمرين الفرنسيين، وكان الصيدلي يصطحبه إلى قاعات السينما والمسرح، كما اشتغل في شركة السكك الحديدية للنقل العمومي بالجزائر العاصمة، [14]حصل على هذه الوظيفة عن طريق صهر الصيدلي الذي توسط له لدى الشركة.

وقد أنتج علالو ثماني مسرحيات، سبع منها أنتجها ما بين 12 أفريل 1926م و 05 ماي 1931م، ثم توقف عن الكتابة، لكنه لم يقطع صلته بالفن وباب الفنون، وفي عام 1945م، وبدعوة من زميله باشطارزي كتب مسرحيته الثامنة.

أسس فرقة الزاهية عام 1925م، ألف مسرحية "جحا". يجمع الدارسون على أنها تمثل الانطلاقة الحقيقية للمسرح الجزائري المكتوب باللهجة العامة سنة 1926م.

ب- رشيد القسنطيني:

ولد رشيد بلخضر المعروف برشيد القسنطيني في 11 نوفمبر 1887م بحي القصبة العتيق بالجزائر العاصمة،[15] درس في المدرسة الابتدائية وبعد ذلك انقطع عن الدراسة وعمل نجارا إلى جانب والده، هاجر مع بداية الحرب العالمية الأولى إلى فرنسا لمساعدة عائلته، وبعد عودته شيع خبر غرقه في الباخرة التي استقلها ووجد زوجته متزوجة بعد ثلاث سنين من غيابه، فعاد إلى فرنسا وتزوج هناك[16] ثم عاد إلى الجزائر وذلك كان سنة 1926م، حيث تعرف على علي سلالي

---

[12] عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري ، ص 47.

[13] أحمد بيوض، المسرح الجزائري، ص 47.

[14] المرجع نفسه، ص 47- 48.

[15] أحمد بيوض .ص.47.48.

[16] صالح لمباركية: المسرح الجزائري، دار بهاء للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007، ص 63.

وانضم إلى فرقة الزاهية وأنشأ سنة 1927 فرقة الهلال الجزائري، كان مغنيا وفكاهيا بارعا، ومسرحه كان شعبيا وطنيا، توفي في 02 جويلية 1941 بالعاصمة.[17]

أنتج رشيد القسنطيني العديد من الأعمال المسرحية والغنائية اختلف حولها الدارسون للمسرح الجزائري نظرا لكون القسنطيني لم يدون أعماله، ومن أهم أعماله العهد الوفي، زواج بوبرمة، تونس والجزائر، لونجا الأندلسية، بوسبسي وغيرها.

ج- محي الدين باشطرزي:

ولد محي الدين باشطرزي يوم 15 ديسمبر 1897 بحي القصبة بالجزائر العاصمة، وقد ترعرع في وسط ميسور، لأن عائلته عريقة من أصل تركي، هاجرت إلى الجزائر أثناء الوجود التركي بها، حفظ القرآن الكريم، ثم تطور ليصبح ينشد المدائح الدينية، ثم حاول تقديم أشكال الأوبرا، ابتداء من عام 1933 استرقه المسرح فأصبح ممثلا ومؤلفا على رأس فرقة مسرحية هي "فرقة المطربية".

4- موضوعات المسرح الجزائري:

لقد شهدت الساحة الجزائرية في العصر الحديث موجة من الأحداث توالت تباعا مبرزة ظواهر مست الحياة بمختلف ميادينها، والمتتبع لموضوعات المسرح في الجزائر يجدها متعددة نذكر من بينها:

أ- الموضوعات التاريخية:

كان التاريخ ومازال منبعا حيا لإبداع الإنسان وابتكاره، يضع أمامه كلما اشتدت به المحن، وعصفت به الإحن مرآة مصقولة يرى عليها نفسه ويأخذ منها العبرة والاتعاظ.[18]

فمنذ وطئت أقدام الغزاة أرض الجزائر عملوا على طمس معالمها ومحو مقوماتها، بغية تجريدها من قيمتها ومبادئها، ومن ثمة ضمها إلى خارطتهم الجغرافية، وإيهام الجزائريين بأنهم شعب بلا ماضي ولا تاريخ ولا منهج، فيسهل عليهم تفكيكه.

ولما اشتدت على الجزائريين وطأة الاستعمار وقسوته كان من الوسائل التي اصطنعها الكتاب لبعث الأمجاد واستنهاض الهمم تخفيف الشعور بالهوان والضعف، الذي يملأ النّفوس وهذا العمل قد ساعد على خلق أدب جديد ونتج في ظله أدب مسرحي تاريخي: شعري ونثري، [19]ومن

---

[17] أحمد بيوض: المسرح الجزائري، ص 53- 54.

[18] عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 54.

[19] محمد صادق عفيفي: الفن القصصي والمسرحي في المغرب العربي، دار الفكر، بيروت، ط1، 1971، ص 248.

المسرحيات التاريخية التي ألفت في ذلك الوقت نجد "جحا" بمؤلفين علالو ودحمون، (سعد الله إبراهيم) "طارق بن زياد" و"صنيعة البراكمة".

ب- الموضوعات الاجتماعية:

من الطبيعي أن يرتمي المسرح في أحضان المجتمع، فيعبر عن همومه ومشاكله وآلامه، ولقد كانت الانطلاقة الأولى للمسرح الجزائري على رأي كثيرين مسرحا اجتماعيا، لأن أول مسرحية اجتماعية هي مسرحية "الشفاء بعد العناء" للطاهر علي شريف 1921، من فصل واحد ثم "خديعة الغرام" في أربعة فصول سنة 1924 وكانت هذه المسرحيات تعالج جميعها مشاكل اجتماعية كمشكلة إدمان الخمر، وما ينشأ عنها من مضار وأضرار.[20]

فمن خلال هذه العناوين السابقة، تتضح موضوعات المسرح فكل منها تصب في قالب اجتماعي.

ولعل المسرحيات الاجتماعية التي ظهرت في أعقاب الحرب العالمية الثانية كانت أكثر نصحا سواء من الناحية الأسلوبية أو الشكلية، فقد تميّزت بالأسلوب الأدبي الراقي وباللغة العربية الفصحى التي تفهم في جميع أنحاء الجزائر، كما تفهم في جميع الأقطار العربية الأخرى،[21] فنجد مسرحية "رواية الثلاثة" شعرا للبشير الإبراهيمي" قد عالجت البخل والشحّ، ومسرحية "امرأة الأب" لأحمد بن ذياب، نجدها قد عالجت مشاكل كثيرة كاليتيم ومكر النساء، وفساد المجتمع والشعوذة وفساد الأخلاق.

ج- المسرحية الثورية:

تعد الثورة التحريرية الجزائرية حدثا متميزا قلما يجود الزمان بمثله، قلب كثيرا من الموازين والمفاهيم وأعطى لشعوب العالم المضطهدة درسا في الإباء، والكرامة، وأظهر جبروت الفرنسيين الاستعماريين على حقيقتهم، وإذا كان جيل الأدباء السابقين للثورة التحريرية قد دعا إلى حبّ الوطن والذود عن حياضه، والموت دون حماه من خلال استلهام التاريخ خاصة، فإنّ الأدباء الجزائريين الذين عاشوا الاستقلال وحتّى جيل اليوم، لم يستطع هؤلاء جميعا أن يتجاوزوا حدث الثورة العظيم.[22]

---

[20] عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 79.

[21] صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، ص 129.

[22] عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 103.

ومن المسرحيات الثورية النضالية نذكر: "مصرع الطغاة" لعبد الله الركيبي، التي صور فيها الكاتب النضال ضد الاستعمار ومحاربة العملاء والخونة والحشد للثورة ودعمها، واهتمت بعض المسرحيات بالمقاومة الوطنية التي توّجت بالثورة التحريرية مثل "الجثة المطوقة" لكاتب ياسين، و"احمرار الفجر" لآسيا جبار و"الريح" لمولود معمري وكلها كتبت قبل الاستقلال باستثناء مسرحية "حسان طيرو" لرويشد.[23]

د- المسرحية الإيديولوجية:

المسرحية الإيديولوجية أو المسرحية الفكرية هي تلك التي تعرض لتصادم الأفكار الفلسفية والفكرية والسياسية وتصارعها وتناحرها بغية الانتصار لفكر ما على حساب فكر آخر.

ولعل مسرحية "الهارب" للطاهر وطار هي المسرحية الإيديولوجية الوحيدة في الأدب الجزائري[24] حيث حاول من خلالها التعبير عن مبادئ وإيديولوجيات كانت تتمخض في البلاد قبل الاستقلال سنة 1961، وهناك مسرحيات أخرى تجسّد صراع الأفكار والتوجّهات وهي "القراب والصالحين" و"كلّ واحد وحكمو" لعبد القادر ولد عبد الرحمان كاكي و"ما ينفع غير الصح" لمحي الدين بشطارزي.

---

[23] مخلوف بوكروح: المسرح والجمهور – دراسة سيميولوجية- المسرح الجزائري ومصادره، الجزائر، (د ط)، 2002، ص 25.

[24] عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 109.

الفصل الأوّل

المقوّمات الفنّية في للمسرح

أولا – الشّخصية.

ثانيا – الحوار.

ثالثا – الزّمان.

رابعا– المكان.

خامسا– الصّراع.

سادسا– الحدث.

سابعا– الحبكة.

ثامنا– الفكرة.

أولا- الشخصية:

يعد مفهوم الشخصية من المفاهيم التي لا يمكن تحديدها تحديدا دقيقا، وموضوع الشخصية موضوع تباينت فيه الآراء والمذاهب، وذلك حسب المجالات التي تتم فيه دراسة الشخصية، ومن المدلولات الأدبية لمعنى الشخصية أنها: "الوجه المستعار الذي يظهر به شخص أمام الغير".[25]

ويكاد الدارسون يجمعون على أن الشخصية في العمل الإبداعي القصصي والمسرحي هي كائن ورقي ألسني، بمعنى أنها أداة فنية يبدعها المؤلف لأداء وظيفة يتطلع الأديب إلى رسمها، فيجعل منها كائنا حيا له آثاره وبصماته الواضحة الجلية في العمل الإبداعي. [26] فالتشخيص هو التمثيل بشكل عام، وتعد الشخصية أهم ما في المسرحية إذ يعرفها فيليب هامون بأنها: "عبارة عن كائنات ورقية".

ويعرفها إبراهيم حماده بأنها: "الواحد من الناس الذين يؤدون الأحداث الدرامية في المسرحية المكتوبة، أو على المسرح في صورة الممثلين". [27] إذن فالشخصية هي ذلك القناع الذي يلبسه الممثل لأداء أدواره المسرحية.

والشخصية الفنية الدرامية في النص الأدبي لها القدرة على تطور الحدث وتطور النص داخليا وخارجيا، وتمتاز بالتركيز والدقة والمتانة والبعد الفني في التفكير والعمل والاستجابة ورد الفعل. لذلك فإن العمل الأدبي الجيد يقاس بمتانة الشخصية وقوتها في التأثير، يقول روجيري الرد: "... الشخصيات لا الأفكار هي التي تعطي المسرحيات الجيدة قوتها وعنفوانها"، [28]إذن فالشخصية هي العنصر الهام في النص، وهي التي تشكل وحدة مفصلة وخاصة في مجالها العلائقي لا بصفاتها الخاصة فحسب.

ويمكن أن يتخذ المعنى الاصطلاحي للشخصية أبعادا عديدة ومختلفة، فهناك البعد الاجتماعي، والبعد السيكولوجي والبعد الفيسيولوجي، وتختلف صفات الشخصية في كل هذه الأبعاد سلوكياتها وأفعالها، بل يمكن أن تتعدى بصفاتها في بعد واحد ويفضي بنا هذا إلى أن "كل إنسان هو في الوقت نفسه شبيه بغيره من الجماعة التي يعيش بينها، ومختلف عن أفرادها بطبعه

---

[25] صالح لمباركية: المسرح الجزائري، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2007، ص276- 277.

[26] عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص130.

[27] يحي البشتاوي: بناء الشخصية في العرض المسرحي المعاصر، دار الكندي، الأردن، ط1، 2004، ص15.

[28] عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص130.

الخاص وتجاربه وهذا التميز الذي يكون جزءا صغيرا من خصائصه العامة هو الأساس في شخصيته".[29]

1- أبعاد الشخصيات:

وقد اهتم النقاد بمكونات الشخصية وتبين لهم أن الشخصية الفنية تتكون من ثلاثة جوانب أو أبعاد هي:

1-1 البعد الفيسيولوجي (الجسمي):

يقصد به البعد الذي ينبغي أن يعنى به الكاتب عناية خاصة، لأنه يمثل اللقاء الأول بين المتلقي والشخصية وهو اللقاء الذي يكون من خلاله انطباعاته الأولية عن الشخصية وانجذابه نحوها أو نفوذه منها، ولهذا البعد تأثير على تطورها الذهني.[30]

فالبعد الجسمي أو الفيسيولوجي يتمثل في صفات الجسم، وهو بعد كذلك يتصل بتركيب جسم الإنسان، وبطبيعة الجسم المادية، ذكر أو أنثى... العمر هل شاب أو شابة... شيخ كبير السن أو امرأة عجوز... وكذلك الطول والعرض، الوزن ولون البشرة... ونظرة أسلوب تفكير الشخص وممارسته الحياتية.[31]

1-2 البعد الاجتماعي:

يتعلق بالمحيط الذي نشأ فيه والطبقة التي ينتمي إليها، والعمل الذي يزاوله ودرجة تعليمه وثقافته والدين أو المذهب الذي يعتنقه والرحلات التي قام بها والهوايات التي يمارسها فإن لكل ذلك أثر في تكوينه.[32]

فالشخصية التي تعيش في مسكن يفتقر إلى الشروط الإنسانية اللائقة تختلف انطباعاتها عن الشخصية التي تنشأ في قصر، كما أن الشخصية التي تعيش في كنف وسط أسرة منحلة أو مفككة الروابط تختلف في سماتها عن الشخصية التي تعيش في كنف أسرة متماسكة ذات روابط وثيقة ومتينة.[33]

---

[29] صالح لمباركية: المسرح في الجزائري، ص277- 278.

[30] عبد المطلب زيد: أساليب رسم الشخصية المسرحية – قراءة في مسرحية "كليوبيرا" لشوقي، دار غريب، القاهرة، (د ط)، 2005، ص27.

[31] مجيد شكري: فنون المسرح والاتصال الإعلامي، درا الفكر العربي، القاهرة، ط1، 2001، ص178.

[32] علي أحمد باكثير: عن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، (د ط)، (د ت)، ص74.

[33] عبد المطلب زيد: أساليب رسم الشخصية المسرحية – قراءة في مسرحية "كليوبيرا"، ص28.

إذن كل ما له علاقة بالشخصية من المكانة ونوع العمل الذي تمارسه وثقافتها يصنف في حقل البعد الاجتماعي.

1-3 البعد النفسي:

عرفه حازم الصالحي بأنه: "هو ما تفصح عن الانعكاسات التي ترد على لسان الشخصية وفيما تفعله، ونوعية اللغة التي تتحدث بها وطريقة حديثها، وشدة هويتها". [34] من خلال هذا التعريف نستنتج أن البعد النفسي محصور فيما تقوم به الشخصية من أفعال، واللغة التي تنتجها أو نوعية هذه اللغة، نابعة عن لاوعي الشخصية. وهو جانب داخلي سيكولوجي، يتعلق بالأحوال النفسية والفكرية.[35]

2- أنواع الشخصيات:

2-1 الشخصية الرئيسية (الشخصية المحورية):

الشخصية الرئيسية: هي التي تدور حولها معظم الأحداث وتؤثر في الأحداث وتتأثر بها أكثر من غيرها من شخصيات المسرحية، وتستمد معظم الشخصيات وجودها من مقدار صلتها بها، ومن طبيعة تلك الصلة.[36]

والبطل في النص هو الشخصية الرئيسية فيه، وهو الذي تدور حوله كل المحاور يطلق عليه البروتاجونست، هذا البطل هو خالق الصراع، والدافع لتطور الحدث وهو في رأي "لاجوس إيجري" الشخصية التي تدفعها رغبة نحو الوصول إلى هدفها لا مجرد أن ينتمي دون سعي لتحقيق هذه الأماني والرغبات.[37]

إذن فالشخصية الرئيسية أو المحورية أو ما يسمى بالبطل التراجيدي هو المحرك الأساسي والفعلي للعمل المسرحي وهو الذي يأخذ الدور الأساسي والمحوري في الفن المسرحي.

2-2 الشخصية الثانوية (الشخصية المساعدة):

تعتبر الشخصية الثانوية عنصرا مساعدا في بناء المسرحية، وقد يكون منها ما هو صديق للشخصية الرئيسية. إذن لابد للمؤلف المسرحي أن يهتم برسم أبعاد الشخصية المساعدة بقدر ما يهتم بالشخصية الرئيسية في العمل الفني.

---

[34] فؤاد علي حازم الصالحي: دراسات في المسرح، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1، 1999، ص53.

[35] صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، ص277.

[36] عبد القادر القط: فن المسرحية، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط1، 1998، ص20.

[37] شكري عبد الوهاب: النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، ط2، 2001، ص83.

2-3 الشخصية المركبة: الشخصية المركبة هي الشخصية المدورة أو الفردية وهي "الشخصية المركبة ، وتقع تحت وطأة تأثير شخصيتين مختلفتين تماما في الظاهر وأكثر".[38]

2-4 الشخصية النمطية (النوعية):

هي الشخصية التي تسير في اتجاه ونمط واحد طوال فصول المسرحية وهي "الشخصية التي لها وجه يعطي مظهرا واحدا، ويمكن التنبؤ بسلوكها إلى حد بعيد ، وتتحقق فيها صفات عامة تشاركها فيها عشرات الشخصيات، التي تنتمي إلى الطبقة أو المهنة نفسها. وعيب مثل هذه الشخصية أنها لا تتميز بوجود منفرد داخل هذا الانتماء، وتظل محتفظة بسماتها النمطية دون أن تنمو أو تتطور كما يحدث للشخصية الفردية، وقد تصلح هذه الشخصية في قدرتها على إثارة الضحك بعد أن يألف المتلقي مظهرها وسلوكها، ودعابتها التي لا تكاد تتغير.[39]

2-5 الشخصية الكاريكاتورية (المكررة):

يقع التركيز في الشخصية المكررة أو الكاريكاتورية على ملامح الشخصية وهي "التي يركز فيها المؤلف في رسم ملامحها مهملا بذلك كثيرا من الجوانب التي تظل الشخصية من دونها كيانا مفتعلا غير مقنع، وهي بذلك تكون النموذج الذي لا يتغير ولا تتبدل سماته طوال النص، ويظل ثابتا دون أن يتأثر بالمتغيرات، وفي الوقت نفسه ليس له أي أثر مهما تغيرت الظروف المحيطة به".[40]

وبصفة عامة يمكننا القول : إن المؤلف يرسم الشخصيات في ذهنه ويحدد لها كل الجوانب الرئيسية قبل أن يكتب نصه الفني.

ثانيا- الحوار:

إذا كان البناء المسرحي ينمو والمواقف تتشكل من خلال تفاعل الأحداث والشخصيات، فإن الحوار هو وسيلة هذا التفاعل وهو الأداة التي تتواصل عن طريقها شخصيات مسرحية، وتقوم مقام المؤلف في "الرواية" في سرد الأحدث وتحليل المواقف والكشف عن نوازع الشخصيات.

ويعرف الحوار على أنه الجزء الأهم في العمل الفني، وهو أيضا أسلوب الحياة اليومية ووسيلة اجتماعية للتواصل بين الناس، وهو عنصر أساسي تتميز به المسرحية عن غيرها من الفنون، فيه تكسب المسرحية قيمتها الأدبية والجمالية، على حد قول راشيل كروثرس: "هذا الشيء

---

[38] محمد مصطفى كمال: موسوعة المسرح العربي، المنهل اللبناني، ط2، 2013، ص372.

[39] شكري عبد الوهاب: النص المسرحي، ص79.

[40] علي عواد: غواية المتخيل المسرحي، مقاربة الشعرية النص والعرض والنقد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 1، 1997، ص25.

السحري الذي يعد الزهرة المتفتحة لكل ما في المسرحية من عناصر". [41]وللحوار دور كبير في بناء المسرحية، فمن خلاله يستطيع المضمون أن يعبّر عن نفسه.

وتعد اللغة بمفهومها العام الوسيلة الأساسية للتعبير والتخاطب سواء كانت شعرية أم نثرية ولابد للغة من توافر جملة خصائص هامة منها أن تكون محملة بشحنات عاطفية وفكرية كما يجب أن تكون موحية بالواقع وذات تأثير وقدرة على تطوير الحدث وتعبير عن طبيعة الشخصية بوصفها واسطة لعملية نقل الأفكار.[42]

والحوار المسرحي – كغيره من عناصر المسرحية – حوار نموذجي برغم ما يبدو في الظاهر من أنه "طبيعي" يمثل طبيعة الحوار في واقع الحياة، فلو درسنا حوارا في موقف من المواقف المسرحية لاكتشفنا أن المتحدث يعبر عن عواطفه وأفكاره بلا تلعثم أو تردّد أو خروج على الموضوع – كما يحدث عادة في الحياة– وبأسلوب كأنما قد أعد لمواجهة الموقف من قبل في إحكامه وطلاقته وتتابعه.

على حين يستغرق المتكلم في الحياة العامة وقتا قد يطول أو يقصر قبل أن يتحدث في موضوع ما، وقد يتشعب به الحديث، فينسى بعض ما كان يريد أن يقول أو يتجاوز ما كان قد بدأ فيه فيتحدث عن شيء آخر، وغير ذلك من مظاهر الحوار "العادي" بين الناس في واقع الحياة.[43]

وتعد المسرحية فن الحوار لأنه الأساس الذي تنبني عليه، وإذا كان بهذه الأهمية والمكانة في المسرحية فإنه لا يتأتى لكل الناس، ولا يستجيب لكل الكتاب والأدباء، لأنه كما يقول جولسورذي: "فن قاس بالغ العسر يأبى على نفسه استباحة ما لا تبيحه الآداب والفنون جميعا". فهو يشبه النسيج الرائق الشائق الذي يزداد رسمه مع كل خيط قوة وانسجاما، يأتي كل شيء بعدهما في المحل الثاني...

وللحوار دور كبير في بناء المسرحية يقول كروثرس: "إن الحوار العظيم يلقي الضوء على الشخصيات كما يخطف البرق فينير الأرض المظلمة" والحوار العظيم لا يقف ساكنا ولا راكدا لكي يحلل ويعلل، بل هو الحوار الذي يحمل المعاني الكثيرة في الكلمات القليلة.

---

[41] عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص156.

[42] فؤاد علي حارز الصاحي: دراسات في المسرح، ص101.

[43]عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية، بيروت، ط2، 1978، ص33.

إن كل سطر في الحوار يجب أن يسهم في تطور الشخصية أو في السير قدما بعلاقة الشخصية المعقدة، وكثير من الأدباء والكتاب البارزين يميلون بشدّة إلى الأسلوب الحواري فيما يكتبون، بل إن بعضهم ليزعم أن الذي اجتذبه إلى ميدان الكتابة المسرحية إنما هو الحوار من سحر وإغراء، وأنه كان يكتب الكثير من خطاباته في أسلوب حواري. كما كان يدعي أنه يستطيع أن يعظ الناس بأسلوب حواري لو أنه كان قسيسا، وأنه لو كان طبيبا لكتب وصفات درامية حوارا خالصا.[44]

فالحوار هو الخصيصة التي تميز المسرحية عن سائر الأنماط الأدبية كالقصة والرواية والمقالة، لأن المسرحية لا تأخذ شكلها النهائي إلا عن طريق الحوار الذي يجري فوق خشبة المسرح من بداية المسرحية إلى نهايتها، فهو من أهم الركائز التي يقوم عليها المسرح، وهو المحدد للفكرة التي يدور حولها موضوع العمل المسرحي، وكذا يبين لنا مميزات الشخصية، فيعد عنصرا حيويا يعطي للمسرحية حركة ونشاطا. ويساعد على تشكيل المسرحية وما ترمي إليه من معاني وأفكار.

وللحوار نوعان يختلفان باختلاف الحديث الذي يحدد طبيعتها.

1- الحوار الداخلي:

وهو حوار داخلي يدور بين الإنسان ونفسه وهو كما يعرفه إدوار ديجاردان يقول: "المونولوج الداخلي يتصل بالشعر من حيث أنه ذلك الكلام الذي لا يسمح و لا يقال، وبه تعبر الشخصية عن أفكارها (أي مكان منها إلى اللاوعي) دون تقييد بالتنظيم المنطقي أو بعبارة أخرى في حالتها الأولى وسبيل الشخصية إلى هذا التعبير، والكلام المباشر الذي يكتفي فيه بالحد الأدنى في قواعد اللغة.[45]

إذن فالمونولوج الداخلي أو الحوار الداخلي هو تصوير للحالة النفسية دون الإفصاح بها، سواء أكانت ألما أم فرحا أم حتى ذكريات، فهو يبين لنا الحالة الوجدانية للشخص.

2- الحوار الخارجي: هو الحوار الذي يكون بين شخصيتين أو أكثر، وهو أيضا صوتان لشخصيتين مختلفتين، يشتركان في معاني مشهد واحد يبين من خلال حديثهما أبعاد المواقف، حيث تكون لغة الحوار المستعملة مباشرة.

---

[44] عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص161.

[45] زاهر نزيهة: التداخل السردي في المتن الحكائي، علي بن زيد للفنون المطبعية، حي المجاهدين، بسكرة، ط 1، 2010، ص192.

ومن خلال ما سبق نستنتج بأن للحوار أهمية كبيرة في بناء أي عمل مسرحي ناجح، واللغة هي أداة التعبير عن قرارات الشخصيات وأفكارها، إذن لا يمكننا أن نفصل بين الحوار واللغة. فاللغة هي التي تمنح الحوار غطاءه الفني، فهما متكاملان متداخلان، فلا يمكننا فصلهما عن بعضهما.

ثالثا- الزمان:

اهتم النقاد والدارسون بفكرة الزمن في العمل الأدبي كما اهتموا بفكرة المكان أو الحيز، والزمن الأدبي لا يبسط ظلاله، وسلطانه على المكان فحسب بل يشد إليه كل شيء داخل العمل الفني بحبال من مسد، فإذا الكل تحت سطوته وجبروته، الحدث، والشخصيات، والحبكة والحوار، إن الزمان الأدبي... زمن متسلط شفاف، متولج في أشد الأشياء صلابة ومتحكم في أبعد الأمور اعتياصا.

وإذا كان الزمن قديما مجرد توقيت للأحداث، فإن النظرة إليه اليوم تغيرت كل التغير وصار أهم بكثير من كل ذلك. يقول مصطفى تواتي: "لم يكن الزمن يشكل قضية صعبة قديما، ولكن حديثا أصبح مشكلة عويصة، وكذلك أنه لم يكن إلا توقيتا للأحداث فأصبح عنصرا معقدا، وشريانا حقيقيا من شرايين العمل الأدبي.[46]

وللزمن دور جوهري في العمل المسرحي، فهو في كثير من اتجاهات المسرح الحديث يعطي المسرحية صفة الدرامية بفضل العلاقة الجوهرية القائمة بين بنيتها ومعطيات الزمن، وهذه العلاقة مبنية أساسا على نظام دقيق يؤمن بالتتابع الزمني كالوحدات الحكائية، وهو يتمتع بأهمية كبيرة في تحضير الجو النفسي العام، لاستيعاب ظروف المسرحية وأبعاد شخصياتها، وقد لا يكتسب عنصر الزمن قيمته الجمالية إلا حيث يدخل حيز التطبيق بواسطة ممارسة الفنان العملية، والمقصود هنا المؤلف والمخرج فكلاهما يواجه حيث يريد التعبير عنه، وحين يريد التعبير عن الأشياء التي هي جزء منه.[47]

ويعد الزمن من المكونات الرئيسية للنص المسرحي وكذا العرض على السواء، وتتحدد أبعاده من حيث عمله إلى زمن امتداد العرض المسرحي، أي المدة التي تجري فيها أحداث

---

[46] عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص144.

[47] عز الدين اسماعيل: الفن والانسان، دار القلم، بيروت، دط، دت، ص 207.

المسرحية على خشبة المسرح وزمن امتداد الفعل الدرامي ويكون بصفة خاصة في النص المسرحي المكتوب، وزمن الفترة التاريخية التي كتب فيها موضوع المسرحية وأحداثها.[48]

ونجد للزمن مستويات كثيرة منها الداخلي والخارجي وزمن الخلق... إلخ نذكر منها:

1- الزمن الخارجي: وهو الزمن الواقع عند طرفي الرواية، أو المسرحية أو غيرها، أي البداية والنهاية، وبالتالي فهو موضوعي مرتبط بالزمن التاريخي وما فيه من موضوعات اجتماعية، إنه بمعنى أدق التوقيت القياسي للأحداث التي تجري الآن، ولذلك فإنها تروى عادة بصيغة الحاضر.

2- الزمن الداخلي:

وهو الزمن المرتبط بالشخصية المحورية، وإذا كان الزمن الموضوعي الخارجي هو زمن الحاضر، فإن الزمن الداخلي هو زمن الماضي المستحضر بواسطة الذاكرة والومضة الوراثية، وهو أيضا زمن المستقبل المعيش في الحلم بنوعيه، حلم النوم وحلم اليقظة.

ولا يخلو عمل أدبي إطلاقا من زمن ماض مستحضر ومن زمن مستقبلي يعاضدان الزمن الحاضر، وإذا كانت هذه الأزمنة الماضي والحاضر والمستقبل تأتي منفصلة أحيانا فإنها كثيرا ما تأتي متداخلة يصعب الفصل بينهما.[49]

رابعا- المكان:

المكان أو الحيز مصطلحان اختلف النقاد والدارسون في استعمالهما فيستعملونهما بمعنى واحد أحيانا، ويفرقون بينهما أحيانا أخرى من حيث درجة إفادة المعنى، ويرون أن المكان ينحصر في معنى الحيز الجغرافي الحقيقي، في حين أن الحيز يتسع فيشمل كل فضاء خرافي أو أسطوري أو كل ما يند من المكان المحسوس كالخطوط والأبعاد والأحجام والأثقال والأشياء المجسمة، مثل الأشجار والأنهار.[50]

وهو أحد العناصر الأساسية في المسرح لأنه شرط لتحقيق العرض المسرحي، وهو ذو طبيعة مركبة لأنه يرتبط بالواقع من جهة وبالمتخيل من جهة أخرى.

---

[48] ريمة شايب: مسرح عبد الكريم بين الاحتفالية وصناعة الفرجة، مسرحية يا ليل يا عين "أنموذجا"، مذكرة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باجي مختار، عنابة، 2009/2008، ص135.

[49] عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص151.

[50] نفس المرجع، ص140.

فالمكان المسرحي هو الموضع أو الحيز كوجود مادي يمكن إدراكه بالحواس [51]كما تطلق تسمية المكان على "الموضع المتخيل الذي تجري فيه الأحداث والذي تحدده الإرشادات الإخراجية ويسمى مكان الحدث ينقل إلى الخشبة ماديا بعلامات تدرك بالحواس ومنها الديكور.[52]

فالمكان هو الحيز الذي تشغله الأشياء الموجودة في داخل العرض، ويعتبر الموضع الطبيعي والمبني على أساس احتياج متطلبات الأشياء الموجودة، ويسمى أيضا المكان الركحي وهو المكان المادي الملموس الذي يشاهده الجمهور في العرض المسرحي.

ويعد المكان من العناصر الهامة في دراسة النص المسرحي، إذ من خلاله نتعرف على أماكن مجريات الأحداث "وأول شيء يقرأ في النص المسرحي هو تلك التي يضعها المؤلف للدلالة على عنصر المكان، ولابد من معرفة أن النص هو شبكة من العلامات اللغوية ومن العلامات المرجعية، التي تحيل إلى المكان ليكون النص واضحا من حيث إدراكنا للمكان، وإدراك المكان في المسرح يتم بالملاحظات التي يصوغها المؤلف والتي تحتوي على معلومات لمختلف الأماكن التي تتطور فيها الأحداث المسرحية.[53]

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

1- المكان المبهم:

له اسم يسمى به لأمر لا يتعلق بمسماه، نحو الخلف والأمام فإن تسميته ذلك المكان بالخلف والأمام، إنما جاءت لكونه خلف شيء أو معلم ما هو غير داخل في مسماه، فالإيهام هنا يأتي لكون هذه التسمية لا تحمل معناها نحو قولك خلف الحائط، وأمام الشجرة وهكذا... فالحائط والشجرة معلمان يعنيان المكان بدقة ووضوح.

2- المكان المعين:

هو مكان له اسم سمي به، بسبب أمر داخل في مسماه كالدار فإن تسميته بسب الحائط والسقف وغيرهما وكلها تدخل في مسماه، فالتعيين هنا إذن يأتي من الكلمة نفسها، مستقلة بمعناها ودون الحاجة إلى كلام آخر يفسرها.

---

[51] ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص473.

[52] نفس المرجع، ص474.

[53] ريمة شايب: عبد الكريم بين الاحتفالية وصناعة الفرجة، مسرحية يا ليل يا عين "أنموذجا"، ص139.

3- المكان المحصور: الذي يعني السطح الباطن في الجسم الخاوي، وهو كما تدل عليه تسميته المكان الواقع داخل حاجز أو جسم أو حيز خاو يحصر في داخله.[54]

كما نجد هناك زاويتان للمكان في النص المسرحي، المكان السلبي والمكان الايجابي.

أ- المكان السلبي: ونقصد به المكان الجامد الذي لا يحيل إلا على المكان ذاته، وهو النوع الغالب في كل المسرحيات.

ب- المكان الايجابي: ونقصد به المكان الذي يحيل خارج المكان نفسه، فهو ليس مجرد إطار للأحداث والشخصيات، وإنما هو عنصر حي فاعل في هذه الأحداث والشخصيات.

خامسا- الصراع:

يعد الصراع أحد العناصر المهمة في البناء المسرحي، فهو العمود الفقري للبناء الدرامي وبدونه لا تنهض المسرحية، والصراع عنصر فعال يعمل على شد المتلقي إلى العمل المسرحي عن طريق استمالته إلى أحد الأقطاب المتنازعة في المسرحية.

فالصراع ضروري في بنية الحدث الدرامي، فهو يقوم على تنامي الحدث وتصعيده من خلال ما يخلفه التصادم والتعارض بين أطرافه.[55]

كأن يكون الصراع بين البطل ونفسه، أو بين البطل وإنسان آخر، أو بين البطل وقوى الطبيعة، أو بين البطل وقوى غيبية كالقدر والآلهة.[56]

والصراع في الدراما يعني النزاع أو الخلاف أو القتال وصورة من صور المعارك الإنسانية بين البشر والشخصيات المسرحية، وهو يشبه تلاطم الأمواج، وتضاربها، ويظهر الصراع عادة من الخلافات التي تنشأ بين الشخصيات في الدراما كما ينشأ أحيانا عند الشخصية الواحدة بين ما تتصرف به من أحداث وبين الوازع الداخلي لها، وبعض الأحيان عندما تتعارض الشخصية مع تصرفاتها بالتضاد، وكثيرا ما تتعارض الشخصيات الدرامية مع قراراتها التي اتخذتها في السابق.

إن أثمن وأغلى أنواع الصراع هو الصراع الذي يخفي خلف ظهره النزاع الاجتماعي هذا الصراع يستعمل غالبا الأشكال الملحمية والدرامية فهذه الأشكال تعمل بوجودها لتفجير الأعماق التراجيدية الكامنة في الصراع، حيث يسير نحو وجهتين إما تراجيدي أو كوميدي، لذلك فهو ينتهي إلى حالتين اثنتين، إما الانهيار أو الإخفاق الذي يؤدي إلى نهاية سعيدة.[57]

---

[54] عبد القادر الجرجاني: كتاب التعريفات، دار الكتاب المقدس، بيروت، ط1، 1985، ص203- 204.

[55] فؤاد الصالحي: علم المسرحية وفن كتابتها، دار الكندي، الأردن، ط1، 2001، ص105.

[56] عادل النادي: مدخل إلى كتابة فن الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 1987، ص70.

[57] كمال الدين عيد: أعلام ومصطلحات المسرح الأدبي، دار الوفاء لدينا للطباعة والنشر، ط1، 2007، ص406.

وللصراع نوعان داخلي وخارجي هما:

1- الصراع الداخلي:

ويقصد به صراع الإنسان ضد نفسه، أي مع قوة داخلية، أو ما يسمى بالصراع النفسي، ويكون بين العقل والعاطفة، أو صراع بين العاطفة ومثل أعلى، أو صراع بين فكرة وفكرة ما.

2- الصراع الخارجي:

ويقصد به صراع الإنسان ضد قوة خارجية، كالقدر والزمن والظروف.

سادسا- الحدث:

إن الحدث المسرحي ليس مجرد شيء، بل هو مظهر من مظاهر النشاط الإنساني ونتيجة سلوك الإنسان النفسي والاجتماعي وعلاقته مع بيئته ومجتمعه. والكاتب المسرحي يختار مما هو صالح لعمله المسرحي وما يعبر عن فكرته وهدفه، فهو في أبسط صورة له يعني حركة الممثلين أثناء تأديتهم للمسرحية، فهو يتضمن حركة الممثلين من دخول وخروج إلى آخره، [58]حيث يكشف الممثلون عن الحدث من خلال حركاتهم وأقوالهم وأفعالهم على خشبة المسرح، فمعالم الحدث الدرامي هي المفارقة الدرامية التي يترتب عليها الصراع الذي ينتهي بالضرورة إلى الانقلاب أو التطور أو العكس، وليس شرطا أن يكون الحدث فعلا، بل يكتفي بأن يكون ممكن الحدوث، وقد يتطور طبقا لقانون الاحتمال والضرورة بالقدر الذي يسمح للبطل أن ينتقل من السعادة إلى الشقاء أو من الشقاء إلى السعادة.

ويقسم نقاد العصر الحديث الفعل إلى نوعين بسيط ومركب، مثلما هو الحال عند أرسطو، "فالحدث البسيط هو الذي يعتمد في بنائه على قصة صغيرة واحدة، بينما المركب فهو الذي يرتكز في تركيبه على قصة رئيسية تغذيها قصة فرعية أو أكثر من ذلك".[59]

والفعل البسيط يكون حدوثه متصلا وواحدا، ويكون فيه التعبير دون أن يكون هناك انقلاب أو تعرف، أما الفعل المركب فتتآلف معه أفعال أخرى بسيطة وأقل أهمية، تسير معه في تسلسل زمني إما بموافقة أو بمعارضة حتى تصل به في الأخير إلى حل منطقي يوافق سير الأحداث عبر المسرحية.

سابعا- الحبكة: تعد الحبكة العنصر الرئيسي في المسرحية ويصفها أرسطو بأنها حياة المأساة وروحها، فالحبكة لا تعني فقط القصة التي يرويها النص المسرحي، ولكن المقصود بها التنظيم

---

[58] ينظر: سمير سرحان: دراسات في الأدب المسرحي، مكتبة غريب، القاهرة، (د ط)، (د ت)، ص23.

[59] عادل النادي: مدخل إلى كتابة فن الدراما، ص100.

العام لعناصر المسرحية وربطها بشكل محكم بهدف تحقيق تأثيرات وانفعالات ذات تأثير درامي، يجعل من المسرحية متماسكة، فالحبكة في المسرحية تخدم الحكاية والفعل والعقدة.

فالحبكة هي التي تقدم الإطار الرئيسي للفعل، وهو خط تطور القصة وهي خطة الفعل التي يكمن عن طريقها للشخصيات وغير ذلك من العناصر المكونة للدراما أن تكشف عن نفسها.[60]

وهناك أنواع من الحبكات الدرامية منها المبنية بناء محكما ومنها الحبكة البسيطة، والحبكة المعقدة، والحبكة المركبة.

ولا يمكن في تأليف مسرحية مهما كان أسلوبها ومذهبها أن تستغني أو تخلو من الحبكة، فالحبكة هي المسار الذي يشقه الحدث الذي يشمل كل ما تفعله الشخصيات، فالحبكة هي التي تحدد نوعية الأحداث التي ستتضمنها المسرحية.

ولذلك تعد الحبكة بصفة عامة هي العملية الدرامية التي تحتوي على اختيار الأحداث وتنظيمها، وتطويرها من بداية المسرحية حتى نهايتها.[61]

إذن فالحبكة النسيج أو الهيكل الذي تقوم على أساسه المسرحية أو العمل الدرامي.

ثامنا- الفكرة:

وهي ما تدل على الهدف العام والجانب الفكري والانفعالي للمسرحية، وهي التي تقوم عليها المسرحية وتنظيمها بداية من أولها لآخرها، ولابد من وجود فكرة أساسية واحدة، وألا تتداخل أفكار أخرى لها، وذلك منعا لتشتت انتباه الجمهور، ويستمد الكاتب هذه الفكرة من التاريخ أو الحياة الواقعية، فإذا استمدها الكاتب من التاريخ فيجب أن تخدم الواقع أو المستقبل، كما يضيف من خياله إليها ما يجعلها قريبة من الواقع والحياة.

وكل فكرة تحمل بين طياتها أفكارا جزئية، تعطيها المدى الفكري والشحن المعنوي الذي تشغله للمضي بالموضوع والمسرحية إلى الأمام.

إن العمود الفقري لأي مسرحية هو فكرتها، فهي القوام الأول لها، والذي ترتكز وتبنى عليه والذي يدل على الهدف العام المراد الوصول إليه، والجانب الذهني والحسي في المسرحية، فهي الخلاصة التي تصل في النهاية إليها وقد كنا انطلقنا منها.[62]

---

[60] حسن مرعى: المسرح التعليمي، دار ومكتبة الهلال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د ط)، 1993، 1987، ص100.

[61] نبيل راغب: آفاق المسرح، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د ط)، (د ت)، ص22.

[62] ينظر: فؤاد صالحي: علم المسرحية وفن كتابتها، ص78.

الفصل الثاني
الجانب التطبيقي
المقومات الفنية في المسرحية

أولا- دلالة الشّخصيات

ثانيا- دلالة الحوار

ثالثا- دلالة الزّمان

رابعا- دلالة المكان

خامسا- دلالة الصراع

سادسا- دلالة الحدث

سابعا- دلالة الحبكة

ثامنا- دلالة الفكرة

أولا- دلالة الشّخصيات:

تعد الشّخصية أهم ما يميز المسرحية أو العمل المسرحي، فمن خلالها يتم إيصال مجريات أحداث المسرحية إلى المتفرج أو القارئ للعمل المسرحي، وقد عرفها غالي شكري بقوله: "الشّخصية الفنية هي شخصية حية في حال فعل" [63]، وتعد الشّخصية الوسيلة الأولى للكاتب المسرحي لترجمة قصّة مسرحيته إلى حركة، فهذه الشّخصيات بما تفعله وتشترك فيه من صراعات وما تخلقه من مشاكل تقدم لنا المادة الحقيقية التّي يقوم عليها النّص المسرحي.

ولقد أبدع الكاتب إدريس قرقوة في تصوير شخصيات مسرحيته "المرأة الصقر"، وقد جرت أحداث مسرحيته حول مناضلة شجاعة حاولت تغيير الحال من الأسوأ إلى الأفضل بفضل بطولاتها بالإضافة إلى هذه الشّخصية قدم الكاتب العديد من الشّخصيات الثانوية منها المساعدة لتغيير هذه الحال ومنها المعارضة وفيما يلي تفصيل لأنواع أو أقسام شخصيات المسرحية.

1- الشّخصية المحورية (البطلة):

لكل عمل مسرحي بطل تدور حوله مجريات أحداث المسرحية، ففي مسرحية (المرأة الصقر) لإدريس قرقوة نجد الشّخصية المحورية هي البطلة لالة فاطمة نسومر وهي امرأة بطلة شجاعة مغوارة، وهي رمز الشرف والكرامة امرأة حشدت الجيوش، قادت الرجال العظام إلى ساحات القتال، واجهت أعتى قوة عرفها التاريخ، واجهت المجتمع بالحقيقة حملت السلاح في وجه العدو المضطهد وهي امرأة محبة للخير، طاهرة عفيفة شديدة الإيمان بالله تعالى، وقد جعلها إدريس قرقوة مثالا يحتذى به في الشجاعة والإرادة والعزيمة والإخلاص، لمبادئها ولأصدقائها وإخوتها وقبيلتها، فهي سيدة قومها وهي قدوة لكل نساء القبائل والجزائر بصفة عامة.

2 ـ الشّخصيات الأساسية:

وهي شخصيات مماثلة للشّخصية المحورية أو البطلة، فهي تضاهي عمل البطل، فمن خلالها يتم تحريك الأحداث والصراع داخل المسرحية ومن بين هذه الشّخصيات التّي وظفها الكاتب إدريس قرقوة في مسرحيته نجد:

---

[63] غالي شكري: المنتمي دراسة في أدب نجيب محفوظ، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1982، ص212.

– **سي محمد الطيب:** هو الأخ الأكبر لفاطمة خلف أعمال أباه وهو شيخ الطريقة الرحمانية حكيما كان يداوي المرضى بالرقي[64]، ويحل مشاكل وقضايا النّاس، راجح العقل، عرف بالكرم والطبيعة وسط مجتمعه.

– **سي أحمد:** محارب ومناضل شجاع وقوي، عرف بجرأته وصراحته وقوته على مواجهة الظلم، تميز بالاحترام والتواضع.

– **سي الهادي:** شخصية محبة للخير وخدمة مصالح الآخرين، شخصية نضالية محاربة تميز بفطنته وذكاءه مخلص لوطنه، وهو شخصية جذابة تملك القدرة على التأثير الإيجابي في الشّخصيات، وهو بطل حقيقي تشغله هموم وطنه.

– **سي الطاهر:** سيد القوم، مقدم القبيلة، مرابط، أبي أنوف، غيور على أهله، ذو صرامة، وسريع الانفعال، مرهف الحس.

– **سي شريف:** شخصية متواضعة وبسيطة ومحبة للخير، يقدم النصائح لأهل القبيلة، محبوبا عند النّاس، يساعد المحتاجين والفقراء والأرامل.

3– الشّخصيات المساعدة:

وهذا النوع من الشّخصيات نجده أقل أهمية من دور الشّخصيات الأساسية في المسرحية، ومن بينها نجد:

– **الشيخ أبو سالم:** سيد في إحدى القبائل الجزائرية وكبيرها، يعتبر من أشرافها وكبراءها، كان حليما قوي البنية مستدير الوجه، طيب المعاشرة، يطمئن إليه كلّ من رآه واستمع إليه.

– **الخائن غاسي الجودي:** أحد الخونة، كان يعمل لدى فرنسا من صفاته التلاعب بالكلام وهو شخصية غير قادرة على تحمل المسؤولية يفكر في نفسه، لا يستطيع الالتزام بالوعد، ففي أول فرصة أتيحت له خان أهل قبيلته.

– **الأم لالة خديجة:** شخصية حنونة مدافعة على ابنتها، وهي تقف في صفها دائما ضد إخوتها، وهي شخصية طيبة عطوفة تحب الخير لأبنائها وتحب أن تجمع شمل أبنائها.

---

[64] إدريس قرقوة: لالة فاطمة نسومر مسرحية (المرأة الصقر)، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط2، ص31.

يحي بن يخولاف: أحد المرابطين من قرية تراوريرة، قوي البنية فض غليظ القلب [65]، سيء المعاملة، سقيم المغامرة.

– **راندون:** جنرال فرنسي أراد أن يحقق مبتغاه المتمثل في الإذلال والسيطرة على أهل القبائل وذلك بالمكر والخداع، وكان كلّ من يظهر عداءه له كان مصيره السجن والتعذيب فكان البعض منهم يكنون له الكره والبغض أمّا البعض الآخر فيظهر له الولاء والمحبة رغما عنهم وذلك خوفا منه ومن أساليب تعذيبه لهم.

– **الشريف بوبغلة:** مكافح ومناضل وشخصية عادلة وحاكمة، حمل مسؤولية الحفاظ على القبائل من الشجعان الّذين ساعدوا المناضلة لالة فاطمة نسومر في المعارك التّي خاضتها ضد العدو.

– **أمينة:** زوجة سي الطاهر، عنيدة جريئة قليلة الصبر لكن في المقابل هي صريحة وتعترف بأخطائها.

– **الحاكم العام:** شخصية ترمز للسلطة، أراد القضاء على أهل القبائل من خلال فرض آرائه وذلك من أجل مصالحه ومصالح بلده، وغايته استغلال الجزائريين وتحطيم أفكارهم.

– **جوزيف:** جنرال فرنسي، شخصية انتهازية واستغلالية تميز بالخبث وحب السيطرة من أجل تحقيق مصالحه وأهدافه.

الشيخ بن سليمان: كبير إحدى القرى بالقبائل تميز بالشجاعة والجهاد، هو دائم التفكير في القبائل وأهلها.

ثانيا– دلالة الحوار:

الحوار هو الأسلوب أو اللّغة التّي تدور على لسان الشّخصيات وتكشف عن الصراع بينها، والحوار المسرحي حوار نموذجي يمثل طبيعة الحوار في واقع الحياة، فالحوار هو الأداة التّي تتواصل عن طريقها شخصيات المسرحية، ومن خلالها تكسب المسرحية قيمتها بالأدبية والجمالية، فهو الأساس الّذي يبنى عليه العمل المسرحي، فلا وجود لمسرح بلا حوار فهو عمود المسرح، كما أنّ الحوار في المسرحية يميزها عن باقي الفنون الأخرى كالقصة والرّواية وهو أداة مستخدمة

[65] إدريس قرقوة: لالة فاطمة نسومر مسرحية (المرأة الصقر)، ص33.

للكشف عن الشّخصيات، "فهو الّذي يظهر الشّخصيات ويبرز الفكرة ويعبر عن الحوادث وتتابعها وكل كلمة في المسرح مقصودة"[66].

فالحوار هو الّذي يوضح ويبين للمتلقي الفكرة الأساسية التّي تعبر عنها المسرحية، وهناك نوعان للحوار:

1- حوار داخلي:

هو حوار داخلي بين الشّخصية ونفسها لا غيرها وهذا التحاور ما هو إلّا تعريف بما يخالج الشّخصية في نفسها أي يغيب فيها التواصل بين الأطراف الأخرى، مثل ما جاء في المسرحية لقول فاطمة عندما قدم الفرنسيون منطقة عين الحمام:

-فاطمة: أخيرا جاءوا، هذا هو اليوم الّذي انتظرناه طويلا، إمّا أن يدخلنا الله به عزا أو يلبسنا به ذلا.

يبين هذا الحوار الداخلي لفاطمة عن ما سيحدث بعد المعركة التّي سيخوضونها ضد الفرنسيين إمّا الفوز والنصر أو الخسارة والذل.

إضافة إلى هذا المشهد في المنظر الرابع من الفصل الثاني نجد فاطمة تدعو الله وتتضرع له بالدعاء فتقول:

-فاطمة: "يا الله يا نور السماوات والأرض، يا من أشرق لوجهه الوجود وعنت له الوجوه، يا فاطر السماوات والأرض، ربي إني أسألك باسمك المعظم الّذي تحب أن تنادى به، أن تيسر لي أمري وتفتح بيني وبين قومي بالحق، اللهم إن كنت ظلمت نفسي فمن لي سواك يتجاوز عني ويغفر لي خطيئتي، وإن كنت أضللت الطريق فمن لي سواك يهديني سواء السبيل، ربي قد بعت نفسي لك ووهبت روحي لك، وأقسمت بأغلظ الإيمان بك، أن أسخر كلي للجهاد في سبيلك، لكن قومي وأهلي ظلموني وردوني على أعقابي خائبة..."[67].

---

[66] عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها، وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، مطبعة البردي، القاهرة، (د ط)، 2003، ص263.

[67] إدريس قرقوة: لالة فاطمة نسومر مسرحية (المرأة الصقر)، ص74- 75.

في هذا المقطع نجد فاطمة تدعو الله وتتضرع له بالدعاء بأن يحل ما يختلج في نفسها، فدعت الله سبحانه وتعالى بأن ييسر ويوضح لها الطريق وأن يستجيب دعائها، فهنا الحوار كان داخليا أي لا وجود لجدال أو نقاش لطرف آخر فهو مونولوج داخلي.

2- الحوار الخارجي:

أمّا الحوار الخارجي فهو حوار مباشر ويكون مرتبطا بشخصيتين أو أكثر، فهو صوتان لشخصيتين مختلفتين، وتكون صيغة التخاطب بين الشخصيتين بنظام الدور فيتم التحدث إلى شخصية أخرى فتنصت ثمّ يأتي دورها وتتحول إلى المتكلم المخاطب والآخر يسمع وهذا النوع من الحوار هو ما طغى على مسرحية لالة فاطمة نسومر والأمثلة كثيرة منها الحوار الّذي جرى بين فاطمة ويحي بن يخولاف الّذي تقدم لخطبتها من أخيها سي الطيب:

(تدخل فاطمة على يحي بن يخولاف في زاوية الشيخ أمزيان)

- **يحي بن يخولاف: فاطمة؟**
- **فاطمة: نعم فاطمة.**

"**يحي بن يخولاف يهم بالانصراف**"

- **فاطمة: لا ابقى، أريد محادثتك.**
- **يحي: هذا شرف عظيم يا فاطمة، تفضلي فكلي آذان صاغية.**
- **فاطمة: هل صحيح أنك تريديني؟**
- **يحي: أريد؟ بل أحبك يا فاطمة وما أرى لذلك نهاية سعيدة غير الزواج.**
- **فاطمة: إذا كنت تحبني فعلا فعد من حيث أتيت واعتبر خطبتك لاغية.**
- **يحي: لماذا يا فاطمة؟**
- **فاطمة: هذا وفقط....**
- **يحي: إذن تريدين غيري... هيا أخبريني من هو؟ من هو؟**
- **فاطمة: لا شأن لك بحياتي.**
- **يحي: من أجله ترفضينني وتودين مني العودة إلى تراوريرة، أخبريني هيا من هو؟**
- **فاطمة: لقد خطبني من هو أشرف منك ومني فقبلت.**

- **يحي: البكر لا تزوج نفسها لابد من رضى وليها؟**
- **فاطمة: هو ولي وأنا مملوكته.**
- **يحي: هذا مستحيل، من هذا الولي الّذي يخطب إحدى محارمه؟**
- **فاطمة: أنا لا أملك نفسي، يملكها هو.**
- **يحي: ما هذه الألغاز يا فاطمة؟ لم أعد أفهم شيئا ممّا تقولين؟**
- **فاطمة: لقد خطبني الله للجهاد، فقبلت وسلمت.**
- **يحي: ماذا- ها ها ها كنت أظن الأمر فيه جد!**
- **فاطمة: أنا لن أتزوج، لقد وهبت نفسي لله على الجهاد في سبيله، بعت نفسي لهذه الأرض.** [68].
- **يحي: اسمعي يا فاطمة، لقد اتفقت مع أخيك سي محمد الطيب، ولن تغيب شمس الخميس إلّا وأنت بتراوريرة موطن قبيلتي أتسوراغ.**

"**ويخرج من الزاوية**"

والحوار الّذي جرى بين سي الطاهر وزوجته أمينة والذي دار بين فاطمة وأخوتها الخمسة وغيرها من الحوارات، فكلها كانت خارجية أي دارت بين طرفين فأكثر.

ثالثا- دلالة الزّمان:

اهتم النّقاد والدارسون بفكرة الزّمن في العمل الأدبي، "فالزّمن هو الوقت الّذي يحيلنا على الإيقاع الداخلي للنّص، كما يفسر كيفية تتابع المتواليات المسرحية وكيفية انتهاء الحكاية وما ينضوي ضمنها من أحداث، بمعنى أنّ الزّمن يبين طبيعة الحكاية ويفسر إلى أي حد تظل هذه الأخيرة منفتحة على المستقبل أو منغلقة باعتبارها حكاية أو أحداثا منتهية" [69].

لذا يصعب تحديد عنصر الزّمن سواء على مستوى العرض أو النّص، إلّا أنّه يعتبر من أهم العناصر التّي تنبني عليها المسرحية.

---

[68] إدريس قرقوة: لالة فاطمة نسومر مسرحية (المرأة الصقر)، ص43- 44- 45- 46.

[69] ينظر: محمد فراح: الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2006، ص34.

فإذا تحدثنا عن الزّمن في الحكاية المسرحية الدرامية (المرأة الصقر) نجد الكاتب إدريس قرقوة قد وضع تواريخ تضم اليوم والسنة والشهر، وفيما يلي سنعرض بعض المقاطع التّي ضمت بعض التواريخ أثناء سيرورة أحداث المسرحية:

-في المنظر الأوّل من الفصل الأوّل: يقول الكاتب:

"**مطلع سنة 1849 في منطقة الهضاب الشرقية "تبسة"، الليل قد خيم على المكان....**"

-في هذا المقطع الكاتب حدد تاريخ 1849 والوقت بالضبط كان ليلا، فكان هذا الوقت (الليل) يتجمع فيه كبراء وأشراف القبيلة وذلك ليتدبرون ويتدارسون أمور وشؤون القبيلة.

-في المنظر الثاني من الفصل الأوّل يقول:

"**قبل طلوع الفجر على مشارف قبيلة أبي سالم، فرقة من الجيش الفرنسي تستعد للإغارة...**"[70].

-كان هجوم الفرنسيين على القبيلة قبل طلوع الفجر

-في المنظر الرابع من الفصل الأوّل يقول:

"**سوق نسومر في الساحة الكبرى بقرية نسومر الباعة قد افترشوا الأرض بسلعهم ومبيعاتهم والخميس يوم سوق نسومر**" [71].

ذكر الكاتب أنّ يوم الخميس هو يوم سوق نسومر، وهو اليوم الّذي يجتمع فيه النّاس للشراء وللالتقاء والفرجة ورواج الأخبار.

-في المنظر الأوّل من الفصل الثاني يقول:

"**في الجزائر العاصمة سنة 1851 بقصر الداي... الخ**" [72].

وذكرى ما الّذي جرى في هذا التاريخ وهو الحفل الّذي حضره كبار الضباط الفرنسيون مع عقيلاتهم وبعض القياد الجزائريين.

-في المنظر الثالث من الفصل الثالث يقول:

---

[70] إدريس قرقوة: لالة فاطمة نسومر مسرحية (المرأة الصقر)، ص17.

[71] المصدر نفسه، ص27.

[72] المصدر نفسه، ص63.

"**على مشارف قرية آيت أيرثن 1857 في الصباح الباكر....**" [73].

يذكر أنّ هذا التاريخ كانت مهاجمة العساكر الفرنسية على مشارف قرية إيرثان.

-في المنظر الثامن عشر من الفصل الثالث:

يذكر تاريخ 19 ذي القعدة 1273 الموافق لـ 11 جويلية 1857[74] ويذكر بأنّ هذا التاريخ كانت مواجهة سي أحمد مع القبطان فرانسوا، حيث شهد هذا التاريخ اعتقال فاطمة وإخوتها الخمسة، حيث ذكر عمر فاطمة وذكر أنّها جاوزت السابعة والعشرين من عمرها. فكل من التواريخ السابقة عبرت عن انطلاقة المقاومة الشعبية الجزائرية ضد الاستعمار الفرنسي.

الأفعال الدالة على الزّمن في مسرحية لالة فاطمة نسومر:

1- الفعل الماضي:

الأفعال الماضية تدل على أحداث وقعت في الزّمن الماضي وانتهت وهذا ما دل وجاء في النّص المسرحي "لالة فاطمة نسومر" ومن الأمثلة في المسرحية نجد: **(وضعت، عرفت، تحصنت، سكتنا، تماديت، رأى، رفع، خاب، دفع، رفض...)**.

2- الفعل المضارع:

وهو ما دل على حدث أو عمل في الوقت الحاضر أو المستقبل، فقد زخر الفعل المضارع كثيرا في المسرحية ممّا دل على حركيتها وتجديدها، ومن الأمثلة في ذلك نجد: (**تبيعوني، تسوقونني، تعانق، يتحدث، يكلف، يخرج، نشتمكم، ينقادوا لي، يقولها، يحاول، تدخل، ترفضيني...**).

كما يمكن أن تقترن بالفعل المضارع أدوات تجعله دالا على المستقبل مثل: (**سأحمل، سيكون، سأقودكم، سيتوافدون، ستلقي، سيتحدث، سنقود، سيعرضنا، سيصلون...**).

---

[73]إدريس قرقوة: لالة فاطمة نسومر مسرحية (المرأة الصقر)، ، ص163.

[74]المصدر نفسه ص213.

يقول سي الطاهر في المنظر الرابع عشر: سنقاومهم على وقف الحرب ووضع السيوف في أغمادها [75]. كما قد يتغير زمن الفعل المضارع فيصبح دالا على الماضي وذلك عندما يأتي قبله أداة جزم ونذكر منها: **(لم تدرك، لم يستطع، لم أعد، لم تعرف، لم نترك، لم نتخذ...)**.

3- فعل الأمر:

جاءت أفعال الأمر في المسرحية دالة إمّا على طلب أوامر أو إلزام ومنها نذكر:

-قم يا سالم.

-ابحث عنها، أيّها الجنود استعدوا للهجوم، هيا انطلق.

-كفى يا فاطمة فنحن أهل علم ودين ولا شأن لنا بفنون الحرب والقتال[76].

-اختبئوا، توقفوا، اجمعوا، انصرفوا، انظموا، أنظر، نادي...الخ.

فكل هذه الأفعال تدل على زمن وقوع المسرحية إمّا في الماضي وذلك دلالة وقوع الأحداث الماضية أو المضارع أو الحاضر وذلك بمعالجته أحداثا هامة واستمراريتها ودلالة أفعال الأمر على الطلب والإلزام والنصح.

رابعا- دلالة المكان:

يعتبر المكان عنصرا مهما من عناصر المسرحية، فهو الجزء الّذي يحوي الأحداث، فمن غير الممكن أن تكون هناك أحداث ما لم يكن هناك مكان يحويها، "فالمكان هو أحد العوامل الأساسية التّي يقوم عليها الحدث" [77]. ولا يكاد يخلو مشهد من مشاهد المسرحية إلّا وقد عيّن الكاتب المكان الّذي وقع فيه هذا المشهد.

وفيما يلي سنعرض بعض الأمكنة ومحاولة معرفة رمزياتها وأبعادها الدلالية والمعنوية:

- القرية: (قرية نسومر، قرية تراوريرة، قرية آيت إيراثن، قرية بني يني، قرية الأربعاء، قرية تاكلا).

---

[75] إدريس قرقوة: لالة فاطمة نسومر مسرحية (المرأة الصقر)، ، ص202.

[76] المصدر نفسه، ص22.

[77] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي ,المركز الثقافي العربي,ط1, البيضاء ,المغرب,1999

إنّ القرية هي الرمز الأكبر للطبيعة، فالقرية ترمز إلى الانفتاح والحرية وهذه القرى قد صنعت في أكتاف الثورة ما يكفيها بأن يقر لها بما تمثله من رموز ودلالات، فالقرية لها أهمية دلالية بالغة أثناء الثورة والمشهد الموالي يعبر عن الدلالة التّي تحملها القرية من انفتاح والحرية وقيم السلام والأخوة.

-في المنظر السابع عشر من الفصل الثاني:

"**قرية نسومر، أهالي المنطقة يلقون لالة فاطمة نسومر وإخوتها الخمسة والشريف بوبغلة وبقية الفرسان بإعلان عرس بهيج، كانت زغاريد النسوة قد دوت أرجاء القرية، وطلقات البارود تسمع هنا وهناك علامة على الترحاب والابتهاج، لقد كان أسعد يوم عرفته نسومر وما جاورها، حيث بلغت شهرة لالة فاطمة وإخوتها الآفاق وارتفع ذكرهم عند القاصي والداني، ها هي لالة فاطمة تدخل مسقط رأسها دخول المنتصرين، بل دخول الفاتحين:**

-الطيب: لالة انظري هذه نسومر خرجت إليك عن بكرة أبيها.

-لالة فاطمة: بل خرجت تلقى فرسانها وأنتم رجالها وفرسانها[78].

- الجبال:- (جبال جرجرة، مرتفعات قرية نسومر، جبل لالة خديجة)

فقد احتلت صورة الجبل مقاما متميزا يكشف عن روح الثورة والرغبة في التغيير والنضال والجهاد.

إنّ المكان المرتفع كان النصير الطبيعي للإنسان الجزائري ضد قوى الشر، والمقطع الآتي يعبر عن صورة الجبال أثناء المعارك التّي خاضتها لالة فاطمة نسومر وإخوتها والبعض من المجاهدين ضد المستعمر الفرنسي.

-في المنظر الرابع عشر من الفصل الثالث:

"**عند المنحدرات، والجيش الفرنسي يمر عبر إحدى المسالك الوعرة، الجنرال راندون يخاطب المارشال ماكمهون**".

-راندون: أتسمع سيدي هذه الأصوات، إنّها تدوي الجبال.

-المارشال: أتراهم في سبعة آلاف!؟ مثلما جاءتنا به استخباراتنا.

---

[78] إدريس قرقوة: لالة فاطمة نسومر مسرحية (المرأة الصقر)، ص133.

-راندون: إنّها أصوات عشرة آلاف أو خمسة عشر ألف أو يزيدون لن تجديهم مقاومتنا شيئا.

-ماكماهون: أتمنى ذلك أيّها الجنرال.

-راندون: سيدي المارشال، كن في مؤخرة الجيش مع خيرة فرساننا، فتبقى بعيدا عن رميهم ودع لي مقدمة الجيش.

-ماكمهون: لك ذلك أيّها الجنرال الصديق.

"سار الجيش الفرنسي حتّى وصل على مشارف قرية تاكلا".

-الجنرال يوسف: ألا ترى راندون هذه الأغصان والأعشاب اليابسة على طول هذا المسلك!؟

-راندون: المنطقة جبلية وهذا فعل الرياح.

-يوسف: أعتقد أيّها الجنرال أنّه فعل الإنسان لا فعل الطبيعة.

-راندون: إنّها خدعة!

-الجنرال: سيحرقون ما تحت حوافر خيلنا من أعشاب وأغصان!

"يتوقف الجنرال راندون، ينظر إلى الجنرال يوسف مدهوشا ويداه تضطربان، ثمّ إلى الطريق".

-راندون: لقد قطعنا نصف المسلك، لنتراجع إلى الوراء أيّها الجنرال.

-الجنرال يوسف: هذا مبتغاهم، فوضى ستحدث بين صفوف جنودها إن نحن أمرناهم بالتراجع...

-الجنرال راندون: وما العمل؟![79].

-الجنرال يوسف: انتظر" ينظر إلى بقية الجيش" أيها الجنود أميطوا الأعشاب والأغصان من تحت حوافر خيلكم ومن كلّ الطريق هيا أسرعوا

"من فوق المرتفع سي الطاهر ولالة فاطمة نسومر"

-سي الطاهر: إنّهم...!

-لالة فاطمة: يزيحون الأعشاب من على المسلك، لقد عرفوا جزءًا من الخطة.

-سي الطاهر: ومن عرف الجزء وصل إلى الكل، رحماك يا الله.

---

[79] إدريس قرقوة: لالة فاطمة نسومر مسرحية (المرأة الصقر)، ص191- 192- 193.

-لالة فاطمة: إنّها مشيئته يا سي الطاهر، ونحن لا نملك إلّا الأسباب.

-سي الطاهر: أختاه!

-لالة فاطمة: ويلك، أتخاف الموت! لا يخافها اليوم إلّا الجبان.

-سي الطاهر: سامحك الله يا أختاه، أمثلي يخافها وممن!؟ من هؤلاء، بل لأجل هؤلاء وأولئك.

"ويشير بيده جهة الصبية والشيوخ والنساء".

-لالة فاطمة: لهم الله يا سي الطاهر... أنظر ها هي الفرق الفرنسية تمر تحت المنحدر، أعطي الرجال الإشارة.

-سي الطاهر: هيا ارموا أولياء الشيطان.

"انهالت الحجارة والأخشاب وجذوع الشجر الضخمة على مقدمة الجيش الفرنسي، والمجاهدون الأبطال أبناء البربر يتنادون نداء الحق، الله أكبر، الله أكبر، الكلمتين اللتين دوت لها الجبال، وأخرست لسماعها الألسن، وألقت الهلع بين الجنود الفرنسيين، وعمت الفوضى بين صفوف الفرق العسكرية الفرنسية المتقدمة، يسرع القبطان فرانسوا نحو الجنرال راندون".

-القبطان فرانسوا: سيدي الجنرال، سيدي الجنرال، الحجارة تنهال على رؤوس جنودنا من أعالي المرتفع [80].

بالإضافة إلى القرية والجبال ذكر الكاتب العديد من الأمكنة كالخيمة والمنزل والسوق والسجن والزاوية والمكتب... الخ، ووصف المعاناة التّي مرت بها لالة فاطمة نسومر والشعب الجزائري في تلك الأماكن المختلفة والمتنوعة.

خامسا- دلالة الصراع:

إنّ الصراع في تعريفه العام هو اختلاف بين قوتين أو فكرتين مختلفتين بين الأشخاص في المجتمع، و"الصراع في المسرحية يمثل جزءًا مهما من البناء الدرامي للمسرحية لا يمكن تجاهله فإنّه ينصهر ليظهر في بنية المسرحية من حيث حوارها وشخصياتها وأحداثها"[81].

---

[80] إدريس قرقوة: لالة فاطمة نسومر مسرحية (المرأة الصقر)، ص194- 195.

[81] أحمد صقر: مقدمة في نظرية المسرح الفكري مع التطبيق، مركز الاسكندرية للكتاب، 2002، (د ط)، ص168.

كما أنّ الصراع له دور فعال في المسرحية، حيث أنّ "الموقف الصراعي في المسرحية هو الّذي يعطي المبرر لبداية الأحداث الدرامية، ويؤدي إلى تشكيل الأزمة ودفع الفعل نحو التأزم، ثمّ الحل"[82]، لأن الصراع الدرامي المسرحي يعتبر بداية لتأزم الأحداث واصطدام الشّخصيات مع بعضها البعض.

كما نعلم أنّ المسرحية لها أشكال متنوعة ويتنوع الصراع حسب تنوع أشكالها، فهناك الصراع الكوميدي والصراع المأساوي والصراع الثقافي والاجتماعي والسياسي...الخ، فكل صراع مختلف عن الآخر.

والصراع مرتبط دوما بهدف المسرحية، فعندما يصعد الحدث يصعد معه الصراع وعندما ينزل ينزل معه، وعند وصول الحدث إلى ذروته حيث تتأزم الأحداث وتتشابك فهنا يظهر الصراع بقوة، وهنا يبرز عنصر التشويق ممّا يجعل القارئ متلهفا لمتابعة أحداث المسرحية، ففي مسرحية لالة فاطمة نسومر يتنوع الصراع بين الصراع الاجتماعي والسياسي، بين المبادئ والقيم.

وهناك صراعان: صراع داخلي وصراع خارجي، ففي المسرحية الصراع الداخلي تجسد في أذهان الشّخصيات، أما الصراع الخارجي فنجده بين لالة فاطمة نسومر وإخوتها وبينها وبين المستعمر وبين لالة خديجة وأولادها.

فقد كانت لالة فاطمة نسومر رمز للتحدي ومواجهة هذا الصراع وهذا المنظر يوضح ذلك:

"**في المنظر الثالث من الفصل الأوّل**"

-في دار الشيخ سيدي محمد بن عيسى، فاطمة وهي تخاطب إخوتها

-فاطمة: إلى متى تظلون حجارة مسندة؟

-سي الهادي: وما تريدين أن نفعل يا فاطمة؟

-فاطمة: لم تجد ما تقول، خالك يقتل، قبيلة بكاملها تنمحي من على وجه البسيطة لو رأيت الّذي عشته هناك، ما كلمني كلام العجائز والبكائين، رجال شيوخ لم يفرقوا بين أحد حتّى الصبية الرضع أبادوهم.

---

[82] صالح قسيس: الخطاب المسرحي الجزائري المعاصر، مذكرة ماجستير، جامعة الحاج لخضر باتنة، 1431-1432هـ/2010-2011م، ص147.

-سي أحمد: نحن معك في كلّ هذا، لكن ماذا بوسعنا فعله!؟

-فاطمة: الكثير يا سي أحمد، نعلن النفير، وننادي للجهاد، وسوف ترون كيف ستتدافع جيوش النّاس نحونا، كلّ ما في الأمر أنّهم ينتظرون من يقودهم، وأنتم أجدر بقيادتهم يا أبناء الشيخ محمد بن عيسى.

-سير الشريف: كفى يا فاطمة فنحن أهل علم ودين ولا شأن لنا بفنون الحرب والقتال.

-فاطمة: هه، ليتني كنت رجلا ما كلفت نفسي مشقة الجدال مع رجالا لا يملكون غير أشباههم وصورهم. [83].

-سي الطاهر: ما هذا يا فاطمة! سكتنا عنك فتماديت في الحط من قيمة إخوتك، إنّ الفرنسيين بعيدين عنا، كما أنّهم لن يفكروا في غزو ما تحت أقدامنا من أرض، فهي جبال مقفرة.

-فاطمة: لا لا لست أنت أخي سي الطاهر، أنت آخر من كنت أتوقعه ينحو منحى البكائيين... لو كان أبي حيا، لقاد بنفسه فيالق المجاهدين إلى ساحات القتال لتحرير الأرض من المغتصبين.

-سي الشريف: لو كان أبوك حيا لرأى رأينا وكان له معك تصرف آخر.

"في هذه اللحظات يدخل الأخ الأكبر سي محمد الطيب"

-سي الشريف: ها هو أخوك سي محمد الطيب يعرف كيف يكلمك يا فاطمة.

"ينظر إلى أخيه سي الطيب قائلا: تعالى لتلحق أختك فتنظر ما حل بها يا سي الطيب".

-فاطمة: ماذا حل بي؟ بل الحقوا أنتم أنفسكم يا أشباه الرجال.

-سي محمد الطيب: والله لقد تماديت كثيرا يا فاطمة، لا يغرك منا سكوتنا وطول حملنا فإنّما ذلك لأنّ أباك رفع لك قدرا ما ناله واحد منا ولا ندري الساعة ما نفعل وقد زاد بك الأمر حدا لا يطاق.

-الأم لالة خديجة: كفى، كفى، ألأنها فتاة يا سي الطيب تفعلون معها هذا؟

---

[83] إدريس قرقوة: لالة فاطمة نسومر مسرحية (المرأة الصقر)، ص21- 22.

-سي الطاهر: تعقلي يا أماه، ما هذا بالكلام! إنّها اختنا لحمنا ودمنا كما هي ابنتك ونحن أبناؤك، إنّما خز في نفوسنا أن نجد منها ما سمعت ورأيت ثمّ نضرب أخماسنا على أسداسنا.

-سي الهادي: ألم ترى كيف كانت تشتمنا وتحط من قدرنا؟

-فاطمة: أي قدر هذا الّذي لكم فأحط منه!

-سي الهادي: وهذا ما قولك فيه يا أماه؟ [84]

-سي محمد الطيب: لا والله لن نسكت عن هذا، أقسم بالله لأزوجنها لأول خاطب يطرق بابنا.

-فاطمة: أنت لست وصيا علي يا سي الطيب، فأنا لن أتزوج أبدا.

-سي محمد الطيب: هه ناسكة أنت إذن، لسوف ترين من منا كلامه يسمع، فيطاع أشباه الرجال أم أشباه النساء، ولن أعود إلى هذا البيت إلّا وقد زوجتك يا فاطمة.

فهذا الصراع كان صراعا اجتماعيا ومن خلاله وظف "إدريس قرقوة" الكثير من القيم المغروسة في شخصية لالة فاطمة من شجاعة وبطولة وتحدي وشحذ الهمم وغرس العزائم.وقد تجسد الصراع بشكل كبير في المسرحية بين لالة فاطمة والمستعمر الفرنسي حيث وظف إدريس قرقوة الكثير من تفاصيل الثورة الحقيقية كالإرادة والشجاعة والحماس الّذي تحلى به أهل القرية وخاصّة لالة فاطمة نسومر، فقد سار الصراع مع أحداث المسرحية منذ بدايتها وحتّى النهاية.

سادسا- دلالة الحدث:

إنّ الحدث الدرامي المسرحي هو العنصر الذي يساعد على تطور الحكاية المسرحية ويظهر الحدث في بداية المسرحية ويتغير بعد تفجير الصراع الدرامي، وهو العنصر الّذي يظهر بتحرك عناصر العمل المسرحي، ويتغير الحدث الدرامي بمجموعة التغيرات التّي تطرأ في المسرحية ويؤدي إلى تنويعها. والحدث في الدراما يحلل ويجزئ المواقف، ويركز على الصراع، ويختار من بين الأنواع الأدبيّة ما يروق له مرتبطا بالتاريخ أو بالنظريات الدرامية كيفما يهوى [85].

---

[84] إدريس قرقوة: لالة فاطمة نسومر مسرحية (المرأة الصقر)، ص22- 23- 24.

[85] الدكتور كمال عيد,اعلام ومصطلحات المسرح الادبي,ص265.

فقد بدأت أحداث مسرحية لالة فاطمة نسومر عندما هجمت القوات الفرنسية على قبيلة أبي سالم وأطلقت الرصاص عليها وإضرام النار في شتى نواحي القبيلة، فيتفاجأ سكان القبيلة بذلك الهجوم، حيث نجد الشيخ أبو سالم قد طلب من ابنه سالم أن يركب ابنة عمه الحصان لتفر بجلدها.

-الشيخ: سالم اركب ابنة عمتك حصانا لتفر بجلدها، يا أهالي القبيلة، الموت، الموت النار ولا العار... دافعو عن أعراضكم ونسائكم.

-أمّا فاطمة فردت: سأموت معكم يا خالي، فقد كانت فاطمة تملك روح الشجاعة والبطولة والمواجهة.

لينتقل الحدث إلى الخطاب الّذي دار بينها وبين إخوتها الخمسة، حيث أصر أخوها الأكبر على تزويجها من يحي، وهي في المقابل ألحت على رفضها لهذه الفكرة.

حيث تقف مخاطبة أخوتها لتحثهم على الجهاد ومحاولة إقناعهم على مواجهة الجيش الفرنسي، وعدم الرضا بحياة الذل والمهانة، والجهاد في سبيل الله وفي سبيل الوطن إلّا أنّها واجهت صراعا وتحديا كبيرا من قبل إخوتها الّذين اعتبروا أنّها أهانتهم، وحطت من قيمتهم، تأزم الحدث في هذا المشهد إلى أن يصل بهم الأمر إلى فكرة زواجها من أي رجل يخطبها لأول مرة، وما زاد الأحداث تأزما وتعقيدا هو محاولة تزويجها ليحي بن يخولاف، وهذا المقطع يوضح ذلك:

-سي محمد الطيب: لا والله لن نسكت عن هذا، أقسم بالله لأزوجنها لأول خاطب يطرق بابنا.

-فاطمة: أنت لست وصيا علي يا سي الطيب، فأنا لن أتزوج أبدا.

-سي محمد الطيب: هه ناسكة أنت إذن، لسوف ترين من منا كلامه يسمع، فيطاع أشباه الرجال أم أشباه النساء، ولن أعود إلى هذا البيت إلّا وقد زوجتك يا فاطمة [86].

وعندما طلب يحي بن يخولاف من سي الطيب الزواج من فاطمة فقد وافق دون تردد أو معارضة.

-يحي: لقد جئتكم خاطبا في أختكم فاطمة.

-سي محمد الطيب: وهل نملك غيرها؟

---

[86] إدريس قرقوة: لالة فاطمة نسومر مسرحية (المرأة الصقر)، ص25.

-يحي: هل أمرها ليس بيدك يا أخي؟

-سي محمد الطيب: بيدي... لكنك فاجأتني بهذا الطلب، ونحن ليس لدينا إلّا يحي واحدا أيضا... قد زوجناها لك فطب نفسا وقر عينا فلن تكون إلّا لك[87].

وهذا ما زاد غضب الأم لالة خديجة على صنيع ولدها وتستمر هذه الأحداث حتّى تصل الذروة أين مرضت لالة فاطمة مرضا شديدا حيث ندم سي محمد الطيب على فعلته الّذي فعلها بها.

ومن الأحداث التّي شهدناها في المسرحية أيضا نزول العساكر الفرنسية بأربع سفن حربية حاملة المدرجات والأسلحة والخيول والعربات بقيادة راندون والجنرال ماكمهون.

وتسير أحداث المسرحية وتتأزم في كلّ مّرة، ممّا يزيد في المتلقي تشويقا ومتابعة سير الأحداث، حتّى يصل إلى نهاية الأحداث حيث كانت المسرحية غير متوقعة بعدما أسرت لالة فاطمة ومعها حوالي مائتا امرأة، كان هذا يوم 19 من ذي القعدة من سنة 1273 الموافق لـ 11 جويلية من سنة 1857، كما ألقي في المعتقل إخوتها الخمسة إلى أن فارقت الحياة في المعتقل بمرض السل. فاستسلام فاطمة كان بعد صراع مرير وكفاح طويل ضد المستعمر الغاشم، فظلت هذه البطلة من المكافحات والمناضلات اللواتي ضحين بكل ما أوتين من قوة في سبيل هذا الوطن الغالي.

سابعا- دلالة الحبكة:

الحبكة هي التنظيم العام للمسرحية ككائن موحد قائم بذاته وهي هندسة الأجزاء المسرحية وترتيبها ترتيبا منظما مع بعضها البعض.

والحبكة في المسرح هي البناء المسرحي وهي ترتيب خاص للأحداث وفق تنظيم معين وتوزيع محكم للفضاء وتحديد دقيق للشخصيات وما تنطق به من حوار بحيث تتحدد معالمها بفضل تلك الحبكة فهي العملية الدرامية التّي تحتوي على اختيار الأحداث وتنظيمها وتطويرها من بداية المسرحية حتّى نهايتها [88].

---

[87] إدريس قرقوة: لالة فاطمة نسومر مسرحية (المرأة الصقر)، ص32.

[88] نبيل راغب: آفاق المسرح، ص22.

وفي مسرحية لالة فاطمة نسومر نستشف تتبع الأحداث، وسيرها سيرا محكما في كلّ مشهد من مشاهد المسرحية منذ بدايتها وحتّى النهاية، منذ هجوم الفرنسيين على قرية أبي سالم حتّى نهاية المسرحية أين اعتقلت لالة فاطمة نسومر وإخوتها من طرفهم، فنجد عنصر الحبكة هو خط تطور هذه الأحداث ممّا جعل أحداث المسرحية تتشابك خيوطها، فقد ارتبطت الحبكة في المسرحية بوجود الصراعات والعوائق، ونجد الحبكة في هذه المسرحية قد ربطت بين أحداث المسرحية وشخصياتها حيث نلاحظ تماسكا بين الشّخصيات وبين أحداث المسرحية فلكل شخصية دورها في السير نحو عقدة المسرحية.

ثامنا- دلالة الفكرة:

إنّ اختيار الفكرة هو من أهم وأول عناصر كتابة النّص المسرحي، فهي محور ارتكاز لأي نص مسرحي، فهي اللبنة الأولى والأساسية في بناء أي نص درامي عامة، ولابد أن تكون تلك الفكرة واضحة ومحددة الأبعاد لدى المؤلف لكي يستطيع التعبير عنها من خلال الشخوص المسرحية التّي يحملها الرسالة التّي يود توجيهها إلى المتلقي بشكل غير مباشر.

ولكل مسرحية فكرة معينة ومحددة من طرف الكاتب يود إيصالها للمتلقي، وكل فكرة تحمل في طياتها أفكار جزئية التّي من خلالها تسير المسرحية وأحداثها، فتتابع وتتواصل حتّى نقطة النهاية، فالفكرة هي: الخلاصة التّي نصل في النهاية إليها وقد كنا انطلقنا منها [89].

ففي مسرحية لالة فاطمة نسومر أراد الكاتب أن يصور معاناة الإنسان الجزائري وقدرته على استرجاع الحرية وقوته ومواجهته للعدو بالإضافة إلى وصف بطولات لالة فاطمة نسومر وشجاعتها ومقاومتها وهذه هي الفكرة الأساسية التّي حملتها مسرحية المرأة الصقر لالة فاطمة نسومر.

---

[89] ينظر: فؤاد صالحي: علم المسرحية وفن كتابتها، ص78.

خاتمـــــــــة

وفي الأخير ومن خلال دراستنا للمقومات الفنية في مسرحية المرأة الصقر لإدريس قرقوة توصلنا إلى مجموعة من النتائج من بينها:

- أنّ العمل المسرحي هو سلسلة من العناصر الداخلية والخارجية التّي يتشكل منها العمل المسرحي أو السلسلة الدرامية.
- مسرحية لالة فاطمة نسومر تجسد لنا الواقع المرير الّذي كانت تمر به الجزائر إبان الفترة الاستعمارية .
- إنّ النّص المسرحي الجزائري لديه الكثير من الجماليات الفنية والمميزات التّي ينبغي الكشف عنها ودراستها.
- أنّ المسرح شكل من أشكال التعبير عن المشاعر والأفكار والأحاسيس البشرية.
- تنطلق المسرحية من الواقع الجزائري والعربي وحتّى الواقع الإنساني فقد صورت واقع الشعب الجزائري ومعاناته وقوته وكفاحه من أجل تحرير الوطن.
- ساهمت الشّخصيات في المسرحية في تطوير بناء أحداث المسرحية، وقد وظف الكاتب إدريس قرقوة شخصيات تمثل النضال والثورة ومعاناة الشعب الجزائري آنذاك كشخصية الجنرال ماكمهون وراندون والحاكم العام والجنرال جوزيف، والتّي من سماتها القسوة والتكبر والاستبداد والعنف والظلم، فقد ساهمت هذه الشّخصيات في تطوير أحداث المسرحية.
- تميز الحوار بالوضوح والتنوع بين الطول والقصر وكانت لغة الكاتب فصيحة مكثفة بالرموز فجاءت اللّغة في المسرحية مرة هادئة ومرة أخرى ثائرة عندما تثور الشّخصيات فقد كشف الحوار في المسرحية عن الشّخصيات والأحداث وتسلسلها.
- عنصرا الزّمان والمكان في المسرحية جاءا مرتبطين، حيث أينما وجد الزّمن في المسرحية يتبعه المكان الّذي جرت فيه أحداث المسرحية.
- الصراع في المسرحية تنوع بين ما هو داخلي والمتمثل في الحالة النفسية للشّخصيات وما تعانيه من ألم وقهر وظلم، وصراع خارجي وهو ما ظهر في المسرحية بين الشّخصيات.
- جاء الحدث في المسرحية متكاملا ومتماسكا من بداية المسرحية إلى نهايتها.

- لكل مسرحية فكرة معينة ومسرحية لالة فاطمة نسومر فكرتها الأساسية هو تصوير معاناة الشعب الجزائري وقدرته على استرجاع الحرية وقوته ومواجهته للعدو، بالإضافة إلى وصف بطولات لالة فاطمة نسومر وشجاعتها ومقاومتها.
- ارتبطت الحبكة في مسرحية لالة فاطمة نسومر بوجود الصراعات والعوائق، ممّا جعل أحداث المسرحية تتشابك خيوطها وتتعقد شيئا فشيئا.

وهكذا نستنتج أنّ مسرحية لالة فاطمة نسومر اشتملت على كلّ المقومات الفنية للمسرح من شخصيات وحوار وزمان ومكان وأحداث وصراع وحبكة وفكرة، فكل هذه العناصر كانت مترابطة ومتماسكة فيما بينها أثناء سير أحداث المسرحية من بدايتها وحتّى نهايتها.

وقد سعى الكاتب إلى تحقيق غايته السياسية والاجتماعية، فنجد مسرح إدريس قرقوة مسرحا حيويا، مسرحا واقعيا يصور معاناة الإنسان والإنسانية والقدرة على استرجاع الحرية، حيث يريد من هذه المسرحية أن تسكن قلوب جميع أبناء الوطن، ويريد من التاريخ أن يتحرك وأن يعيش أبناء الوطن لحظات المجد التّي عاشها أسلافهم.

الملحـــــــــق

ملخص المسرحية:

المسرحية عبارة عن مشاهد حوارية تحكي أروع وأجمل ما يمكن أن تعتز به الجزائر وتتفاخر، وهو ما سجله التاريخ وثبته في صفحاته الخالدة حول كفاح المرأة الجزائرية وما أظهرته من الشجاعة والبطولة والتضحية في ميدان الكفاح والجهاد في سبيل الله والدفاع عن الوطن، فمشاهد المسرحية تدور حول امرأة جزائرية بطلة مكافحة متعلمة جميلة وذكية، اسطدمت بكل أنواع القدح والاضطهاد، فهي تعيش وسط مجتمع ذكوري منغلق على نفسه قاس ومتشدد، فرض عليها المضي إلى الطريق التّي تفرضها لكنّها واجهتهم وواجهت كلّ المجتمع بالحقيقة، فقد حملت السلاح وفرضت على إخوتها الخمسة المضي معها، قادت الرجال العظام إلى ساحات القتال واجهت اعتى قوة عرفها التاريخ الحديث فرنسا بآلياتها وجنرالاتها، وأصبحت تلقب عند الجنود الفرنسيين بجندارك الجزائر ففاطمة نسومر امرأة لم تكن من صخر أو معدن، لكنّها من دم هذه الأرض سليلة القبائل وابنة الإسلام، وهذه المسرحية ترجمت لنا بطولات "لالة فاطمة نسومر" وما امتازت به من الأداب والتصوف وما تفردت به من بطولة وشجاعة ودراية وحنكة في إدارة المعارك.

التعريف بالكاتب "إدريس قرقوة":

إدريس قرقوة كاتب مسرحي جزائري، ولد في (تسالة) ولاية سيدي بلعباس في 16 ماي 1967م، كانت لديه اهتمامات بالمسرح منذ فترة دراسته، تحصل على شهادة الدكتوراه من جامعة سيدي بلعباس والتّي صار أستاذا بها في موضوع "التراث في المسرح الجزائري" "الأشكال والمضامين"، وشارك في إنشاء عدة فرق مسرحية محلية بعدد من المناطق وكتب عدة مسرحيات حول الشّخصيات التاريخية الوطنية ومن بين تلك المسرحيات: فارس الجزائر "الأمير عبد القادر" "يوغرطة، "الملك الثائر" ولالة فاطمة نسومر المرأة الصقر.

أهم أعماله:

- محافظ المهرجان المصري.
- أستاذ جامعي بقسم الفنون الدرامية في جامعة سيدي بلعباس.
- مقدم حصة إذاعية فصول مسرحية تهتم بقضايا المسرح الجزائري بإذاعة سيدي بلعباس.
- رئيس مشروع ماجستير "تجليات التراث في الكتابة المسرحية الجزائرية" للسنة الجامعية 2007/2006 بقسم اللّغة العربيّة جامعة سيدي بلعباس.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.

المصادر:

1 -ابن منظور، لسان العرب، الجزء الثاني، الدار المتوسطية للنشر والتوزيع، الجمهورية التونسية، بيروت، ط1، 2005م.

2 -إدريس قرقوة، لالة فاطمة نسومر مسرحية المرأة الصقر، دار الغرب للنشر والتويزع، ط2.

المراجع:

3 -أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر، (د ط)، 2011.

4 -أحمد زلط، مدخل إلى علوم المسرح- دراسة فنية، دار الوفاء، الإسكندرية ط1، 2001.

5 -أحمد صقر، مقدمة في نظرية المسرح الفكري مع التطبيق، مركز الإسكندرية للكتاب، (د ط)، 1987.

6 -حسن مرعى، المسرح التعليمي، دار ومكتبة الهلال، الهيئة المصرية ع للكتاب، (د ط)،1987.

7 -حنان قصاب وماري إلياس، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط2، 1997.

8 -ريمة شايب، مسرح عبد الكريم بين الاحتفالية وصناعة الفرجة مسرحية يا لي يا عين "أنموذجا"، مذكرة ماجستير، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باجي مختار، عنابة، سنة 2009/2008.

9 -زاهر نزيهة، التداخل السّردي في المتن الحكائي، علي بن زيد للفنون المطبعية، حي المجاهدين، بسكرة، (د ط)، 2010.

10 -سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، مكتبة غريب، القاهرة، (د ط)، (د ت).

11 -شكري عبد الوهاب، النّص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية ط2، 2001.

12 -صالح قسيس، الخطاب المسرحي الجزائري المعاصر، مذكرة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، 2011/2010.

13 -صالح لمباركية، المسرح الجزائري، دار بهاء للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007.

14 -عادل النادي، مدخل إلى كتاب فن الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 1987.

15 -عبد القادر القط، فن المسرحية، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط1، 1998.

16 -عبد القادر القط، من فنون الآداب المسرحية، دار النهضة العربيّة، بيروت، ط2، 1987.

17 -عبد القاهر الجرجاني، كتاب التعريفات، دار الكتاب المقدس، بيروت، ط1، 1985.

18 -عبد المطلب زيد، أساليب رسم الشّخصية المسرحية، قراءة في مسرحية "كليوبترا" لشوقي، دار غريب، القاهرة، (د ط)2005.

19 -عز الدين إسماعيل، الفن والإنسان، دار القلم، بيروت، (د ط)، (د ت).

20 -عز الدين جلاوجي، النّص المسرحي في الأدب الجزائري، دراسة نقدية، وزارة الثقافة، الجزائر، (د ط)، 2007.

21 -علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشّخصية، مكتبة مصر،(د ط)، (د ت).

22 -علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، سلسلة كتب ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، 1978، ط2.

23 -علي عواد، غواية المتخيل المسرحي، مقاربة الشعرية النّص والعرض والنّقد، المركز الثقافي العرب، المغرب، ط1، 1997.

24 -عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، مطبعة البردي، القاهرة، (د ط)، 2003.

25 -غالي شكري، المنتمي دراسة في أدب نجيب محفوظ، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط 3، 1982.

26 -فؤاد الصالحي، علم المسرحية وفن كتابتها، دار الكندي، الأردن، ط1، 2005.

27 -فؤاد عالي حارز الصالحي، دراسات في المسرح، دار الكندي للنشر والتوزيعا، ط1، 1999.

28 -كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2007.

29 -لينا أبو مغلي، الدراما والمسرح، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، (د ط)، (د ت)، 2007.

30 -مجيد شكري، فنون المسرح والاتصال الإعلامي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 2001.

31 -مخلوف بوكروح، المسرح والجمهور– دراسة سيميولوجية– المسرح الجزائري ومصادره، الجزائر، (د ط)، 2002.

32 -محمد صادق عفيفي، الفن القصصي والمسرحي في المغرب العربي، بيروت، ط1، 1971.

33 -محمد فراح، الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2006.

34 -محمد مصطفى كمال، موسوعة المسرح العربي، دار المنهل اللبناني، ط1، 2013.

35 -نبيل راغب، آفاق المسرح، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د ط)، (د ت).

36 -يحي البشتاوي، الشّخصية في العرض المسرحي المعاصر، دار الكندي، الأردن، ط 1، 2004.

المراجع المترجمة:

37 -كريستوفر بالم، تر: محمد صفوت حسن، دراسات كامبردج في المسرح، دار الفجر والتوزيع، مصر، ط1، 2014.

فهرس المحتويات

شكر وعرفان :
مقدمة :..... 2 ـ 5
مدخل :..... 6- 13
الفصل الأول :..... 16
1-الشخصية :..... 16
1 ـ البعد الفيزيو لوجي :..... 16
1 ـ 2 البعد الاجتماعي..... 16
1 ـ 3 البعد النفسي..... 17
2 ـ أنواع الشخصيات: 17
2-1 الشخصيات الرئيسية:..... 17
2-2 الشخصيات الثانوية 17
2-3 الشخصيات المركبة:..... 18
2-4 الشخصيات النمطية :..... 18
2-5 الشخصيات الكاريكاتورية :..... 18
ثانيا : الحوار..... 18
1-الحوار الداخلي :..... 20
2- الحوار الخارجي :..... 20
ثالثا : الزمان:..... 21
1-الزمن الخارجي :..... 22
2-الزمن الداخلي :..... 22
رابعا : المكان :..... 22
1-المكان المبهم :..... 23
2-المكان المعيّن :..... 23
3-المكان المحصور :..... 24
أ ـ المكان السلبي :..... 24
ب ـ المكان الإيجابي :..... 24

خامسا : الصّراع :..... 24
1-الصراع الداخلي :..... 25
2-الصراع الخارجي :..... 25
سادسا : الحدث: 25
سابعا : الحبكة : 25
ثامنا : الفكرة: 25
الفصل الثاني :..... 28
أولا: دلالة الشخصيات 28
1 ـ دلالة الشخصيات المحورية:..... 28
2- دلالة الشخصيات الأساسية:..... 28
3- دلالة الشخصيات المساعدة:..... 29
ثانيا: دلالة الحوار: :..... 30
1-الحوار الداخلي :..... 31
2- الحوار الخارجي :..... 32
ثالثا : دلالة الزمن:..... 33
1-الزمن الماضي :..... 35
2-زمن المضارع :..... 35
3 ـ زمن الأمر::..... 35
رابعا: دلالة المكان:..... 36
خامسا: دلالة الصراع:..... 39
سادسا: دلالة الحدث:..... 42
سابعا: دلالة الحبكة:..... 44
ثامنا: دلالة الفكرة:..... 45
خاتمة :..... 64-69
ملحق :..... 70-74
قائمة المصادر والمراجع :..... 75-80
فهرس الموضوعات: ..... 81 ـ 84

ملخص:

تناول هذا البحث موضوع المقومات الفنية في مسرحية لالة فاطمة نسومر "المرأة الصقر" للكاتب إدريس قرقوة حيث اشتملت هذه المسرحية على أهم العناصر التي تبرزه وتشكل كيانه وجوهره، وتتمثل هذه العناصر في: الشخصيات والزمان والمكان والحوار والصراع والحدث والحبكة والفكرة، فكل عنصر درامي له دور أساسي لقيام النص الدرامي وكل من هذه العناصر كانت مترابطة ومتماسكة أثناء سير أحداث المسرحية وهذا ما أكسبها لمسة فنية وجمالية من حيث تكامل العناصر وعلاقتها ببعضها البعض.

الكلمات المفتاحية:

المرأة الصقر، إدريس قرقوة، مسرح، دراما، المقومات الفنية.

Résumé:

Ce recherche a entamé le sujet du "les substances tribls" dans la piéce théâtrale de lalla Fata N'soumer " la feme faucon" de l'ecrivain Idris Karkoia, qu'elle a englobé les fonds essentielles du texte théâtrale car le travail théatrale concentres sur un groupe des éléments qu'ils ont construit et montrer son entite on peux citer ces eléments: les personnages, le cadre spacieux temporaire, le dialogique, le conflit, les événements, le truc, l'idée tous ces éléments dramaliqueux ils ont un rôle pricipal dons texte dramatique et bien cohérents la prosession des éléments de la piéce théâtral qu'il va donner une tâche artistique et esthéti que concernant l'intégration des éléments et son relation complémentaires.

***Mots-clés**:*

la feme faucon, Idris Karkwa, théâtre, théâtre, éléments techniques.