الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف. المسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:

رقم التسجيل ط1: 201535092675

رقم التسجيل ط2: 201535091717

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

بعنوان:

ثنائية المخاتلة بين النص الغائب و الصورة الذهنية في مسرح السيد حافظ مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع –أنموذجا–

إعداد الطالب(ة)

- سعودي أسمهان
- نويوة سناء

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

لقب و اسم الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصفة
مفتاح خلوف	أ.د	جامعة المسيلة	رئيسا
محمد زعيتري	أ.م.أ	جامعة المسيلة	مشرفا
عزوز ختيم	أ.م.أ	جامعة المسيلة	مناقشا

السنة الجامعية 1440–1441هـ/ 2019–2020م

بسم الله الرحمان الرحيم

♥ شكـــر و عرفـــان

نتـوجه بشكرنا أولا إلى الله عـز و جـل الذي أرشـدنا ويسر لـنا طريقنا وأنار لـنا دروبـنا .. و إلى من بعث لنا الإرادة و الدعم الأستاذ المشرف

" محمد عبد اللطيف زعـيتري " .

و إلى كل من ساعدنا مـن قـريب أو بعـيد حتـى و لو بكـلمة.

♥ إهـــــــداء :

- الى اللذان ربياني صغيرة، وارشداني كبيرة، والداي الكريمين أمد الله في عمرهما أداء لبعض حقهما، وإظهاراً لثمرة تربيتهما.
- الى سندي في الحياة، أختي "خديجة".
- الى رمز مفخرتي إخوتي: "سيف الدين، صهيب، وائل و وسيم".
- الى كل الزملاء والزميلات في درب الدراسة الجامعية وأخص بالذكر طلبة ماستر أدب حديث ومعاصر دفعة2015.

أسمهان

♥ إهـــــــداء :

أهدي هذا العـمل

- لوالدي الكريمين حفظـهما الله ورعاهـما والى إخواني وأختي ابتهال .
- والى كل من قدم لي يـد المساعدة مـــن قريـب أو بعيـد.

سناء

مقدمة

مـــــقـــــدمـــــة

المسرح من اهم الفنون وأقدمها لهذا يطلق عليه اسم أبو الفنون وهو موجود منذ زمن الرومان والاغريق، للمسرح قدرة كبيرة على التوليف بين مختلف العناصر الفنية حيث كان المسرح قديما بعد الوسيلة الوحيدة المتاحة للتعبير عن الفن لأن المسرح يملك خصوصية فنية راقية وجميلة وتتسم بالفن الجميل. ففي الوقت الحاضر انتشر المسرح انتشارا كبيرا في جميع المجتمعات والبلدان واصبح له روّاداً كثيرون يقبلون عليه، كما اصبح له فنانون متخصصون فيه يعملون في التمثيل المسرحي، الإخراج المسرحي والتأليف المسرحي وتعددت أنواع الكتابة المسرحية واصبح له جوائز عالمية تمنح للمسرحيات الأفضل و الأكثر تأثيراً.

حتى و ان بدت النصوص المسرحية عفوية فهي تظل الأكثر عمقاً وصدقاً في تفسير السياق الاجتماعي والسياسي والفكري والتاريخي للواقع الذي يتناوله الابداع، فالنص المسرحي بمثابة خطاب ثقافي تفسيري للواقع، فالسيد حافظ دائما ما يروي ظمأنا المسرحي بنصوص تُقْدِمُ على المخاتلة بمعنى لا يكشف ظاهرها عما تنطوي عليه باطنها من دلالات وتوجهات ورسائل مشفرة مستنداً بذلك على ما يسمى بالنص الغائب كما يسميه جاك دريدا بالنص الآخر الذي ينطوي عليه أي نص أساسي ومن هنا تبدأ رحلة التصورات الذهنية ولعل أسلوب المخاتلة الذي وظفه السيد حافظ يحيلنا لطرح عدة تساؤلات منها:

- ❖ لماذا استعمل السيد حافظ ثنائية المخاتلة في نصه المسرحي؟
- ❖ وهل خطابه المسرحي يحمل خطابا مضمرا في خفاياه؟
- ❖ ما القضايا التي سُلِّطَ عليها الضوء من خلال النص؟

للإجابة على هذه التساؤلات آثرنا ضبطها في موضوع موسوم ب: ثنائية المخاتلة بين النص الغائب و الصورة الذهنية في مسرح السيد حافظ، مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع أنموذجا، ما دفعنا لإختيار هذا الموضوع من الناحية الذاتية اختراق هالة الغموض التي تحيط بأعمال السيد حافظ خصوصا مسرحية الفلاح عبد المطيع ورغبة منا الغوص في عوالمه المسرحية، أما الدوافع الموضوعية تكمن في أهمية أعمال هذا المبدع التي يجب إخراجها للنور لنستفيد ونفيد المتطلعين وإضافة الى ذلك أن هاته الدراسة لم تُطرق أكاديميا.

للتعمق في هذه الدراسة ومعالجتها قمنا بتقسيمها الى مقدمة ومدخل، فصلين وملحق، وختمناها بخاتمة تحمل في طياتها أهم النتائج ويليها فهرس ثم قائمة للمصادر والمراجع.

فقد خصصنا المدخل لمفهوم المخاتلة والصورة الذهنية مع التطبيق من نص المسرحية.

وجعلنا الفصل الأول خاص بالنص الغائب والخطاب المسرحي وماهيته وطبيعته إضافة الى الخطاب غير المنطوق في المسرحية.

اما الفصل الثاني ناقشنا فيه الصورة الذهنية للمسرحية وانعكاسها على النص الغائب مع تفسير الشفرات الاجتماعية، النصية والتفسيرية.

اقتضت دراستنا هاته ان نستعين بأكثر من منهج بمختلف الآليات، فإعتمدنا المنهج السيميائي بالإضافة الى آليات من المنهجين النفسي والتفكيكي.

اما بالنسبة لأهم المراجع المعتمدة في بحثنا نذكر:

امبراطورية المسرح لنادية سعدوني والمسرح التجريبي بين المراوغة واضطراب المعرفة لنجاة صادق الجشعمي، إضافة الى حوارات شخصية مع السيد حافظ.

قد صادفتنا عدّة معيقات عرقلت رحلتنا البحثية نذكر منها صعوبة ضبط العناوين المتطرق إليها لأنها متداخلة ومتشابكة إضافة الى الضغط النفسي الذي خلفته جائحة الكورونا.

كما لا انسى تقديم كل الشكر والتقدير الى استاذنا الفاضل محمد عبد اللطيف زعيتري الذي ساعدنا كثيرا خاصة في بداية الأمر لأننا لم نستطع التقدم في الخطوة الأولى الا بعون الله ثم بعونه، والى أعضاء لجنة المناقشة الذين تحملوا قراءتها.

ولا ننسى في هذا المقام الروائي المسرحي المصري السيد حافظ الذي لم يبخل علينا بالمعلومات وساندنا بكل ما لديه، فنقدر فيه الجهد الذي بذله معنا.

وفي الأخير ما توفيقنا الا بالله العظيم.

مـدخـــــل :

ضبط المفاهيم

أولا: مخاتلة خارجية

- المخاتلة.
- الغلاف.
- الاستهلال.
- الصورة.
- الصورة الدهنية.

ثانيا: مخاتلة داخلية

- الحرية/ السلطة.
- الآخر/ الهو.
- الذات/ الآخر.
- الغني/ الفقير.
- القرية/ المدينة.
- الماضي/ الحاضر.

- **المـــخـــاتـــلـــة (لغة و اصطلاحا)**

- لـــــــغـــة:

مخاتلة(اسم).

مخاتلة: مصدر خاتل

نهاه عن مخاتلة الأصحاب : عن خداعهم و مراوغتهم.

خَتَلَ يَخْتِلُ و يَخْتُلُ، خَتْلاً و خُتْلاَناً.

ختل الشخص: خدعه عن غفلة.

خَاتَلَ : راوغ، خدع[1].

- اصـــطـــلاحـــــاً:

النصوص التي يمكن أن يتناولها المتلقي هي نوعان، نص واضح يفصح بكل دقة و صراحة على فحواه بحيث يفهم منه معنى محدد غير متشعب، أما الثاني فهو غامض مبهم أنتج من قبل ذات حريصة على ترك بصمتها الخاصة مما يحيل المتلقي إلى استنباط المعنى و يختلف ذلك من متلقي إلى آخر و كل ذلك لمراوغته ، لكنه ينظر بعين الكاتب لا إليه بل إلى ما يشير إليه، يتحول العمل الأدبي إلى الحقيقة تقريبا إذا حاول إسقاط ما تلقاه على واقعه.

إذا فالمراوغة و المخاتلة هي " شبكة من العلاقات المتضادة و الإفادة من عناصر السخرية و إزاحة المألوف اليقيني و إقامة بنى تخيلية جديدة من التشفير الدلالي و الرمزي للغة، و التركيز على الأنظمة البلاغية الشديدة الحساسية في تقنيات البناء و تطورات الحدث السردي كما يفصح هذا الاشتغال عن توظيف اللغة عبر سيل من طاقة تعبيرية استثنائية يعمد

[1] ابن منظور: لسان العرب، 1-15 ج9، تحقيق: جمال الدين أبي فضل

الكاتب من خلالها إلى استعمال و استثمار الجملة اللغوية المشحونة بالمراوغة و تنمية و مراكمة المضمون الرئيسي"[1].

- **الغـــــــــلاف:**

يعتبر الغلاف الخارجي للأعمال الأدبية أول واجهة مفتوحة الدلالات و التأويلات التي تصادف المتصفح للعمل و هي بمثابة عنصر محفز للمتلقي فالغلاف إذن " هو أول ما تقف عليه، الشيء الذي يلفت انتباهنا انه العتبة الأولى من عتبات النص، تدخلنا إلى اكتشاف النص بغيره"[2].

قد يصاحب النص صورة، ألوان، موقع اسم المؤلف و مستوى الخط ...الخ ، و هي جميعاً أيقونات توحي بكثير من الرموز و الإيحاءات و تعمل بشكل متكامل لتشكيل لوحة جمالية تعرض نفسها على المتلقي و تمارس عليه سلطتها في الإغراء، و غلاف هذا الكتاب "حكاية الفلاح عبد المطيع" يتكون من عدة وحدات غرافيكية تحمل عدة إشارات رمزية، الوحدة الأولى هي العنوان، و الوحدة الثانية هي موقع اسم المؤلف و الوحدة الثالثة هي الألوان و الأشكال التي تميز الغلاف.

يظهر الغلاف بشكل طولي يتربع على مقياس صغير نوعا ما (24سم طولاً) و (17سم عرضا)، يتوسطه العنوان بخط غليظ أسود فاحم و تحته مباشرة اسم المؤلف بخط أقل حجماً من العنوان و الاسم مجاور للّقب.

---

[1] لعلى سعادة: (اللغة بين المخاتلة و الانسيابية في رواية رائحة الدم لمحمد الجزائري)، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة و الأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، ع 9، 2013، ص87.

[2] حسن محمد حمادة : تداخل النصوص في الرواية العربية، دراسات عربية، مطابع الهيئة العاملة للكتاب، القاهرة، د.ط، ص148

- **العنـــــــوان:**

للعنوان أبعاد دلالية و رمزية ذات نظام سيميائي يغري الباحث لتتبع دلالاته و فك شيفراته الرامزة، و من هنا حظيت العناوين بأهمية كبيرة في المقاربات السيميولوجية، و على الباحث أن يحسن قراءتها و الحكم عليها إذ "انه يتصدر اللوحة بالنسبة للغلاف"[1].

فالعنوان لا يوضع هكذا عبثا او اعتباطيا على الغلاف "فالكاتب يجهد نفسه في اختيار عنوان يلائم مضمون كتابه لاعتبارات فنية و جمالية وحتى نفسية"[2].

كما يمكن اعتبار العنوان "المفتاح الإجرائي الذي يمدنا بمجموعة من المعاني التي تساعدنا في فك رموز النص و تسهيل مأمورية الدخول في أغواره و تشعباته الوعرة"[3]. فهو يتعدى كونه مجرد اسم يدل على العمل الأدبي يحدد هويته و يكرس انتماءه لأدب ما ليصبح النص مختزلا لا تتضح فيه المعاني و الدلالات الكلية للنص الأصلي، فقد أصبح العنوان في النص الحديث ضرورة ملحة و مطلبا أساسيا لا يمكن الاستغناء عنه في البناء العام في النص كما تتجلى أهمية العنوان في ما "يثيره من تساؤلات لا نلقى لها إجابات إلا مع نهاية العمل"[4].

وضع السيد حافظ لمسرحيته عنوانين اثنين :

العنوان الأول "ممنوع أن تضحك، ممنوع أن تبكي"، و الثاني هو "حكاية الفلاح عبد المطيع". بحيث يعبر العنوان الأول على الأحداث العامة التي تحتويها المسرحية و هي منع الضحك و البكاء، بينما يركز العنوان الثاني على اسم البطل المحكي عنه.

(ممنوع/الضحك/البكاء) ألفاظ تشير إلى الصراع و القمع و التسلط، أنها أقصى درجات القمع الذي يمس اخص خصوصيات الإنسان، و نقصد بذلك منعه من التعبير عن مشاعره و

---

[1] بسام موسى قطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1،2001م، ص31

[2] المرجع نفسه، ص31.

[3] جميل حمداوي (السيمرطيقا و العنونة)، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الأدب، مج25، ع3، 1997،ص97.

[4] المرجع نفسه، ص97.

حتى عن نفسه. فالضحك و البكاء استجابة تلقائية لموقف ما، فليس من المعقول أن يتم إخضاعهما لأوامر كتلك.

العنوان الثاني يزيل كل ما يمارسه العنوان الأول من إيهام و تضليل للمتلقي، لأنه يسعى بطابعه المحدد إلى تحديد المضمون و تكسير ذلك الإيهام بهدف جعل المتلقي يتخذ مسافة مما يعرض عليه، ولا يعني هذا أن عنوان المسرحية قد أغلق أفق التوقع لدى المتلقي ولكنه حدده. و لفظة "حكاية" الواردة فيه تؤكد قصدية السيد حافظ في فك المتلقي من اي توهم بحقيقة أحداث المسرحية، و هنا يمكن القول أن الكاتب تعمد مخاتلة المتلقي و مراوغته بمزاوجة العنوان.

- **الألـــــوان و دلالتـــها:**

اتخذ اللون محل اللغة و محل الكتابة، لذا وجب ربطه بنفسية المتحدث و نفسية المتلقي، ثم بالوسط الاجتماعي و البيئة المحيطة بالكاتب "لأن للألوان دلالاتها و لغتها فلم يعد اللون أمر هامشيا او مجرد لطخة من الصبغ توضع على ثوب او قرطاس و إنما أصبح كل لون يرمز إلى عالم خالص من الرموز"[1].

ولأنه لا يمكن دراسة الشكل بمعزل عن اللون، و الاهتمام بالشكل و إهمال اللون "فاللون هو تفاعل بين الأشكال و الأشعة الضوئية الساقطة عليها، و بذلك المظهر الخارجي لهذه الأشكال، و أن الألوان في اللوحة بانسجامها و ترابطها تتحقق الوحدة الجمالية"[2].

فللألوان صلة وطيدة تربطه بالحالة النفسية للكاتب و المتلقي فهو فضاء واسع له القدرة على التأثير و التدليل و ذلك طبعا بحضور اللغة، أي أن النص قد يحمل صورا لونية عديدة تأتي على شكل واضح بذكر الألوان بألفاظها او دون التصريح بها، و قد يحمل اللون الواحد أكثر من رمزية، فدلالات الألوان متعارضة فمثلا اللون الأزرق قد يحمل دلالة الصفاء و الهدوء

[1] نعيمة العقريب: قصيدة حيزيه، دراسة تحليلية، دار الفيروز للإنتاج الثقافي، د ط، 2009م، ص195.

[2] قدور عبد الله الثاني: سيميائية الصورة، دار الغرب للنشر و التوزيع، د ط، الجزائر، 2004م، ص142.

و الاطمئنان إلى جانب هذه الدلالات قد يظهر بنسبة قليلة كرمز للحزن و الضياع و الكآبة، لذلك نقول أن دلالات الألوان تتغير بتغير الحالة النفسية و الاجتماعية إلى جانب

عامل الذوق. و من التجارب التي ذكرت فيها تأثير اللون في النفس و السلوك ما قيل أن اللون الداكن يبعث على الملل و الحزن، فمثلا :" جسر بلاك (.....) في لندن اشتهر قديما بكثرة حوادث الانتحار بسبب لون دهانه القاتم و قد غُيِّر إلى اللون الأخضر و عرف بعدها انخفاضا في حوادث الانتحار"[1].

تبقى الطبيعة مصدر الهام أساسي و فطري للفنانين و الأدباء كل بما يتيح له فنه، و من مظاهر الطبيعة ما يبدو فيها الحركة اللونية للزروع، الحقول، الثمار، المياه، الغيوم و السماء... الخ.

استعمل السيد حافظ الألوان الممزوجة و المختلطة، ففي أعلى الكتاب :(الفيروزي، ازرق بنفسجي، رصاصي، سماوي و اخضر إجاصي)، أما في الأسفل نجد :(اخضر مصفر (مائي)، اخضر زيتوني، اللّيلكي، ازرق سماوي، اخضر سندسي، النيلي، اصفر نحاسي، اصفر زهري و ارجواني).ابيض حليبي في وسط الكتاب يحتل اكبر مساحة، فكل هذه الألوان تنم على الحركة و التحول فقد استطاع السيد حافظ أن يجمعها في لوحة واحدة، فيجمع بين المتشابهات و يوحد بين المتناقضات على صعيد واحد من الوحدة و الانسجام مبنيا على التدرج و صهر المتنافر.

بما أن الألوان أداة للتعبير الفني فالكاتب يرمز بها هنا لحرية التعبير و التخلص من الكتم يشير بذلك إلى أن الحرية ملكية خاصة، و الألوان الممزوجة المختلطة ترمز إلى الوضع السائد في مصر الذي يتسم بالتقلب و هيمنة التسلط الجائر، و بهذا فهو يشجع على ممارسة الحرية لأنها في نظره قضية متأصلة و متجذرة من القضايا الأساسية التي تشغل فكره المسرحي،

[1] ينظر: ابتسام مرهون الصفار، جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم، جامعة حدار، عالم الكتب الحديث، إربد، عمان، الأردن، ط1، 2010م، ص68.

فالإنسان المعاصر لا يستطيع التخلي عن الحرية و هذا ما نجده في مسرحية "حكاية الفلاح عبد المطيع" التي يناجي بها السيد حافظ الحرية المتشظية هنا و هناك.

- **الاستـهـــــلال :**

أعطت الدراسات الأدبية الحديثة أهمية كبيرة لدراسة الاستهلال، الذي يعتبر من أهم العتبات التي تحيط بالنص الأدبي، و هو بمثابة مدخل أساسي لولوج عالم النص، و تكمن أهميته في إثارة التشويق في المتلقي، و ذلك وفق إستراتيجية الرمز و ترك المجال مفتوح للقارئ لتشكيل الشفرة التأويلية و "غالبا ما يستهل النص المسرحي بمقدمة أو افتتاحية للدخول إلى عالم الأحداث لكسر الإيهام مادام انه يقدم بنية الكشف عن بعض تيمات المسرحية. و هي مستلهمة من افتتاحية الأوبرا لأنها تمثل وحدة فنية مستقلة بالرغم من ارتباطها بالنص المسرحي ككل ..."[1].

وظف السيد حافظ في مسرحيته " حكاية الفلاح عبد المطيع" استهلالا على لسان راوي مما يشير إلى أننا بإزاء حكاية و هذه الإشارة تدعو المتلقي للمشاركة بغية تحقيق نوع من الفرجة النقدية.

في بداية المسرحية يظهر الراوي يقول:" سيداتي... آنساتي... سادتي... هذه الليلة سنعود إلى الوراء، إلى زمن كان الإنسان مفقود القيمة، يهان، كان الإنسان الحيوان قوي النفوذ و السلطان، هذه الليلة نقدم لكم حكاية، و حكايتنا ليست عن هاملت أو هنري الرابع أو حتشبسوت أو نابليون أو أي ملك من ملوك الأرض"[2].

[1] ينظر : د. سيزا قاسم : بناء الرواية، دار التنوير للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص39

[2] السيد حافظ : حكاية الفلاح عبد المطيع، المجلس الأعلى للثقافة، طبع بالهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، ط1، 2003 م.

ومن جهة أخرى فهذا الاستهلال و إن كان يشير إلى زمن المسرحية ("سنعود إلى الوراء")[1]، أي الزمن الماضي فهو لا يحدده بوقائع معينة لا ارتباط بمكان و عصر محدد انه "زمن كان الإنسان مفقود القيمة، يهان"[2]، لا شيء يحدد هذا الزمن سوى أن الإنسان الحيوان يستبد بالسلطان، و هذه مؤشرات يضعنا من خلالها هذا الاستهلال في قلب الصورة، إن الأمر يتعلق بقضية العلاقة بين الحاكم المستبد و المحكوم المقهور و هي إحدى القضايا التي لا تربط بزمن محدد. إما المكان في المسرحية فهو مصر، ما يتضح في قول الكورس : "على شاطئ النيل"[3]، و هو يبدو هنا محددا إلا أن حرص السيد حافظ يؤكد رغبته في تمكين المتلقي من ممارسة التأويل و عدم سجنه داخل بؤرة واحدة ضيقة.

بهذا تتجاوز المسرحية حدود الزمن و المكان المتعارف عليهما لتشكل إطارها الخاص الذي تعبر من خلاله عن قضية لا تخص زمانا ولا مكانا بعينه، إنما هي قضية كل عصر يسود فيه الاستبداد و القهر و التسلط، و للقارئ الحق في قراءتها و تأويلها باستحضار واقعه الخاص سواء المعيش أو المعاش و عقد المقارنة إن شاء.

- **الصـــــــورة:**

تتميز عملية تعريف مصطلح الصورة بالغموض و عدم الدقة في الآن نفسه، فالمفردة من حيث المفهوم" غامضة لكونها تسمح باستعمالها بمعنى عام مبهم جدا و واسع جدا، و ذلك بالنظر إلى هذا الاستعمال من منظور أسلوبي خاص، و غير دقيق عائم و غير محدد بدقة"[4].

---

[1] المسرحية، المرجع السابق، ص05.

[2] المرجع نفسه، ص05.

[3] المرجع نفسه، ص05.

[4] فرنسوا مورو: البلاغة مدخل لدراسة الصورة البيانية، ترجمة: محمد الولي و عائشة جرير، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2003م، ص15

تعود اغلب جوانب صعوبة تحديد مفهوم محدد للصورة إلى حملها " دلالات مختلفة و ترابطات متشابكة و طبيعة مرنة تأبى التحديد الواحد، المنظر أو التجريدي"[1].

وتعود صعوبة تحديد مفهوم الصورة لاختلاف المذاهب و الحركات الأدبية و المناهج النقدية التي تدرسها، و اتساع الصورة لتعبر عن كثير من جوانب الإبداع الإنساني، تداخلت عدة مفاهيم أخرى مع المفهوم مما أنتج حالة من القلق و الصعوبة في تحري العلاقة بين كل هذه المفاهيم.

من هنا " أضحى من الشائع في سياقي النظر و التحليل النقديين استعمال مقولات (الانعكاس، التمثيل، التعبير و التشخيص) المفضية كلها إلى إنتاج شتى الضلال المعنوية لمقولة الصورة، لكن تبقى ولا شك مآرب جليلة في التأني مجددا لحد الصورة ليس على جهة التدليل على رجحان دلالتها النظرية في فهم الجمالية الأدبية و الفنية بل وصفها معيارا ملتبسا مستعصيا على الضبط، و مولدا قدرا غير يسير من التعقيد"[2].

ارتبطت مفاهيم الصورة بمفهوم الخيال من حيث أنه ملكة إبداعية بواسطتها يستطيع المبدع تأليف الصور اعتمادا على ما يختزنه داخل ذهنه من اختلاجات نفسية و أحاسيس، أو من خلال مهارته في الربط بين العناصر ليفصح عن علاقات جديدة، و من هنا تنوعت مظاهر الصورة و أنماطها فمنها الصورة العيانية و هناك الصورة المعبرة عن التمثيل العقلي و الصورة الذهنية التي توجد في عقل المتلقي. ولا تشير الصورة في علاقتها بالخيال إلى مجرد عملية الرصد للواقع أو محاولة صناعة نسخة مطابقة للأشياء المرئية، فحتى الصور المغدقة في الحسية داخل الإطار الفني ليست مجرد لوحة يعيد فيها الكاتب رسم الملامح بقلمه أو مجرد عملية نقل، فثمة الكثير من المعاني التي يضيفها المبدع في نصه و بذلك يحفز ذهن

[1] د. بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م، ص19.

[2] شرف الدين ماجدولين : الصورة و المتخيل الثقافي قراءة في نموذجين نقديين، مجلة نزوى، ع36، اكتوبر 2003، ص103.

المتلقي عبر الدلالات المتعددة التي تشير إليها، و هذه الصورة المتحصل عليها تربط بين عوالم حسية مختلفة.

إن الصورة على هذا النحو من التمازج و التداخل مع الخيال تتكون من جانبين أساسين جانب حاضر يتأتى من خلال التعبير اللغوي و تكوين الصورة داخل العمل الأدبي، و جانب آخر و هو الجانب الغائب الذي نستكشفه من خلال العمل الذي بين أيدينا. فالتصوير "عملية ضبط للوجود الظاهر و الوجود الباطن و جعل هذه العوالم تدرك بالحس و الحدس و العقل و الرؤية"[1].

إذن التصوير يقوم من خلال عمليتي التشابك و الترابط.

- **الصـــورة الذهـــنية عن العـــرب :**

بحث الدارسون القدامى كالفارابي و ابن سينا و الغزالي موضوع الإدراك من خلال العلاقة بين الذات و الموضوع، و لكنهم كانوا على ذكر دائم من أن الذات لا يمكن فصلها عن موضوعها، فجعلوا موضوع الإدراك علاقة قائمة بين الذات و الحقائق الخارجية من غير انفصال، و تصور المنطقيون عملية الإدراك على نوعين، يبنى الثاني على الأول و لا يتم إلا به، فذهب الغزالي في شرحه لهذه المسالة إلا إن الضرب الأول هو" إدراك الذوات المفردة، كعلمك بمعنى الجسم أو الحركة أو العالم أو الحادث أو القديم، و سائر ما يدل عليه بالأسماء المفردة"[2]. أما الضرب الثاني من ضربي الإدراك فهو ما يسمى التصديق، أي "إدراك نسبة هذه المفردات بالنفي أو الإثبات"[3].

---

[1] ساسين سيمون عساف : الصورة و نماذجها في ابداع ابي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر، لبنان، ط1، 1983، ص20،

[2] محمد بن محمد الغزالي : المستصفي من علم الاصول، ج1، ص31.

[3] المرجع نفسه، المعطيات نفسها.

لقد لخص الجرجاني هذا كله في حده الإدراك حيث قال:" إحاطة الشيء بكماله و هو حصول الصورة عند النفس الناطقة، و تمثيل حقيقة الشيء وحده من غير حكم عليه بنفي أو إثبات يسمى تصوراً، مع النفي بأحدهما يسمى تصديقاً"[1].

يفهم من هذا التعريف أن الإدراك الذي يعني الإحاطة بالشيء بكماله هو الصورة الذهنية التي تتحصل إلا بمعرفتين أي تصورين، أولهما حصول الصورة الذهنية و معرفة حقيقة هذه الصورة مستقلة عن غيرها، أي معرفة طبيعتها الخاصة على أنها جنس أو نوع من الأجناس أو الأنواع التي يمكن تصورها في الذهن، و هذا كله من غير الحكم عليها بالإثبات أو النفي. إنه محاولة للمعرفة و التصور و قد أثار هذه الصورة و محاولة تمثلها مثير، فأدى إلى انشغال الذهن بها و محاولة تصويرها و تصورها و تمثلها.

ويعني هذا تحديد مفاهيم الأجزاء للوصول إلى المفهوم العام و هذه الطريقة قائمة على مجموعة من المعايير:

- "**الصيغة العقلية الصارمة:** وهي التي تجعل من العقل قادراً على المعرفة و العلم بالشيء.
- **التعميم:** إن الإدراك بهذه الصورة حالة ثابتة، و غير متفاوتة أو مختلفة بين إنسان أو آخر فالجميع يتصورون المعاني الجزئية بطريقة واحدة.
- **التخصيص:** يتجلى التخصيص في هذا التعريف في أنه ترك للآخر أن يقف من المفاهيم المنسوبة موقفه الخاص بالنفي أو الإثبات.
- **البدء بالجزء و الانتقال إلى الكل:** جعل التعريف الجزء، و هو المفاهيم المكونة للصيغة الخبرية أساس العلم بالشيء و الإحاطة به.

[1] علي بن محمد الجرجاني، كتاب التعريفات، دار الكتاب العربي، بيروت، ص16.

- **لعلاقة مع المعنى:** تتقدم العلاقة مع المعنى علاقة الإنسان مع الألفاظ، لأن عقل المعاني هنا مقدم على اختيار الألفاظ الدالة عليها"[1].

- **التصـــــور الذهـــــني :**

هو المفهوم الذي ارتسم في الذهن بعد تجريد الحقائق الخارجية، أما منطقيا فهو المعنى العام المجرد و هو "استجابة مكتسبة لخاصية عامة لمجموعة مختلفة من المثيرات"[2]. يشمل المفهوم و الماصدق معاً، فإذا نظرت إليه من جهة شموله أي جهة ما يصدق عليه دل على مجموعة أفراد الجنس و إذا نظرت إليه من جهة مفهومه و مضمونه دل على التصور الذهني الذي "هو عملية عقلية يقوم بها الذهن لإدراك المعاني المجردة أو تكوينها"[3].

- **الصـــورة الذهـــنية عن الغـــرب :**

تنوعت نظرات الفلاسفة إلى قضية الإدراك و اختلفت ما بين نظرة ترى أن المعرفة الأساسية تتأتى من الحس أولاً، ثم يتدخل العقل و الحدس أحياناً من أجل ترتيب ما وعاه الحس و نقله، و نظرة ترى الأمور بطريقة مثالية و تعتقد أن الأفكار تأتي أولاً ثم تطابق هذه الأفكار الواقع الخارجي و قد بدأت هذه الأفكار لدى أفلاطون الذي جعل عالم المثل عالما حقيقيا على حين جعل العالم الواقعي ظلالا لعالم المثل الحقيقي.

يميز هيغل بين الفكرة و التصور على أساس أن الفكرة هي التحقيق الكامل للتصور، "إن الفكرة هي الوحدة المطلقة للتصور و للموضوعية و هي الحق بذاته و لذاته. الفكرة هي الحياة. و هي الخير في المعارف و الأفعال، و هي المعرفة المطلقة التي يصلها فكر الفيلسوف"[4]. أما ديفيد هيوم قام بالتمييز بين الانطباعات و الأفكار لأنه ذا نزعة حسية، وصل

---

[1] د. سمير احمد معلوف : الصورة الذهنية (دراسة في تصور المعنى)، مجلة جامعة دمشق، المجلد 26، العدد الاول و الثاني، 2010، ص135.

[2] عبد الرحمان عيسوي، علم النفس بين النظرية و التطبيق، دار النهضة العربية، بيروت، 1984م،ص191.

[3] جلال الدين سعيد، معجم الشواهد الفلسفية، دار الجنوب للنشر، تونس، 1994م، ص107.

[4] سمير احمد معلوف : المرجع نفسه، ص131.

إلى أن الأفكار تتأتى من الانطباعات و الانطباعات تتضمن الإحساسات و الانفعالات و العواطف، فرأى أن إدراكات العقل الإنساني كلها ترجع إلى حسين متميزين هما الانطباعات و الأفكار، و الانطباعات هي وحدها الأصلية أما الأفكار فماهي إلا مسخ عن الانطباعات و هكذا فإن الأفكار هي مجرد انعكاسات باهتة للإحساسات على مرآة الأفكار.

كما اظهر هيوم "الشك في صحة المعرفة عن البرهان، و تلك الناشئة عن الإحساس أيضا، و من هنا يمكن أن ننعت موقف هيوم أنه حسي شكي"[1].

تتجلى أهمية أرسطو في موضوع الصورة الذهنية في دراسته المنطقية التي بحث فيها قضية التصور الذهني بعيدا عن الميتافيزيقا، و قد نظر إلى هذه المسألة وفقاً لثنائية الذات و الموضوع، و عالجها من منطق التصور و التصديق.

- **الحـــرية /الســـلطة:**

الحرية قضية جذرية و من القضايا الأساسية التي تشغل فكر السيد حافظ وهذا ما نجده في مسرحيته الفلاح عبد المطيع فهو هنا يسلط الضوء على الطبقة المهمشة المظلومة، " مجتمعه الذي يعيش فيه كل أنواع التسلط و المحسوبية و بخاصة الطبقة التي جعلت الانسان يعيش كل مآسي الطبقة الدنيا"[2]، و يحاول ان ينتصر لها ضد عوامل القهر السياسية، الاجتماعية و الاقتصادية.

جل هموم عبد المطيع منحصرة في الفول لأولاده و الشعير لحماره فشخصية عبد المطيع بسيطة تمثل اغلبية مقهورة مطيعة، " على هامش الطريق فلاح فقير يعيش مع اسرته، و ينام و هو متعب بجوار عتبة الباب لأن غرفته صغيرة لا تسمح لعشرة أفراد"[3]، بهذه الحكاية

[1] سمير معلوف ،المرجع السابق، ص128.

[2] د. نادية سعدوني : امبراطورية المسرح " دراسة نقدية في مسرح السيد حافظ"، ط1، رؤيا للنشر، القاهرة، 2020،ص 96.

[3] المسرحية، ص 5.

يحاول السيد حافظ ان يعري الظواهر السلبية المسيطرة على المجتمع و اختيار الانسان البسيط المهمش ليفجر المسكوت عنه و المتستر عليه.

السلطة في مسرحية الفلاح عبد المطيع تشكلت في شكلين، الشكل الأول تمثل في تسلط سلطة السلطان التي استغلت التخلف لإنهاكه و السيطرة عليه في سبيل تحقيق مصالحها "انت يا رجل متآمر ... تعلن العصيان ... ترفض الاستجابة و الخضوع و المثول لأوامر السلطان"[1]. هنا تدفع السلطة عبد المطيع للانسلاخ عن واقعه و يتنازل عن حريته و يسلمها لنظام سياسي يدعي الديمقراطية و هذه الصورة يمكن استنساخها في أي وقت و أي مكان ليس من عصر المماليك فقط كما قُدِّم في المسرحية، اما الشكل الثاني من التسلط يظهر في نفسية زوجة البطل التي دائما ما تكلمه بقاموس الاحتقار و الذل و الإهانة مع تضييق لحريته.

- **الآخـــر (النفسي)/ الهـــو (الجسماني):**

الاخر والهو قيمتين يتصارعان داخل شخصية واحدة الا هي شخصية عبد المطيع، فالآخر في شخصية البطل هو عبارة عن تلك العمليات العقلية المكبوتة التي منعت من الظهور، فبطلنا يعيش كبتا اجتماعيا، يعاني التسلط داخل البيت من طرف زوجته نفيسة " كف لاعن خداعي يا رجل يا ملعون ... يا منافق يا كسول ... يا مخادع"[2]، و خارج البيت من سلطان متجبر و مهيمن. فهو هنا اختار الانزواء و العيش داخل ذاته لأنها تمثل بالنسبة له العالم المثالي الذي يستحقه فالآخر هنا يعمل وفق مبدا تجنب الألم و العوض في عالم لا يراعي المنطق و هذا ما يسمى بالاغتراب الذاتي، و من هنا يعتقد فروم ايريك " ان الذات هي منبع الصراعات التي تنشأ نتيجة محاولة الانسان التوافق مع ذاته ...، و يتولد هذا الصراع من محاولة الذات الانعزال عن الاخرين لتحقيق الفردية"[3]. دائما ما يخاطب عبد المطيع حماره و يحادثه كأنه يحادث نفسه " انت تفهم اكثر من أي شخص في هذه الضاحية ... انت تفهم

[1] المسرحية، ص 26.

[2] المسرحية، ص 06.

[3] د، نادية سعدوني : امبراطورية المسرح، ص93.

اكثر من رئيس الشرطة، وشهبندر التجار و من ام بثينة... كنت امزح يا حماري ... انا و انت ... فانت بالطبع حماري"[1]، طبعا بطلنا لا ينتظر من حيوان اخرس الإجابة فهو طبعا يكلم الهو في نفسه (عبد المطيع الجسماني) الذي ينتظر منه الإجابة و الحلول لما هو فيه لكن البلادة و اللامبالاة سلبا لبه فلا حياة لمن تنادي.

فبطلنا وقع في هذا النوع من الاغتراب جراء شخصيته المهزوزة المترددة غير مبالية فهذا الاغتراب ولّدّ لديه ضرورة الهروب من واقع سحيق لم يستطع استيعابه و التأقلم معه.

- **الـــذات/ الآخـــر :**

تتجلى المخاتلة على مستوى الرغبات التي تتنازع و تتضارب في دواخل عبد المطيع الظاهرة فيما يلي : " يومان بلا عمل ، أنت وأنا ، (ينهق الحمار) أعرف انك غاضب عندما تكون عاطلا تغضب مني ... من الدنيا من كل شيء ... السبب ليس مني ... لست مسئولا عن شيء مما حدث أتفهم ؟ ... " [2] حيث أن عبد المطيع هنا يحاور حماره الذي لا يفهم ولا ينطق بشيء ، فهذا الحوار دليل على أن فلاحنا يخوض حوارا داخليا بينه وبين ذاته فهو مزيج من التناقضات و الرغبات المختلفة داخله , كما يرفض نفسه الانخراط ويرفض المشاركة في تغيير الواقع المعيشي وفضل اللجوء إلى عالمه الداخلي الذي بناه بنفسه داخله ، بالإضافة إلى انه يعيش منعزلا جاهلا ما يحصل من حوله مثل :"« كان عبد المطيع لا يعرف عن العالم إلا الفأس و الأرض و العمل ، لم يجلس يوما مع السلطان ... لم يتحدث مع جيرانه كثيرا ، كان يحب مرسي أبو العلا ... وكان يقول أن الجيران تجلب الأحزان ، وهكذا علمه أبوه "[3].

ونلاحظ مما سبق أن عبد المطيع يحمل كما هائلا من التناقضات و العقد الإشكالية التي زجت به في متاهات العزلة ، التردد ، الحيرة و القلق .

---

[1] المسرحية، ص06.

[2] المرجع نفسه، ص6

[3] المرجع نفسه، ص 13 .

- **الغـــني / الفقيـــــر :**

أن المكون الاجتماعي المتوفر في المسرحية يبرز التفاوت الطبقي في الواقع، المعبر عنه بالشخصيات المؤدية للوظائف المرتبط وجودها أساسا بالطبقة الشعبية الفقيرة الساخطة على الوضع السائد في البلاد ، "«حيث يعد هذا الصراع أي صراع الإنسان من خلال التفاوت الطبقي وهو صراع قديم يقوم على الاستغلال التي عرفتها البشرية في أطوار حضارتها الثلاث : حضارة الرق والعبودية ، حضارة الإقطاع ، ثم الحضارة البرجوازية حيث كان الصراع بين طبقة العبيد والسادة في حضارة الرق والامتلاك وفي حضارة الإقطاع ، ثم كان الصراع بين العمال »"[1] هذا ما لخصته مسرحيتنا (حكاية الفلاح عبد المطيع) ، حيث إن هده المسرحية فيها جملة من المفارقات أهمها الصراع القائم بين الغني والفقير، حيث تتمثل مظاهر الفقر مثل قوله"« على هامش الطريق ، فلاح فقير يعيش مع أسرته اسمه عبد المطيع »"[2] حيث هو نموذجا ، يمثل شريحة اجتماعية كبيرة ، المسحوقة التي تعاني الاستغلال في ظل فوضى القوانين وفوضى حياته الخاصة فهنا الفلاح عبد المطيع يعيش حالة فقر شديد مدقع ، وامرأته تعاني الشقاء معه ، مثل قوله "« رئيس الشرطة : اذا كيف تعيش ؟، عبد المطيع أجير... أنا فلاح أجير»"[3] وفي المقابل هدا الفقر يوجد الترف حيث يعيش السلطان في قصره بترف وينعم هو –السلطان– بثرائه وأمواله مع وزرائه وكتابه أي الأغنياء مثل قوله "«كان القصر مضيئا »"[4]وهي عكس الطبقة الكادحة والفلاحين .

كما إن إقامته في الريف ذات دلالة قوية على التفاوت الطبقي حيث أن شخصية الفلاح عبد المطيع يعيش في كوخ في الريف ، يسعى لإيجاد لقمة العيش مثل الراوي في «الكوخ» .

الراوي : "«يعيش على هامش الطريق ، فلاح فقير يعيش مع أسرته اسمه عبد المطيع

[1] المسرحية، مرجع سابق، ص43

[2] المرجع نفسه، ص5

[3] المرجع نفسه، ص25

[4] المرجع نفسه، ص21

الكورس" (يزرع القمح ،يحصد الحب ،يوزع الابتسامات ويشتري زقزقة العصافير بأغاني الحصاد)»"[1] ،الراوي "« يغني لأطفاله كل مساء ، ينام وهو متعب بجوار عتبة الباب، الآن غرفته صغيرة لا تتسع لعشرة أفراد »"[2] إن هذا الوصف للمحيط الذي يعيش فيه عبد المطيع وأم بثينة وخصوصا منطقة الريف ، هي من مظاهر اجتماعية التي يحكمها الفقر والحرمان والحاجة من خلال إدراج الشخصيات في المحيط يعاني المأساة الاجتماعية في المقابل أشخاص يعشون الرفاهية بدون وجه ، وقد حقق شكل من أشكال "ثنائية ضدية تمثل المستوى المعيشي الذي يفصل بين طبقتين طبقة المترفة و أخرى تعاني الضنك.

- **المكـــــان: القـــــرية / المـــــدينة "**

بعد عنصر المكان ذات أهمية كبيرة باعتباره كمكون بنائي وأساسي في الإنتاج الإبداعي المسرحي ، حيث هو طرف فعال في المشكلات الدرامية .

أن بناء المكان في " مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع " لا يخرج في اغلب الأحيان عن مجرد كونه معادلا للفضاء الحقيقي الجغرافي الذي يتولد عن طريق الحكي ذاته حيث أن فضاء يتحرك الأبطال ، أما حضور الفضاء المجازي فانه يقتصر على بعض الوقفات القصيرة النادرة بحيث فسح المجال لتواجد بعض الأمكنة و الفضاءات الرمزية بدلالاتها الإيحائية العميقة والآن محور اهتمام الدراسة حول الثنائيات سيتم دراسة المكان وفق ثنائية (القرية/ المدينة). ينتقل السيد حافظ بالقارئ عبر فضاءات مختلفة (القرية ، المقهى ،القصر،الكوخ ، الغرفة ، السجن ، المدينة ..) تبعا لتغير الحركة الزمنية وتسلسلها وكذلك تطور الشخصية المسرحية بأفكارها ومواقفها.. وتبعا لما رسمناه في بحثنا هدا من محولة لرصد وإبراز المظاهر المختالة في المكان أي التقابل المكاني . أن التطور المكاني في النص المسرحي يرتبط ارتباطا وثيقا بفكر الفلاح عبد المطيع وتطور الأحداث الدرامية بين (القرية/ المدينة) حيث هناك علاقة توتر بين عالم «الريف ونقائه وبساطته ، من جهة أخرى بين عالم المدينة (القصر)– الترف–

[1] المسرحية، ص5

[2] المسرحية، ص5 ، 6

بضجته وتلوثه وتعقيده فينطلق المؤلف في رصد مختلف الأمكنة داخل النص الدرامي المسرحي من (الكوخ) الفلاح عبد المطيع "«الجوقة : لتبدأ الحكاية ، الراوي : في الكوخ ، الكورس : على شاطئ النيل»" [1]ثم ينتقل إلى المدينة من اجل إيجاد الشعير لأولاده وحماره مثل حواره مع فاطمة مثل: "«إلى أين أنت ذاهب ، عبد المطيع : إلى السوق ، سأذهب ولن أتأخر »"[2] و"« الإضاءة تختفي يظهر الطريق العام ... والسوق وقد ظهر الناس بملابس سوداء»"[3] فهذا السوق موجود في المدينة حيث ساهم هذا الأخير في تشكيل الوعي الثوري لدى عبد مطيع في عقله الباطن فينتهي به المطاف في السجن بجريمة لم يرتكبها حيث مكث فيه سبعة أيام وخرج بعدها كي يرتاح فدهب في غيبوبة طويلة ، وخلال غيبوبته يخرج إلى الشارع بملابسه التي صبغها بالأسود ، فيقبض عليه مرة أخرى لأنه لم يخلع ملابس الحداد ثم بعدها يعين بمنصب قاضي القضاة ، حيث فضل أن يخلع ملابسه ويكون من العراة ، مثل"« غرفة السجن وقد دخل عبد المطيع وهو يصرخ »"[4] ، هنا يعود الفلاح من فضاء المدينة والسجن إلى فضاء القرية بعد القبض عليه في المرة الأولى مثل : "«فاطمة هذا صوت حماره ، أم بثينة: من؟ فاطمة : عبد المطيع ...(يدخل عبد المعطي على حماره وخلفه مجموعة من الناس ترتدي ملابس سوداء) »"[5] يظل سيد حافظ ينتقل من الريف إلى المدينة إلى السجن إلى القصر ثم يعود بنا إلى الريف .

ثم ينتقل بنا إلى المقهى حيث نجد كل من رجل 1 والرجل2 والرجل 3 يتناقشون حول عبد المطيع الذي أصبح رمزا وزعيما للحركة المناهضة مثل:(على المقهى يفضل الديكور التجريدي البسيط)"[6] .

---

[1] المسرحية، ص5

[2] المرجع نفسه ، ص9

[3] المرجع نفسه ، ص3

[4] المرجع نفسه ، ص11

[5] المرجع نفسه ، ص30

[6] المرجع نفسه ، ص35

فالأماكن الموجودة في المسرحية تهدف إلى إفادة القارئ في فهم أحداث المسرحية ومصمم الديكور في بناءه للديكور .فمعظم أماكن المسرحية كانت القصر–أين كانت اجتماعاتهم – وفي الكوخ وفي مكتب رئيس الشرطة ، فهده الإرشادات المسرحية توضح لنا أن المؤلف يتميز بالدقة وصفه للاماكن كالكوخ البسيط ، والكوخ الأخر التي تحيط به الشجرة ، وقاعات القصر الفخمة ، إلا أنه مهما يكن الوصف الذي يصيغه المؤلف للمكان الذي تجري فيه الأحداث فان ذلك لا يكفي لإدراك تفاعل الشخصيات ، مما يضطر القارئ إلى الاستعانة بما يوفره لنا الحوار من علامات تدل على المكان .

- **ثنـــائيـــة المـــاضي / الحـــاضر :**

حاول سيد حافظ أن يخلق عالمه المتميز، ودلك باستعمال تقنيات سردية خاصة تطمح إلى التفاعل مع التراث ومع الفضاءات التاريخية في الذاكرة الجماعية للأمة ، ودلك من خلال توظيف استرجاعيا. وما الاسترجاع إلا تقنية زمنية يستطيع السارد من خلالها الرجوع بالذاكرة إلى الوراء لغايات فنية وجمالية ، وهي تقنية تساهم في نمو الأحداث وتطورها . فالكاتب ينتقل بين زمني الحاضر والماضي، بحيث لا نعيش الزمن بوصفه استمرار بل هناك تقاطعات وقفات وقفزات تتم على مستوى السرد.

إن مسرحية (حكاية الفلاح عبد المطيع) تبنى على خطين متوازيين احدهما سرد للأحدث الآنية حيث يبدأ الراوي بتقديم الحكاية مثل قوله " «سيداتي ... سادتي ... هده الليلة ...سنعود إلى الوراء ، إلى زمن كان الإنسان مفقود القيمة ، يهان كان الإنسان الحيوان، قوي النفوذ والسلطان ، هذه الليلة نقدم لكم حكاية ، وحكايتنا ليست عن هاملت أو هنري أو حتشبسوت أو نابليون ... أو أي ملك من ملوك الأرض»"[1] ثم يعود بنا سيد حافظ إلى الزمن الواقع مثل منافسة التي جرت بين الراوي والجوقة حول عبد المطيع مثل "« ولقد بدأت الحكاية مند يومين »"[2] ولكن سرعان ما يغادر بنا من هذا الزمن مثل :"« لنعد إلى الحكاية : لماذا تم القبض

[1] المسرحية، ص5

2 المرجع نفسه ، ص21

على الفلاح عبد المطيع المسكين»"[1] . حيث أكمل الراوي سرد الحكاية وما حدث مع عبد المطيع بعد القبض عليه .استخدم أيضا السيد حافظ تقنية الفلاش باك ويتجلى ذلك في قص عبد المطيع لقصته أمام عرش السلطان قنصوة الغوري مثل : "« السلطان : (يضحك) لقد أعجبتني قصتك عندما سمعت بها قرر تعيينك يا عبد المطيع قاضي القضاة »" [2] .

ومن هنا نقول أن الزمن في المسرحية لا يمشي بخطية بل هو متشظي ، حيث تخلص سيد حافظ من القواعد الأريسطية واستخدام أسلوب جديد في الكتابة في إطار التجريب لكسر السائد المألوف

[1] المسرحية، ص 21

[2] المرجع نفسه، ص42

الفصل الأول :

النص الغائب في مسرحية

حكاية الفلاح عبد المطيع .

أولا: الخطاب المسرحي في المسرحية.

1. نص المسرحية والتيار التجريبي.
2. تعريف الخطاب .
3. تعريف الخطاب المسرحي .
4. طبيعة الخطاب المسرحي في المسرحية.
5. الإشاريات الزمنية والمكانية في المسرحية.
6. الإشاريات الشخصية في المسرحية.
7. أفعال الكلام في الخطاب المسرحي للمسرحية.

ثانيا: الخطاب غير المنطوق في المسرحية

1. العلامات التواصلية غير الكلامية.

2. ملامح شخصيات المسرحية .

3. النموذج الفاعلي .

4. الحيز الشخصي.

5. الإضاءة و المؤثرات الصوتية.

6.الديكور و الازياء.

7.اللباس

1.التـــــيار التجريبي في المسرحية :

ينتمي نص المسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع للمسرح الكوميدي التجريبي ،وهو" تيار اجتاح مفاهيم العالم حول الأدب و المسرح ، مبعثه التمرد على القديم والتجريب لخلق حالة من الغرائبية والخروج عن السائد المألوف ، فالتجريب في معناه الحقيقي هو تصادم بلائحة طويلة وعريضة من الممنوعات والمحظورات والمحرمات ، فلأمر يتعلق بكتابة مالم يكتب وبتقديم ما لم يقدم ، والدخول في الفضاءات الجديدة ، وهو ينطلق من نزعة علمية خالصة لا ينطلق من الذات ولكن من الأشياء ، وبذالك فهو ليس رؤية وإنما هو فعل الاستنطاق من الذات ولكن الأشياء ، ولاستخراج القواعد والقوانين التي تسكنها"[1] .

- **مفهوم المسرح التجريبي :**

في الواقع انه من الصعوبة إيجاد تكوين محدد لمفهوم المسرح التجريبي ، إلا أن الجميع يتفق على انه خروج عن المألوف . ويعرف معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية المسرح التجريبي بأنه " المسرح الذي يحاول أن يقدم في مجال الإخراج أو النص الدرامي أو الإضاءة أو الديكور ... الخ . أسلوبا جديدا يتجاوز الشكل التقليدي، لا يقصد تحقيق نجاح تجاري ، ولكن بغية الوصول إلى الحقيقة الفنية ، وعادة ما يتحقق هذا التجاوز عن طريق معارضة الواقع و الخروج إلى منطقة الخيال بل والمبالغة في دلك الخروج في بعض الأحيان "[2] ، ويعرفه «بافيس» بأنه " مسرح يكرس نفسه للبحث عن صيغ جديدة للتعبير العمل على ممثل ، والطرح للتساؤلات حول مكونات الفعل المسرحي "[3]. ومنه إن التجريب هو محاولة جادة للخروج من المملوكية إلى الحرية ، فالتجربة حرية بالأساس وهذه الحرية تقوم أساسا على الاختلاف وعلى محاولة النفاذ إلى الجانب الأخر.

---

[1] ينظر : عبد الكريم برشيد : المسرح والتجريب والمأثور الشعبي "بين الفن وصناعة والعلم والايدولوجيا "، مجلة فصول ، المجلد الثالث عشر ، العدد4 ،1995، ص 16.

[2] حمادة إبراهيم : معجم المصطلحات الدرامية ، القاهرة ، دار المعارف ، د ط ، 1985 ص218

[3] حافظ بلال : ملاحظات عن التجريب في المسرح ، مجلة فصول ، المجلد13 ، العدد 4 ، 1995 ص25

- **خصائص التجريب في مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع :**

لتيار التجريبي كنهاية تاريخية للبحث عن الذات ، ومواجهة الإنسان لقضاياه والتعبير عن هواجس النفس ، والأزمات التي تحكم الخناق على الروح الاستمرار والتجديد هي الحاجة إلى إيجاد وسيلة للتعبير عن المخاوف ، ويمكننا تحديد خصائص التجريب التي استعملها السيد حافظ في مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع على النحو التالي في النقاط التالية :

- تجاوز المألوف : أي تجاوز كل ما هو سائد ومتوارث ،والإتيان بالجديد واختراق الثوابت حيث كسر سيد حافظ القواعد الأرسطية وجعل الزمن في المسرحية متشظي ومن خلال استخدامه تقنية الفلاش باك واستعمال (الكورس الحر) الذي يظهر في عدم وجود أماكن محددة أو ثابتة كما في المسرح اليوناني .
- إعطاء الدور الريادي للمخرج : أي إعطاءه الدور المسيطر عل العملية المسرحية برمتها وهذا ما فعله السيد حافظ في مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع حيث افسح المجال للمخرج لكي يثبت جذوره في تربة المسرح ، ولم يركز كثيرا على إعطاء الكثير من الإرشادات المسرحية أيضا ولم يركز على التفاصيل في الاضاءة والمؤثرات الصوتية وتركها للخيال المخرج .

2. تـــــعريـــف الخـــطاب :

يعد الخطاب من الألفاظ التي شاعت في حقل الدراسات اللغوية ولقيت إقبالا واسعا من قبل الدارسين والباحثين والخطاب ليس بالمصطلح الجديد ولكنه كيان متجدد ذو استعمالات عديدة يشتمل على مجالات واسعة من الانشطة التداولية السينمائية الاجتماعية النفسية الاسلوبية ... افتقد حظي بتعريفات متعددة بتعدد التخصصات وزوايا الرؤيا .

قبل ان نستجمع محددات الخطاب المسرحي علينا ان نتساءل ما دلالة الحطاب ؟ وعلى هذا الأساس فالخطاب يكون رسالة لها بداية ونهاية او كلاما له اولا وله أخر، وكل

خطاب له اتجاه معين. ورغم قدم جذور هذه الكلمة في الثقافة العربية فإن استخداماتها المعاصرة بوصفها مصطلحا له اهمية متزايدة تدخل بمعاينها الى دائرة "الكلمات الاصطلاحية التي هي اقرب الى الترجمة والتي تشير حقولها الدلالية الى معان وافدة ليست من قبيل الانبثاق الذاتي في الثقافة العربية فما نقصد بالكلمة المصطلح (الخطاب) هونوع من الترجمة (Discourse) في الانجليزية ونظيره (DISCOURS) في الفرنسية ، (Diskurs) في الألمانية"[1] .

تنوع مفهوم الخطاب عند العرب تنوعا واضحا لاختلاف ميولاتهم فلم يخرج "ابن منظور" في تعريفه لمصطلح الخطاب وتحديد مفهوم عن دلالة الكلام ومعايره ، وهو ما ذهب اليه كثير من علماء اللغة قديما وحديثا ، يقول ابن منظور « الخطاب والمخاطبة مراجعة وقد وخطابه بالكلام مخاطبة وخطابا وهما يتخاطبان والخطابة مصدر الخطيب، وخطب الخاطب على المنبر واختطب يخطب خطابة ، واسم الكلام الخاطبة ... و ذهب أبو إسحاق إلى الخطبة عند العرب : الكلام المنشور المسجع ، ونحوه ، وفي تهذيب "

الخطابة مثل الرسالة التي لها أول و أخرى »[2] .

فقد عد الرازي صفة فصل الخطاب " من الصفات التي أعطاها الله تعالى لداود معتبرا إياها من علامات حصول على قدرة الادراك و الشعور .... لان فصل الخطاب عبارة عن كونه قادرا على التعبير عن كل ما يخطر بالبال ويخطر في الخيال بحيث لا يختلط شيء بشيء، نجد أن المعاجم اللغوية العربية تعطي بعض المفاهيم التي تجعل الخطاب كلاما يحصل يحمل دلالات معينة تحيل إلى عدة معان منها :

[1] جابر عصفور: أفاق العصر، دار الهدى للثقافة والنشر، سوريا ، دمشق ،ط1سنة 1997 ص47

2 ابن منظور : لسان العرب ، ج5 ، دار صادر للنشر ، بيروت ، لبنان ، طبعة سنة 2003 ، ص359 ،مادة (خطاب).

" الشأن أو الأمر الذي تقع فيه المخاطبة سواء صغر الامر او عظم فيقال « خطب وخطوب و قيل : هو سبب الأمر ، يقال ما خطبك ؟ أي ما أمرك ونقول هذا خطب جليل وخطب يسير»[1] وفي القاموس المحيط يعرفه " محمد بن يعقوب الفيروز ابادي" انه مراجعة الكلام"[2].

اما المعجم الوسيط فلا يشر الى تطور هذه الكلمة في العربية المعاصرة ، وانما يكتفي بتفسير الخطاب بالكلام دون تقيد نوع الكلام والخطاب بمعنى الرسالة[3] ويظهر من المعنى اللغوي للخطاب اقتصار مفهومه على اللغة المنطوقة في حالة المحاورة ، ويضاف إلى اللغة المكتوبة في حالة المراسلة و كان التواصل في مفهوم هده الكلمة أمر أساسي في تحقيق معناه.

- **تعريف الخطاب اصطلاحا :**

يعرف " ابراهيم صحراوي " في كتابه " تحليل الخطاب " أن هذا المصطلح نمى وتطور في ظل التفاعلات والدراسات اللغوية الفرنسية ولاسيما بعد ظهور كتاب دي سوسير" (محاضرات في اللسانيات العامة) لما فيه من مبادئ اساسية ساهمت في توضيح مفهوم الخطاب ، واهمها تفريقه بين الدال والمدلول ، واللغة كظاهرة اجتماعية والكلام كظاهرة فردية او بلورته لمفهوم النسق أو النظام الذي تطور فيما بعد الى بنية[4]. ومن بين التعاريف التي قدمت الإحاطة بالمصطلح والتي تبدو في عمومها تعاريف جزئية تضيء جوانب مفردة من هذا المفهوم الا ان تقديمها معا لا يتم على الاختلاف الموجود بينها بقدر ما يتم عن تكامل متدرج الذي يصبو إلى الإفصاح عن ماهية الخطاب ، هو « الخطاب في اللغة هو ما يكلم به الرجل صاحبه ونقيضه الجواب ،[5] وهو في المعنى العام الشائع الكلمة : النص الذي يقال

---

1 ابن منظور، مرجع سابق ، ص360.

2 محمد بن يعقوب الفيروز أبادي ، قاموس المحيط ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ،ط1 سنة 1995 ص83 لمادة الخطاب

[3] إبراهيم مصطفى وآخرون : معجم الوسيط ،ج1 ، دار الدعوة ، للطباعة والنشر والتوزيع ، ص243

[4] ينظر : إبراهيم صحراوي ، تحليل الخطاب ، دراسة تطبيقية ، دار الأفاق ، الجزائر ط1 سنة 1999 ، ص9

[5] ينظر : ماري إلياس ، حنان قصب المعجم المسرحي مفاهيم مصطلحات المسرح وفنون العرض. مكتبة لبنان الناشرون ط1، سنة 1999 ص9.

للآخرين شفاهيا او كتابيا بهدف عرض فكرة ما أو شرحها أو الإقناع بها»[1]ويعرفه باتريك شارود "charaudeau" « ما يكون من الملفوظ أو حديث في المقام تخاطبي وان هدا الملفوظ أو الحديث يستلزم استعمالا لغويا عليه اجماع »[2] أي تواضع عليه المستعملون اللغة وان هذا الاستعمال يؤدي دلالة معينة أما "غريماس""griemas" يعطي معنى للخطاب « لما يجعله مرادفا للنص مستندا في ذلك الى ان معظم اللغات الاوربية لاتتوفر على لفظ يقابل "discours" بالفرنسية "discoures" بالانجليزية

ويشير الى ان الخطاب والنص تستعملان للدلالة على الممارسات الخطابية غير لغوية كالافلام والطقوس والقصص المرسومة »[3].

3. تعـــريف الخـــطاب المسرحـــي :

يعرفه "غسان غنيم" بقوله « الخطاب المسرحي يختلف عن بقية أنواع الخطاب في انه يقدم عبر وسيط ، يشكل فيه مثلا الشخص الغائب ، الحاضر الذي يقدم الأحداث والمتلقين بينما يختفي هذا الوسيط براعة تامة في الخطاب المسرحي »[4].

في حين يؤكد " باتريس بافي " ان الخطاب المسرحي يختلف عن الخطاب اليومي العادي او الادبي حيث يقول « التحقيقية ، أفعال تحقق لدى قولها ، وقدرته رمزايا على انجاز فعل ، وفي المسرح نلاحظ وجود تقليد أو اتفاقية ضمنية تقول (قول هو الفعل)»[5] وبالتالي ان تطابق الأفعال والأقوال أو بالأحرى انسجام الفعل مع القول حيث لا يجب ان يخرج عن صيغة الدلالية .

---

[1] ماري الياس ، مرجع سابق ، ص 9 .

[2] بشير برير: تعليمية الخطاب العلمي ، بمجلة التواصل ، جامعة عنابة ، الجزائر عدد 8 جوان 2001 ص75.

[3] نوال بو معزة : مطبوعات الجامعية ، مقياس تحليل الخطاب ، كلية الأدب والحضارة الإسلامية، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإنسانية الإسلامية ، قسنطينة ، 2012 /2013 ص64.

[4] غسان غنيم : الخطاب في المسرح ، مجلة الأثر، العدد الخاص أشغال الملتقى الدولي الرابع تحليل الخطاب، سوريا، ص288.

[5] باتريس بافيس : معجم المسرح ، تر : ميشال ف خطار المنظمة العربية للترجمة ، ط1 ، بيروت ، شباط (فبراير 2015)، ص180 .

اما "حشلافي الخضر" فيرى ان الخطاب المسرحي لا يلزم لكنه يقترح معاني ومنها :

«محاولة الوصول الى دلالة نهائية معينة ، سيؤدي إلى فتح متاهات و إنزالاقات دلالية لا حصر لها ... فكل شيء يخفي داخله سرا ، وكلما تم الكشف عن سرها فان هدا السر سيحيل الى سر اخر، ضمن حركة تصاعدية موجهة نحو سر نهائي »[1] ومنه فان الخطاب المسرحي لابد أن يشمل في الوقت نفسه ، العرض المسرحي والنص الدرامي، الذي ينتظر حالة لبيان في الشهد. كما يؤكد " الأنصاري " أن الخطاب المسرحي يتجسد من خلال : « عملية مسرحة النصوص المتعددة التي يحتويها هذا الفن وليس النص المكتوب فقط بل يتحول إلى جزء من البنية التكوينية للفضاء الدرامي، باعتبارها الأثر المكتوب وهو رموز بصرية تظل بحاجة إلى تجسيد سواء صوتيا أو حركيا عبر تفعيل العلامات المخزنة بداخلها »[2] فالخطاب المسرحي يجمع بين النص أي اللغة المكتوبة والدلائل والعلامات التي يولدها العرض المسرحي بتداخل وتضافر عوامل متعددة منها ما هو سمعي و ما هو بصري .

4. البعد التداولي وطبيعة الخطاب المسرحي في المسرحية:

لدراسة طبيعة الخطاب المسرحي يجب التعرف على المرسل في مسرحية (حكاية الفلاح عبد المطيع) زعلى المرسل اليه ، وعلى العناصر التي تدخل في عملية التواصلية ، فالارسال له مصدران : الاول يتمثل في المؤلف المسرحي ، والثاني يتمثل في الخطاب الذي يحدث بين الشخصيات المسرحية .

يتجلى خطاب المؤلف المسرحي في الارشادات المسرحية والتوجيهات ، وهذه الارشادات المسرحية قد لا تكون لها علاقة بالحوار المسرحي ، وهذا ما نجده في الفصل الاول من المسرحية "« ضوء على المسرح ... يظهر باب كوخ بسيط .... وكوخ اخر ، وشجرة قد بدأت

[1] حشلافي الخضر : سيمولوجية الخطاب المسرحي ، جامعة الجلفة د ت ، ص1.

[2] حسين الأنصاري : الأثر الدلالي في الخطاب المسرحي بين المدونة المكتوبة وفضاء النص ، قسم الفنون والدراسة النقدية الأكاديمية العربية المفتوحة ،ص1 .

تسقط أورقها »"[1] وفي الفصل الثاني "« (ضوء على القصر والوزير وقد اجتمع بالمستشارين) ، (يفضل الديكور المتحرك البسيط – المجرد وقطع الإكسسوار البسيطة »"[2]

فهذه الارشادات تساعد القارئ او المتلقي على معرفة السياق العام للمسرحية حيث من خلالها يوضح لنا المؤلف ان بيئة الريف البسيطة هي رمز للطريق الصعبة ورمز للصمود والتضحية أم للمدينة التي يوجد فيها القصر فهي رمز للترف والثراء رغم أن الكاتب المسرحي لم يكثر في وصف القصر كثيرا .

بالإضافة الى وصف الأماكن نجد وصف وضعيات الأشخاص . فهو خطاب موجه إلى القارئ والى المخرج ، فالهدف منه إثراء معارفه ليتعرف على أبعاد هذه الشخصيات .

فنجد الوصف الخارجي مثل : "عيناه مسجدان ، يداه صلبتان غرفته صغيرة لا تتسع لعشرة أفراد"[3] .والوصف الداخلي في مواضع اخرى مثل : (تبكي ، تضحك بثينة [4]، يحدث نفسه)[5] كما ذكر الكاتب بعض المعطيات للتعرف على تفاعل الشخصيات وهي على شكل افعال وتاتي بين قوسين مثل : (تجري وهو امامها)[6] (يطرق على احدى النوافد)[7] (يقترب من امه) [8]

فهذه المعطيات جاءت في النص المسرحي الى غاية نهايته المسرحية .

يستعمل المؤلف قنوات لتوصيل افكاره منها الحوار الداخلي أو الفردي الذي يكشف عما يدور في فكر الشخصية من افكار ومشاعر وهدا ما نجده في مسرحية هندما كان عبد المطيع يكلم نفسه « يجلس يحدث نفسه » « يومان بلا عمل ، انت وانا ، اعرف انك غاضب عندما تكون

[1] المسرحية ، ص6
[2] المرجع نفسه ، ص22
[3] المرجع نفسه ، ص6
[4] المرجع نفسه ، ن ص
[5] المرجع نفسه ، ن ص
[6] المرجع نفسه ، ن ص
[7] المرجع نفسه ، ص9
[8] المرجع نفسه ، ص11

عاطلا تغضب مني »[1]. فإستعمال هذا الحوار عملية مقصودة من المؤلف الذي يريد تبليغ خطاب خاص للمتلقي كونه يترك أثرا في نفسيته، فالعواطف والخواطر يستحيل تجسيدها الا عن طريق الحوار الفردي الذي يعبر عنها .

اما الاشاريات الشخصية تتمثل في الضمائر اثناء استعمالها في وضعيات خطابية وتعبر عن الذاتية في اللغة ، غير انه في بعض الحالات يخضع استعمالها لبعد الاجتماعي أو السياسي مما يؤدي إلى تغيير دلالتها وفي الحوار الذي دار بين عبد المطيع "« لم اعلم بأننا سنقابلكم حتى نرتدي ملابس تليق بمقام وتليق بالمناسبة»"[2] .

نلاحظ أن عبد المطيع في خطابه استعمل ضمير الجمع "تستقبلكم" ، حيث خطابه بصيغة الاحترام ، فاطلاق ضمير الجمع على المفرد قد يكون على الرهبة والخوف او الاحترام ، كما ان الاستعمال التداولي للاشاريات الداتية يخضع ايضا لعامل اخر و المتمثل في " ميزان القوة " بيت الشخصيات المسرحية ، حيث تكون للشخصية القوة اللازمة لنفيد الاوامر كالحديث الدي دار بين عبد المطيع ورجلان من الشرطة .

الشرطي 1: انت؟

عبد المطيع : يرتجف في يديه كوب الشاي ، انا؟

الشرطي 2 : نعم ، انت .

عبد المطيع : اهلا وسهلا... خيرا.

الشرطي 1 : هل أنت فرح وسعيد ؟[3]

عبد المطيع : نعم سعيد جدا وفرح للغاية ... الحمد لله ظل مولانا قنصوة الغوري .

بمجرد نطق المرسل بصيغة الأمر يضفي على نفسه الأمر، ويلزم إليه بطاعته ويستجيب لطلبه حيث يضعه في مرتبة المأمور، فقد انتقى المؤلف بعناية فائقة للشخصيات مسرحيته.

[1] المسرحية ، ص 6

[2] المرجع نفسه ، ص19

[3] المرجع نفسه ، ص18

وتكمن الصفات المميزة لهذه الشخصيات عن بعضها في أدوارها الوظيفية ، وفي ملامحها ومستوياتها الاجتماعية والثقافية ، فمواقف الشخصيات وقناعتها هي التي تحرك سير الأحداث.

5.الاشارات المكانية و الزمانية في المسرحية:

الخطاب عامة له ابعاد تداولية الغرض منها التأثير في المتلقي على أي مستوى كان داخل النص أو خارج نص والكاتب وهو يعرف بالمكان أو يشير إلى الزمان يريد ان يزود القارئ بمعارف تجعله اكثر ادراكا للحدث لان المكان والزمان يصبحان جزءا من السياق الذي تجري فيه الاحداث ولا يمكن فهم هذه الاحداث إلا ضمن سياقاتها المختلفة ومن هنا يكون للاشاريات المكانية والزمانية دورها في وضع القارئ في سياق النص، الإشاريات الزمانية : لحظة التلفظ " هي المرجع ولهذا يجب ان نربط الزمن بالفعل ربطا قوي في المرحلة الأولى ونربط كذلك بين الزمن والفاعل لاهميته الكبيرة ، في المرحلة الثانية"[1] .

أما الإشاريات المكانية : " فهي عناصر إشارية إلى أماكن يعتمد استعمالها وتفسيرها على معرفة مكان المتكلم وقت التكلم او على مكان اخر معروف للمخاطب او السامع ويكون لتحديد المكان ، أثره في اختيار العناصر التي تشير اليه قريبا او بعيدا أو جهة ويستحيل على الناطقين باللغة او يستعملون او يفسرو الكلمات مثل هذا وذلك ، هنا وهناك ونحوها إلا إذا وقفوا على ما يشير إليه بالقياس إلى مركز الاشارة الى المكان ، فهي تعتمد على السياق المادي المباشر الذي قبلت فيه ، فعبارة –احب ان اعمل هنا – تعني: احب ان اعمل في هذا المكتب ، اوفي هده المدرسة او في هذا المبنى ، فكلمة «هنا» تعبير اشاري لا يمكن تفسيره إلا بمعرفة المكان الذي يقصده المتكلم لإشارة اليه " [2] .

لذا نتوقف عند هذه السياقات المكانية و الزمانية ، في مسرحية السيد حافظ "حكاية الفلاح عبد المطيع ، حيث وقعت الاحداث في اربع اماكن كانت قد تطلبتها الكتابة المسرحية .

---

[1] عبد الهادي الشهيري : إستراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية ، دار الكتاب الجديد المتحدية ، ط1 ،2004 ص84

[2] محمد احمد نحلة : افاق جديدة في البحث، دار المعرفة الجامعية ، د ط ، 2002، ص26

1) الموقع الاول : في الريف وبضبط في كوخ الفلاح عبد المطيع والتي هي عبارة عن قرية صغيرة في القاهرة .
2) الموقع الثاني : المدينة التي تعمها الفوضى والحزن الذي كان طاغي تعسفا على سكانها والمقهى الذي تم فيه القبض على عبد المطيع .
3) الموقع الثالث : قصر المملكة بفخامته ومكتب رئيس الشرطة .
4) الموقع الرابع : السجن الذي عقب فيه عبد المطيع .

حيث ساهمت هده الاماكن في تطور احداث المسرحية سواء من خلال تحليل خطاب الشخصيات مثلا في قول الكاتب "« ضوء على المسرح ... يظهر باب كوخ بسيط ...وكوخ اخر وشجرة قد بدات تسقط كل اورقها ، وظهور عبد المطيع ينظر الى النافدة الاخرى يلتفت يمينا ويسارا ثم يجلس ويحدث نفسه »" [1] وايضا "« الاضاءة تختفي يظهر الطريق العام ... والسوق وقد ظهر الناس بلابس سوداء ، لا يلاحظ عبد المطيع ايا منهم ... يقف ينظر يمينا ويسارا »"[2] ، وأيضا في الفصل الثاني : "«ضوء على القصر و الوزير وقد اجتمع المستشارين»"[3] وهنا ايضا "« ضوء على قلب متصف المسرح ... مكتب رئيس الشرطة وقد امسكوا عبد المطيع امام رئيس الشرطة »"[4] . فنلاحظ هنا الاماكن التي دارت فيها الاحداث المسرحية تخضع لحاجيات المسرحية من خلال سير احداثها فهو يصف هاته الأماكن ما من شأنه افادة القارئ في فهم احداث المسرحية ومصمم الديكور في بناء الديكور.

[1] المسرحية ، ص6
[2] المرجع نفسه ، ص11
[3] المرجع نفسه ، ص22
[4] المرجع نفسه ، ص24

6. الإشـــارات الزمـنيـة للخـطاب:

يرتبط الزمن في المسرح بعناصر عديدة ومتنوعة منها تحديد أبعاد الزمن في العمل « زمن امتداد العرض المسرحي وزمن امتداد الفعل الدرامي ، والزمن في نص العرض، ايقاع النص ، والعرض ، ايقاع الكلام والحركة على الخشبة »[1] فهو يعتبر من المكونات الرئيسية للنص والعرض المسرحيين وما سنعالجه في هذه الدراسة هو زمن النص اي زمن الخطاب في مسرحية (حكاية الفلاح عبد المطيع) حيث اشار " بينفيست " الى الزمن في اطار حديثه عن علاقة المتكلم بالزمن بتقسيمه للزمان الى ثلاثة اشكال :

- الزمن الطبيعي للعام : وهو زمن استمراري ومنتظم يتميز بالخطية واللانهاية وهو مرتبط بمدى احساس الانسان وادراكه من انسان لاخر ومن محيط اجتماعي طبيعي لاخر .
- الزمن التاريخي : وهو يرتبط مباشرة بحياة الإنسان بالإعتبارها مجموعة متتابعة الأحداث منذ الولادة حتى الوفاة ، اد يمكن للانسان ان يحول بفكره في اتجاهين متعاكسين من محور الزمان من الماضي إلى الحاضر والعكس ، عن طريق الذاكرة [2]، ويشير "بنيفنيست " إلى أن الأحداث ليست هي الزمن ، انما هي متضمنة الزمن .
- الزمن اللغوي :" والمتمثل في زمن الخطاب او لحظة التلفظ او زمن الحديث كما يسميه " بنيفنيست " الذي يشكل مرجعيته ، أما الأزمنة الأخرى والمقصود بذالك الماضي بكل تفرعاته وكذالك المستقبل أيضا فتحديدها يتم من خلال علاقتها بالحاضر"، وعلاقة هذا الزمن بالزمن التاريخي هو أن الأول بامكانه ان يقع في أي نقطة من الزمن التاريخي.

---

[1] احمد الدين الهناني : استراتيجيات الخطاب في المسرح الكلاسيكي الجزائري قبل الاستقلال، مقاربة تداولية لمسرحية حنبعل لتوفيق المدني ،أطروحة دكتوراه كلية الأدب واللغات والفنون قسم اللغة العربية وآدابها جامعة لجلالي اليابس ، سيد بلعباس2014-2013 ، ص333

[2] عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية ، منشورات الاختلاف ، الجائر ،ط2،سنة2003 ص80،81

ويعتبر زمن الخطاب الخط الفاصل بين الزمن المنقضي (الماضي) وغير المنقضي. واللغة لا تصغ الزمنين في نفس مستوى زمن الخطاب ، إذ يكون احدهما في الأمام والأخر في الوراء وعلى حساب " بنيفنيست " ويتجلى الزمن في اللغة عن طريق قرائن نظيرة بجوار الأفعال سواء عن نهايتها أو عن طريق الظروف ، وهذه الظروف بالذات أطلق عليها مصطلح مبهمات " الزمن " ومنها " الان ، اليوم ، غدا، امس ، الاسبوع الماضي... ".

والزمن يتحدث فيه المتكلم ، وهو محور ترتيب مختلف مبهمات الزمنية وهي :

1 . المبهمات التزامنية : وتتمثل في تلك الظروف التي يقترن استعمالها و دلالتها بالحاضر مثل " الآن " .

2 . المبهمات القبلية : وهي الدالة على الزمن المنقضي مثل " البارحة و الاسبوع ، والماضي ، و السنة الماضية ".

3 . المبهمات البعدية : وهي تدل على زمن الحدث غير المنقضي مثل : " غدا و الاسبوع المقبل ، والسنة القادمة " [1] .

كما نجد العلاقة بين المبهمات الزمانية وزمن الخطاب ، ويكون ذلك من خلال ما يشير اليه المؤلف في بعض الملاحظات المسرحية واثناء حوار الشخصيات فنجد مثالا في بداية المشهد الاول من الفصل الاول بعض ارشادات المؤلف في بغض من المبهمات الزمانية مثل "« يغني لاطفاله كل مساء »" [2] و ايضا نجده "« خرج صاحبنا في الصباح »"[3] "«انت مثل أبي الأن تماما »" [4] ، "« منذ ليلتين ، كان القصر مضيئان ، ومانت الاجتماعات وانعد الى

[1] احمد الدين الهناني : استراتيجيات الخطاب في المسرح الكلاسيكي الجزائري قبل الاستقلال ، ص333

[2] المسرحية ، ص5

[3] المرجع نفسه ، ص6

[4] المرجع نفسه ، ص8

الحكاية : لماذا تم القبض على عبد المطيع المسكين ، لم يعرف ماحدث في قصر السلطان او في المدينة ...»"[1] ، "« يومها كان الوزير يجتمع مع المستشارين »" [2]

وكذالك "« حكموا علي بخمسين جلدة كل صباح ومساء لمدة اسبوع »" [3] كما تتحدد العلاقة بزمن الخطاب و بالمبهمات الزمانية على معرفة الخطاب المسرحي ومدة سير الاحداث فحينها يقول الراوي : "« ويغني لاطفاله كل مساء »" [4]

يقول مهند أيضا "« سأتركك الأن وسأذهب للسوق »"[5]

وهنا أيضا "« لن أتأخر ... سأحضر حالا »"[6] ، وأما الإشاريات الدالة على القبلية فنلاحظ لفظة هذه الليلة مثل قول الراوي : "« سيداتي .. آنساتي .. سادتي ... هذه الليلة سنعود إلى الوراء »"[7] .

وكون المسرح ثنائي الشكل فإن ادراك الزمن من النص الى العرض ، ففي أي عمل مسرحي يوجد زمنين مختلفين وهما من العرض و الذي له علاقة بالمتفرج وزمن الخيال والمتمثل في زمن احداث القصة ، وتنظيمها بواسطة الارشادات المسرحية او الانتقال من فصل لاخر او من مشهد لاخر وكل منها يؤثر في الاحر « وقد يسير هذا الزمن بطريقة تتابعية أي كلما تقع بالترتيب السردي او بواسطة تقنية الاسترجاع او الرجوع الى الوراء Flash-back »[8].

---

[1] المسرحية ، ص21

[2] المرجع نفسه ، ن ص

[3] المرجع نفسه ، ص28

[4] المرجع نفسه ، ص5

[5] المرجع نفسه ، ص9

[6] المرجع نفسه ، ص11

[7] المرجع نفسه ، ص 5

[8] احمد الدين الهناني : استراتيجيات الخطاب في المسرح الكلاسيكي الجزائري قبل الاستقلال ، ص333

وسواء كان الزمن على مستوى النص او العرض فانه يصعب التحكم فيه في كون علامات الزمن في النص تبدو عامة وغامضة اما على مستوى العرض فالتقطيعات يصعب ادراكها جيدا نظرا للسرعة التي تتجلى عليها .

وحسب " أوبر سفيلد " «يكون إدراك الزمن بالرجوع الى الزمن التاريخي في الاحداث المسرحية من جهة اولى والى تحليل الإشاريات الزمانية داخل الخطاب المسرحي من جهة ثانية وإلى تحديد زمن العرض من جهة ثالثة »[1].

اما مسرحيتنا هذه فقد جعلها المؤلف تتنفس في بيئة تاريخية وسياسية تروي احداثا واقعية عاشتها مصر في حكم المماليك ، حيث كان الانسان فيه مفقود القيمة بها ، وكان الانسان الحيوان مثل "« سيداتي .. آنساتي .. سادتي ... هذه الليلة سنعود الى الوراء ، الى زمن كان الانسان مفقود القيمة ، يهان ، كان الانسان حيوان ، قوي النفوذ وسلطان، هذه الليلة نقدم لكم حكاية وحكايتنا ليست عن هاملت او هنري الرابع او حتشبسوت او نابليون او أي ملك من ملوك الأرض »"[2].

اما الإشاريات الزمانية الدالة على المستقبل في مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع قول مهند "« سامحك الله ... لن احضر لهذا بعد هذا اليوم »"[3] فالظرف الزمني " بعد اليوم " لا يقصد به المعنى الدقيق لكلمة اليوم والتي تدل على اليوم الموالي ، بل قصد الغد المطلق وهذا الاطلاق جعل الكلمة غير مبهمة بالمقارنة مع لحظة التلفظ بالخطاب ، فبعد اليوم قد تكون بعد اسبوع او بعد شهر او سنة ، فالمرسل اليه لا يستطيع أن يتنبأ بالوقت الذي سيعود فيه مهند الى منزل عبد المطيع ، فكلمة "اليوم" من المبهمات الحيادية له التي تستعمل في جميع الأزمنة القبلية التزامنية و البعدية .

---

[1] احمد الدين الهناني : توظيف التراث التاريخي في مسرح إصلاحي الجزائري ، مقاربة تداولية لمسرحية يوغرطة لعبد الرحمان ماضي – رسالة ماجستير كلية الأدب والعلوم الإنسانية ،قسم اللغة العربية ،جامعة الجلالي اليابس سيدي بلعباس2009/2008 ، ص125 .

[2] المسرحية ، ص5 .

[3] المرجع نفسه ، ص7.

7.الاشـــاريـــات الشـخصيـة:

يمثل عنصر الشخصية عنصرا محوريا في البناء الدرامي و ذلك من خلال العلاقة الوثيقة بينها وبين الحدث وتظهر الشخصية خاصة في الضمائر الدالة على المتكلم والمتلقي مثل أنا أو أنت فلا يمكن أن تتم عملية التلفظ بالخطاب دون حضور هذه الأدوات الإشارية وتتمثل الإشاريات الشخصية الدالة على المتكلم او المخاطب أو الغائب فالذات المتلفظة، تدل على المرسل في السياق ، فقد تصدر خطابات متعددة من شخص واحد فذاته المتلفظة تتغير بتغير السياق الدي تلفظ فيه و هذه الذات هي محور التلفظ في الخطاب تداوليا لانها تحيل على المتلفظ الانسان ، او المعلم أو الأب وهكذا ... " وما يدل على حضور الاداة الإشارية (أنا) في ذهن المرسل إليه هو احالته لفظا على المرسل ولا يتلفظ المرسل بضمير المتكلم ابتداء في خطابه خصوصا عند اجتماعه بالمرسل اليه لان ضمير المتكلم وضمير المخاطب تفسرهما المشاهدة .

والضمائر المستترة في النحو العربي ضرب من الاشاريات التي تدرك الاحالة عليه من السياق فلا يتلفظها المرسل لدلالة الحال عليه ، ويتطلب البعض منها حضور اطراف الخطاب حضورا عينيا في الأمر والنهي مثلا ففعل الامر ينطوي على (أنت) الذي يوجه الخطاب وبالتالي تنوعت الضمائر بين المستتر وجوبا والمستتر جوازا "[1].

«فاستعمال الضمائر في بعض الحالات يخضع لبعد اجتماعي او سياسي او ديني مما يؤدي الى تغيير دلالاتها مثل ضمير الجمع دالا على المفرد فالضمير في حد ذاته يعتبر شكلا فارغا ويقترن استخدامه بعلاقة المتكلم المرجعية بالسياق ، و هذا ما اشار اليه إميل بينيفست بأنه الضمير خارج الخطاب الحقيقي ما هو الا شكل فارغ "Forme Vide"[2]

وما يلاحظ بصورة عامة ان الخطاب عند السيد حافظ في مسرحيتنا يبدا بوصف الزمان والمكان ليعطي للمتلقي مكتسبا قبليا يستطيع من خلاله فهم الأحداث مثل قول الراوي : "«في

[1] عبد الهادي ظافر الشهري : استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية ، ص82

[2] احمد الدين الهناني : استراتيجيات الخطاب في المسرح الكلاسيكي الجزائري قبل الاستقلال ، ص 328

الكوخ »" ، الراوي "« على هامش الطريق ، فلاح فقير يعيش مع أسرته اسمه عبد المعطي »"[1] وهنا "« ينام وهو متعب بجوار الباب »"[2] ، نلاحظ في لفظة (أسرته) أن السيد حافظ استخدم الضمير الغائب كما استخدم الضمير "هو" في المقولة الأخيرة وهو أيضا غائب ، حيث دلت هذه الضمائر على تعريف بعبد المطيع، وحالته الاجتماعية.

ونجد في المسرحية أن السيد حافظ استخدم الضمير المتكلم مثل حوار أم بثينة مع عبد المطيع "« يومان ... وأنت كسول مثل السياسيين و كتاب القصر ... وأنت لا تحب أن تكون سياسيا أو كاتبا في القصر ، ولا عبدا عند أم بثينة »"[3] ،وهنا أيضا:عبد المطيع "« أنا كنت امزح يا حماري ... انا وانت ، فانت بالطبع حمار وام بثينة زوجتي »" [4] .

ان الحوار بين الشخصيتين يصور العلاقة بينهما وهي مسافة قصيرة كما يظهر في العبارات. أي ليس هناك تودد ولا ألفاظ تدل على الاحترام المتبادل . كما ان هذه الاشارات (ينام ، يتحرك يتمدد) تساهم في تصور الحدث في النص المكتوب .

استخدم عبد المطيع ضمير الجمع في مخاطبته لرئيس الشرطة مثل "« لم اعلم باننا سنستقبلكم حتى ارتدي ملابسة تليق بالمقام و تليق بالمناسبة »"[5] حيث دل هذا الضمير على المكانة العظيمة التي يحتلها كونه لا يخاطبه مثل بقية الناس لان مقامه أو مكانته السياسية أوجبت ذلك .

كما استخدم السيد حافظ عبارت التعظيم والاجلال في الألقاب مثل قول مطيع لشرطي "« نعم سعيد جدا وفرح للغاية ... الحمد لله في ظل مولانا قنصوة الغوري »"[6].

« إن استعمال صيغ الاحترام يخضع لاعتبارات سياسية بعيدة عن المشاعر الحقيقية

---

[1] المسرحية ، ص5

[2] المرجع نفسه ، ن ص

[3] المرجع نفسه ، ص6

[4] المرجع نفسه ، ن ص

[5] المرجع نفسه ، ص19

[6] المرجع نفسه ، ن ص

الصادقة ...وقد يكون استعمال ضمير الجمع للدلالة على المفرد من باب الخداع والنفاق لأمن باب الاحترام والتقدير أو من باب الرهبة والخوف من المرسل عليه»[1] .

هناك عامل اخر داخل في الاستعمال التداولي للضمائر وهو ما يسمى موازين القوى بين الأشخاص ، فيذهب ديكور في هذا المقام الى "« أن فعل الكلام الاستفهام لا يتحقق إلا إذا توفر الميزان القانوني لذاك ، وتلعب بعض عناصر السياق مثل نبرة المخاطب ومكان الخطاب... دورا في تثبيت ذلك الميزان القانوني »[2] .

« فالشخصية (أ) لا تستجيب لطلب الشخصية (ب) ، وليست مجبرة على الاجابة عن أسئلة مالم تتمتع الشخصية الأولى بالقوة اللازمة والسلطة النافذة ... فبمجرد ما ينطق المتكلم بصيغة الأمر الناهي ويلزم غيره بطاعة أمره حيث يصيغه في مرتبة المأمور ، وهذا في حالة توفر الشرط السابق " ميزان القوة " "[3] .

كما نجد أيضا في معظم حوارات المسرحية إن الإجابات كانت مباشرة وحسب ما يقتضيه السؤال سواء كان ضابطا أو رئيسا أو مديرا أو من عامة الشعب وعلى المجيب ان يحرص على الإجابة بالاعتماد على صيغ الاحترام إذا اقتضى الحال ذلك .

وهذا ما ورد في المشهد الثاني في حوار عبد المطيع و رئيس الشرطة :

"« رئيس الشرطة : ماذا تعمل ؟

عبد المطيع : فلاح

رئيس الشرطة : كم فدانا تملك ؟

عبد المطيع : لا شيء[4]

[1] احمد الدين الهناني : استراتيجيات الخطاب في المسرح الكلاسيكي الجزائري قبل الاستقلال ، ص330

[2] عمر بلخير : تحليل مسرحي في ضوء نظرية تداولية ، ص77

[3] احمد الدين الهناني : استراتيجيات الخطاب في المسرح الكلاسيكي الجزائري قبل الاستقلال ، ص331

[4] المسرحية ، ص25

كما نحدد الضمائر مكانة الشخصيات المسرحية في المجتمع الخاص بالأحداث الدرامية فالضمائر أنا وأنت ونحن وانتم ذات طبيعية إخبارية ومثال على هذا قول :

"« عبد المطيع : أجير ... أنا فلاح أجير »"[1].

ويخضع هذا الاستعمال للضمائر إلى ما يشبه الحتمية الاجتماعية التي تمارس ضغطها على الفرد كلما حاول التلفظ فتكون له بالمرصاد انه لا يقول إلا ما يفرضه عليه هذا التعاقد الاجتماعي ، غير أن التلفظ بهذه العناصر لاينتم خارج المحددات المكانية و الزمانية .

8.افعال الكلام في الخطاب المسرحي :

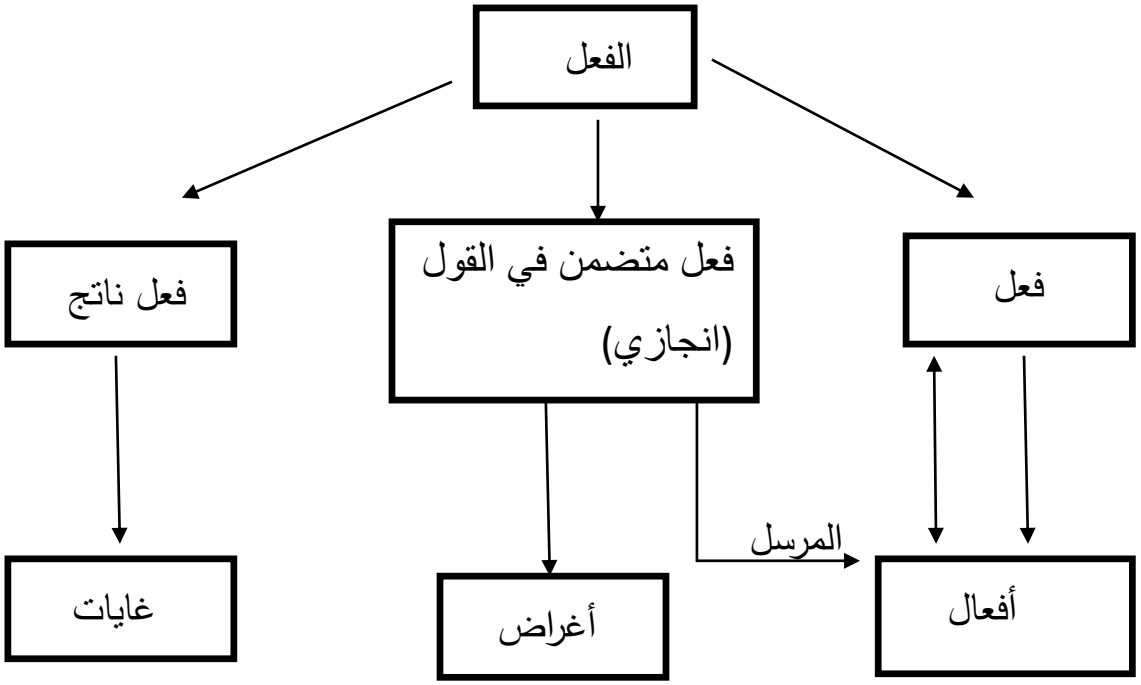
تعكس لنا الأفعال الكلامية الجانب المادي للأعمال التداولية فالفعل اللغوي هو "« كل ملفوظ ينهض على نظام شكل دلالي انجازي تأثيري وفضلا عن ذلك يعد نشاطا ماديا نحويا يتوسل أفعال قولية (Actes locution) لتحقيق أغراض إنجازية Actes (illocutoires) (كالطلب، الأمر، الوعد.....) وغايات تأثيرية (Actes illocutoires)

تخصص ردود فعل المتلقي (كالرفض و القبول) ومن ثمة فهو فعل يطمح إلى أن يكون فعلا تأثيريا أي يطمح أن يكون ذا تأثير في المخاطب اجتماعيا أو مؤسساتيا ومن ثم انجاز شيء ما»" [2]

والرسم الموالي يوضح ذلك :

[1] احمد الدين الهناني : مرجع سابق ، ن ص

[2] مسعود صحراوي : التداولية عند العلماء الغرب دراسة تداولية الظاهرة (الأفعال الكلامية) في التراث اللساني الغربي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ،بيروت ،ط 1،سنة2005،ص40



وكان أوسيت قد وضح ذلك عندما قسم الفصل الكلامي إلى ثلاثة أقسام :

- فعل القول(Actes locution) : وهو الفعل الذي يتحقق ما إن يتلفظ المخاطب بقول ما يقصد به النشاط اللغوي أو نتاج اللغوي الذي يخضع لتركيب معين .
- الفعل المتضمن في القول : ويقصد به الغرض ألانجازي للفعل أو الأفعال المنجزة حقيقة، بحيث يلزم المتكلم نفسه أو غيره (متلقيه) بعمل شيء من خلال أقواله كالوعد والتحذير والأمر والنهي ، ويشكل الفعل ألانجازي الحقيقي أساس النظرية التداولية لأنه يجسد الجانب التواصلي منها ويرتبط بالغرض أو القصد[1].

وهدا النوع من الفعل يحيلنا مباشرة إلى النوع الثالث وهو:

- الفصل الناتج عن القول (Acte perlocutoire):أو الفعل التأثيري وهو بدوره الناتج عن إصدار سلسلة الأفعال القولية المصحوبة بقوى إنجازية أي "...التسبب وفي نشوء أثار

1 آن روبل و جاك موشلار : التداولية اليوم علم جديد في التواصل ، ترجمة: سيف الدين دغفوس و محمد الشيباني ، المنظمة العربية للترجمة ،ط1، سنة 2003 ، ص21

في المشاعر والفكر ومن أمثلة تلك أثار : الإقناع ،التضليل ،الإرشاد "[1]ويطلق عليه اسم الفعل التأثيري، وهو الأثر ورد الفعل الذي يصدر من المتلقي أو السامع ويقصد بها لأثر الذي يحدثه الفعل الإنجازي في السماع [2] أو المخاطب سواء كان تأثيرا جسديا أم فكريا أم شعوريا، كما يعتبر الفعل اللفظي ضروريا لانعقاد الكلام أما الفعل التاثيري فلا يلزم كل الأفعال لأنه منها ولا تأثير له على السامع . كما اهتم "أوستين" على الجمل الإنشائية ففيها تحقق أفعال الكلام، وعليه نجده يقسمها إلى صنفين :

- جمل إنشائية صريحة مباشرة وجمل إنشائية غير مباشرة ، فالجمل تأتي على شكل أفعال تدعى الزمن الحاضر ...
- أما النوع الثاني فهي جمل غير مباشرة يرتكز فيها المرسل إليه في تحليل الأعمال اللغوية على الإشتغال بالتأويل لأن الأمر يتعلق بأقوال يرمي من خلالها المتكلمون إلى التعبير بشكل ضمني عن شيء أخر غير المعنى الحرفي مثلما هو الشأن في التلميحات والسخرية والاستعارة، وحالات تعدد المعنى ..."[3] وإضافة إلى ما سبق وضع "اوسيتن" تصنيف للأفعال الكلامية على أساس وظيفتها الدلالية في الجملة وهي :

✓ الحكميات: أو الأفعال الدالة على الحكم Actes Verdictifs نحو التبرئة ، الإدانة الفهم، إصدار الأوامر ،التقويم ،التصنيف ، التشخيص ،الوصف .

✓ التنفيذيات: أو الأفعال الممارسة Actes Exercitifs وتقضي بمتابعة الأعمال مثل الطرد ، العزل ، الاتهام ، التسمية التوصية ، الاستقالة ،التوسل الفتح او الغلق .

✓ الوعديات: أو فعل الوعد Actes Promossifs وهي أفعال تلزم المتكلم بالقيام بتصرف بطريقة ما مثل: الوعد، الموافقة، والتعقد، والعزم، والنية ،القسم، الإذن والتفضيل.

---

1 ان روبل و جاك موشلار : المرجع السابق، ص42

[2] جيلالي دلاش : مدخل إلى اللسانيات التداولية ، تر: محمد يحيا ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، طبع ، سنة1992.

3 احمد الدين الهناني : إستراتيجيات الخطاب في المسرح الكلاسيكي الجزائر قبل الاستقلال ، ص360

- ✓ السلوكيات: وأفعال السلوك Actes Comportatifs هي أفعال وأعمال تتفاعل مع الغير نحو الاعتذار، والشكر، والتهنئة ، والرأفة ، والترحيب ، والكره ، والتحريض.
- ✓ العرضيات: أو فعل العرض Actes Escpositifs وهي أعمال تختص بالعرض مثل التأكيد والنفي ، والوصف ، والإصلاح ، والحاجة ، والتأويل ، والتوضيح..."[1] من خلال هذه التصنيفات يشير اوستين إلى أن هده المجموعات كلها متداخلة إذا يتدخل السياق أحيانا ليجعل من فعل الحكم فعل ممارسة أو عكس مثل أفعال الممارسة وأفعال الحكم، إلى أن تدخل "سيرل" واقترح بعض التعديلات على نظرية أفعال الكلام ، إلا انه حافظ على تصنيف الجمل الإنشائية إلى مباشرة وغير مباشرة مع بعض الإضافات الهامشية

فالجمل المباشرة تضبطها بغض القواعد هي :

- ❖ فعل القول، فعل الإسناد وفعل الإنشاء ، وفعل التأثير أما الجمل الغير مباشرة فهي التي يتمكن المتكلم من إصدار قولا يريد به معناه الظاهر ، فهذه الأفعال الكلامية الغير المباشرة تحتاج إلى إستراتيجية تمكن المرسل إليه من الوصول إلى المدلول الحقيقي من الخطاب ويتمثل تقسيم "سيرل" الأفعال الكلامية على هذا الترتيب:
- ❖ أفعال الإثبات : غايتها الكلامية تكمن في جعل المتكلم مسئولا عن وجود وضع للأشياء ويشمل: التأكيد ،التحديد ،الوصف...
- ❖ أفعال التوجيه: وغايتها حمل الشخص على القيام بفعل معين وتشمل:ا لأمر، النهي، الطلب ...
- ❖ أفعال الوعد: وغايتها إلزام المتكلم بالقيام بشيء وهو لا يختلف عن تعريف "أوستن" باعتراف "سيرل" نفسه .

---

1 احمد الدين الهناني : المرجع السابق ، ص386

2 ينظر : عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية ، ص160،164

❖ الأفعال التعبيرية: وتتمثل في التعبير عن حالة نفسية مثل : الاعتذار،السرور.

❖ الإعلانات: غايتها أحداث عن طريق الإعلان وتشمل الأفعال الدالة على دلك الإعلام الأخبار ، الإعلان...[1].

- **السلطة في الخطاب المسرحي:**

إن السلطة معيار في تصنيف الأفعال الكلامية، حيث ربطها "اوستين" " بأفعال الممارسة وهي التي تتعلق بممارسة السلطة والقانون وإعطاء التوجيهات التنفيذية القريبة من النضج والتحذير .

وقد تكون السلطة رسمية أو أخلاقية أو دينية، وتحدد من خلالها الدرجات الاجتماعية والتخاطبية بين المتخاطبين ، فمن يملك هذه الميزة يستطيع أن يؤثر في الطرف الأخر من الخطاب ويعطي القوة لأفعاله ويضمن تحقيقها لفعل التأثير"[2] .

ومفهوم السلطة أو السيطرة مفهوم مجازي عندما يستعمل في التفاعل والخطاب ...

ومن المعروف أن السلطة بمعناها العام هي الحق في الأمر، فهي تستلزم آمرا ومأمورا وأمرا أمرا له الحق في إصدار الأمر إلى المأمور والمأمور عليه واجب الطاعة للأمر بتنفيذ الأمر الموجه إليه[3] ، كما يختار المرسل إستراتيجيا الخطاب المناسب للسياق وفقا لما تقتضيه سلطته ، ومن تمام السلطة الانجاز الخطاب الاعتماد على المكان المادي لتفعيلها كالمعلم الذي يفعل سلطته داخل القسم ، والقاضي يمارس سلطته داخل المحكمة "وتنعكس هذه السلطة على الخطاب بين طرفيه ، وذلك بتحديد نوعية الخطاب المرسل، ونوعية الخطاب المرسل إليه ، فالمرسل صاحب السلطة يسعى إلى أحداث الفرق بينه وبين المرسل إليه وتتضح حين ينطلق بخطاب يمتاز بالصرامة التي لا تقبل النقاش ، ولا تترك للمرسل إليه الحرية في التعقيب والمعارضة ، أما إذا انعدمت السلطة فسوف يكون الخطاب فاشلا ،لا يحقق أي تأثير لان معظم

[1] ينظر : عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية ، ص160،164

[2] احمد الدين الهناني : استراتيجيات الخطاب في المسرح الكلاسيكي الجزائري قبل الاستقلال ، ص153

[3] عبد الهادي بن ظافر الشهيري : استراتيجيات الحطاب –مقاربة لغوية تداولية – ،ص221

الشروط التي ينبغي أن تتوفر كي يعمل الانجاز الكلامي عمله تنحصر في مدى التلاؤم بين المتكلم أو وظيفته الاجتماعية وبين ما يصدر عنه الخطاب "[1]

وفي مسرحية "حكاية الفلاح عبد المطيع" استعمل المؤلف العديد من الخطابات التي نجد فيها بعض التضخيم التي تعتبر من المظاهر التي تتجلى فيها السلطة مثل خطاب المستشار1 إلى الوزير"«إذا مولانا لا يريد أن يرتدي أي شخص ملابسة مزخرفة »"[2]فالإسم الذي نادى به المستشار في حديثه مع الوزير عن عين السلطان (مولانا) يدل على الاحترام، ويجسد أيضا مظهر السلطة التي يتمتع بها السلطان ، وجاء أيضا في التعظيم والاحترام قول المستشار2 إلى الوزير "«سيدي ما رأيك في أن تستدعي له طبيبا من الهند أو الإستانة»"[3] فقد جاء المرسل (المستشار2) في مخاطبة الوزير بمناداته(بسيدي) الذي يدل على التعظيم كونه يتحدث أمام سلطة أعلى منه فيوجب الاحترام واحترام مكانته الاجتماعية بإصدار خطاب يتلاءم مع هده الوضعية مع سلطة المرسل أليه ، وكذلك يعده في الحطاب الذي أعلنه فرمان ، حيث اصدر كل من المستشارين والوزير فرمانا سلطانيا في كل البلاد حتى لا يشعر السلطان بأنه وحيد في محنته وانه بمفرده ولابد للأمة أن تحزن معه مثل "«صوت الطبول تدق ويخرج المنادي. وخلفه حاملو آلات الإيقاع يدقون عليها يجتمع الناس حولهم"[4] المنادي: ياأهل القاهرة ...ياأهل المدينة الظافرة فرمان ...فلرمان من سيدنا الوزير إلى الشعب العظيم ... بسم الله والحمد لله والحاضر يبلغ الغائب سيدنا السلطان مريض ...شفاه الله وعافاه وباسم السلطان نعلن حداد في البلاد والأطفال والنساء كلهم يرتدون ملابس سوداء ويمنع أولا: الاحتفال بالختان، ثانيا: الاحتفال بالعرس أو بأي احتفال لحين شفاء السلطان....ومن يخلف الأوامر يتعرض لعقاب

1 احمد الدين الهناني : المرجع السابق ، ص 394,393.

2 المسرحية ، ص22.

3 المرجع نفسه ، ن ص.

4 المسرحية ، ص23..

سيدنا الوزير...وما على الرسول البلاغ »[1] حيث يعد هدا القرار أو الفرمان أمرا إلزاميا وإجباريا على الشعب لأنه مصدر من الوزير أي السلطة العليا، وما يكون على الشعب سوى الاستجابة إلى هدا القرار والطاعة العمياء لهدا الأمر الغير المنطقي بحيث الشعب لا يريد التعرض إلى عقوبات ومشاكل مع السلطة حيث اصدر المرسل هذا الخطاب بما أن المرسل أعلى سلطة والتي تكسبه قوة التأثير، فقد أنجز فعلا طلبيا وهو فعل الأمر، وسلطة القوة لها تأثير على المرسل إليه فأفعال الكلام تتحقق وتأثيرها يبدو واضحا في كلام المتلقي وتصرفاته مثل"«الرجل2:يعني هدا أننا سنغير ملابسنا هده بملابس سوداء»"[2] الرجل3: علينا بالصباغ"[3]الكورس وارتداء كل المدنية السوداء»"[4] كما أن السلطة الاجتماعية هي كذلك تأثير كبير على المرسل إليه حيث استغلت (أم بثينة) في تمرير الخطاب لابنتها بثينة التي حاولت تهدئتها من الغضب على الشيخ (الطبيب) ومهند فالحوار الذي قالته (نفيسة) تلاءم وضعيتها الاجتماعية باعتبارها (أم) ومسئولة وربة بيت، حيث لم يكن يحدث فعل التأثير، ولو صدر من شخص أخر لا يملك تلك السلطة ما تحقق الانجاز الكلامي والتأثير الذي حققته زوجة عبد المطيع .مثل "«يا بثينة: يا أمي...أم بثينة اخرسي أنت، بثينة : خرست»"[5]. استجابة بثينة لطلب أمها باعتبارها سلطة أعلى منها.

- **الأفعال التوجيهية:**

هدف الأفعال التوجيهية جعل المرسل إليه يفعل شيئا ما ويحاول المرسل تحقيق هذا الهدف بدرجات مختلفة تتراوح بين اللين ودلك بالإغراء أو الاقتراح أو النصح وبين العنف والشدة ودلك بالإصرار على فعل الشيء"[6]وتشمل هده الأفعال على عدة صيغ لغوية منها لأمر

---

[1] المسرحية ، مرجع سابق ، ن ص

2 المرجع نفسه، ن ص.

3 المرجع نفسه، ن ص.

4 المرجع نفسه، ن ص.

5 المرجع نفسه ، ص39.

[6] عبد الهادي بن ظافر الشهري : استراتيجيات الخطاب – مقاربة لغوية تداولية – م س ، ص158

والنهي والطلب ، ويعتبر الأمر من أهم أفعال التوجيه، ويخضع في أصله إلى شرطي السلطة والصيغة اللغوية ، إذ يصدر من أعلى درجة إلى الأدنى... ولاكتمال فعل الأمر بصورة حقيقة وجب على المأمور ان ينفد الطلب كأمر الولد لابنه فالوالد يمثل أعلى سلطة تلتزم الولد على الاستجابة للأمر مهما كانت الصيغة المستعملة ... إذا صدر الآمر من أمر يتساوى في الدرجة المأمور، فيتحول الأمر من الوجوب إلى الالتماس وعليه فمسافة فعل الأمر يختلط فيها الجانب اللغوي بالجانب اللغوي بالجانب التداولي نظرا لتأثير المرسل في دلالة هدا الفعل"[1].

لقد استعمل السيد حافظ في مسرحيته العديد من أفعال التوجيه وخصوصا الأمر بنوعيه (الأمر الإلزامي بنبرة الغضب أو الطلب بلين مثل الأمر الذي أصدره رئيس الشرطة لمطيع: بغضب "«قف يا أبله لا تتحرك»"[2] وهي فعل من أفعال التوجيه من سلطة أعلى على المأمور. وكذلك (الأمر الذي وجهته نفيسة لابنتها بالسكوت مثل" «اخرسي أنت»"[3]، وأيضا فعل توجيه أخر (لام بثينة) للحمار" «احرس»"[4]وهنا عبد المطيع يسكت حماره من خلال الفعل التوجيهي (الأمر)"«اسكت يا حماري »"[5]ومن أفعال التوجيه أيضا قول الشرطي1 "«(يمسكه من قفاه ويسحبه)هي أمامي»"[6]) فقد جاء الأمر من أعلى سلطة تستلزم الوجوب والطاعة وقد يرتبط فعل الأمر بمبدأ التأدب فإذ جاء بصيغة أنا آمرك ، وبأمر من نزعت منه صفة التأدب ، لان المرسل ينتج خطابه بناء على موقعه السلطوي»"[7]

ومن أفعال التوجيهية أيضا نجد النهي "«وهو طلب الكف عن فعل الشيء على وجه

1 احمد الدين الهناني: استراتيجيات الخطاب المسرح الجزائري قبل الاستقلال، ص400

[2]المسرحية ، ص28

[3] المرجع نفسه ، ص39

[4] المرجع نفسه ، ص7

[5] المرجع نفسه ، ص24

[6] المرجع نفسه ، ص20

[7] احمد الدين الهناني ، المرجع السابق ،ص400

الاستعلاء والالتزام ...وهو شبيه بالأمر، حيث يكون الحقيقي منه على سبيل الاستعلاء... فان صادف ذلك أفاد الوجوب ، وإلا أفاد طلب الترك فحسب»"[1] ومن الأمثلة على ذلك قول أم بثينة "«كفى يا ولد...كفى يا ولد...كفى يا بنت»"[2] فلفظة كفى تدل على أمر التوقف عن المشاغبة وإحداث المشاكل بين بعضهم البعض ،وبذلك حقق المرسل الفعل الكلامي بشروطه الثلاثة حسب "اوستين"

فعل الكلام : وهو نطق بالنهي (كفى).

الفعل المتضمن في القول : يتجلى في النهي عن إحداث المشاغبات.

الفعل التأثير: ويتمثل في استجابة الأطفال لذلك النهي .

ونجد أيضا نهي عبد المطيع لزوجته عن إزعاجه مثل "«إذا دعيني أنام»[3] فظاهر اللفظ (دعيني) يدل على الأمر، لكن عمقه يتحقق نهيا عن الحديث الذي يريد سماعه حول العمل وعدم رغبته في الذهاب والعمل .

- **الأفعال ا لكلامية الجامعة :**

إن دراسة النصوص المسرحية لا تكتفي فقط دراسة الأفعال الكلامية إنما تتجاوز هذا المستوى إلى مستوى دلالي أعلى ، فهي أفعال ذات قيمة كلامية شاملة، والمقصود بذلك إن النص مهما كان طوله فإنه يؤدي فعلا كلاميا واحدا (ولو تعددت فيه الأفعال الكلامية) مثل الشكر والتأنيب و التهنئة و الاعتذار و غيرها... .ومثالا على ذلك قول عبد المطيع للشرطي1 عندما سأله هل هو فرح وسعيد"« نعم سعيد جدا وفرح للغاية الحمد لله في ظل مولانا قنصوة الغوري»"[4] نلاحظ هنا في هذا الحوار أن المرسل استعمل كلمة صريحة تدل على السرور، طبعا هدا السرور مزيف فمطيع فلاح فقير

[1] ا احمد الدين الهناني ، المرجع السابق ،ص401

[2] سيد حافظ ،حكاية الفلاح عبد المطيع ص8.

[3] المرجع نفسه ص15

[4] سيد حافظ ، حكاية الفلاح عبد المطيع ص18

ويكره الوضع الذي هو فيه فهو ليس سعيد ولكن نفاقه مع السلطة جعله يقول ذلك حتى لا يوقع نفسه في المشاكل ، حيث لا توجد أفعال ضمنية من خلال هذا الحوار كونه صريح إلا انه قد يكون بعض المقاطع من المسرحية أو النص الدال على ذلك متضمنا لمجموعة من الأفعال الكلامية الأولى ولكن ذلك لا يؤثر في الشيء في تأديته لفعل الكلامي أشمل .

كما يظهر فعل العزم الذي هو ضمن أفعال الوعد عند "اوستين" والذي يهدف إلى تعهد المرسل بانجاز فعل معين مثل(قول مهند) لام بثينة (نفيسة) "« لن احضر لهذا البيت بعد اليوم»"[1] من خلال قول مهند نكشف الفعل الشامل المتمثل في العزم على الرحيل وعدم العودة إلى هذا المنزل.

وفي خطاب رئيس الشرطة مع عبد المطيع "«أنت يا رجل متآمر»"[2] ثم "«تعلن العصيان»" و"« وتعلن رفض الاستجابة والخضوع والمثول أمام أوامر السلطان»"[3] حيث نلاحظ من خلال هذا الخطاب اتهام عبد المطيع بأنه يعلن العصيان أي بتهمة قيام ثورة وعصيان وتمرد على السلطة في حين أن عبد المطيع فلاح فقير، لا يفقه شيء في الحياة وأيضا نجد اتهام نفيسة لمهند بالمنافق وكذاب مثل "« أنت مثله ....كاذب ومنافق»"[4]ونلاحظ في الأول فعل الاتهام حيث أدرك المتلقي ذلك حيث النص يدل على اتهام المخاطب ،حيث كان رد مهند مصدوما من تهم نفيسة له .

ومن الأفعال الكلامية الجامعة قول عبد المطيع لمرسي وأمه ، عندما رآهم يلبسون الملابس السوداء مثل "«البركة فيك»[5] حيث تقال هذه الكلمة في العزاء وخطاب على المواساة في الأزمة أو شدة التي يظنها عبد المطيع التي حدثت لمرسي وأيضا "«لقد حزنت والله من اجل هذه المصيبة ، حزنت الموت هو القضاء الذي لا مفر منه (يبكي) وأيضا «لقد حزنت

---

[1] المسرحية ، ص7

[2] المرجع نفسه ، ص25

[3] المرجع نفسه ، ن ص.

[4] المرجع نفسه ، ص7

[5] المرجع نفسه ، ص11.

والله من اجل موت أمك فجأة »»"[1] فهذه الفعال دلالة على الحزن والمواساة برغم انه مخادع ولم يكن حزينا حقا بل حاول كسب التعاطف مرسي وأمه .

- **فعل الاعتذار:**

يندرج فعل الاعتذار ضمن الأفعال التعبيرية في تصنيف "سيرل" ، وضمن أفعال السلوك في تصنيف "اوستين" وضمن أفعال الطلب في تصنيف العرب القديم للأفعال الكلامية، وهو فعل يرتبط مباشرة بعلاقة الشخص المعتذر بالشخص الذي وقع عليه الضرر، والمتضرر له أن يقبل أو يرفض الاعتذار هذه من جهة أخرى تتحكم في الإعتذار قواعد ترتبط بمراتب المتكلمين وسياق الحديث"[2]. فإن كان المعتدي عليه لا يمثل سلطة ، فإن الإعتذار يكون اختياريا ويتحقق بإحدى الصيغ اللفظية المتداولة ، أما إذا كان المتعدي عليه يمثل هرم السلطة ، فان الإعتذار يكون إجباريا وسيتم بصورة صريحة وقد ينجر على ذلك عقوبة أو عفو .

كما قد نجد صيغ مباشرة لإبداء أسف المتعدي حيث يوظف الأفعال الصريحة ، وقد يقدم حجة بدل الإعتذار ، فيكون الإعتذار بطريقة حجاجيه مثال ذلك إعتذار عبد المطيع لزوجته التي كانت غاضبة منه "« أنا كنت امزح يا حماري... أنا وأنت فأنت بالطبع حمار وأم بثينة زوجتي »"[3] .عندما أحس عبد المطيع انه اقترف خطأ في حقي زوجته –خوفا منها– التي غضبت منه حيث لجا عبد المطيع إلى الأسلوب التلميحي الغير المباشر للدلالة على الإعتذار ، الذي بدوره حقق الإعتذار ونجد انه أيضا قدم إعتذار غير مباشر مثل قول(مهند) "«لا تغضب منها» "،مهند"« لا اعرف لماذا تفعل معي هذا»"، عبد المطيع : هي تفعل كل هذا مع كل من تعرفه المهم بثينة»"[4] نلاحظ هنا إعتذار غير مباشر لمهند من قبل عبد المطيع على أفعال زوجته اتجاهه.

---

[1] المسرحية ، ص 11.

2 ينظر: عمر بلخير : تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، ص 190.

3 المسرحية ، المرجع السابق ، ص6.

4 المرجع نفسه ، ص8.

أما فعل التأنيب والإحساس بالندم نجده فيما قالته "أم بثينة" وفاطمة عندما علم ان عبد المطيع في السجن مثل "فاطمة: « يا سيدي الرجال»"[1]، أم بثينة "«أين أنت يا أبو العيال (تبكي) »[2] ، فاطمة "«يا طيب القلب»"[3] .هنا يظهر فعل التأنيب من خلال كلام فاطمة وأم بثينة (نفيسة) بعد القبض على عبد المطيع ، حيث أحست نفيسة والتي هي زوجة مطيع بأنها السبب في مصيبته لأنها أرسلته مكرها لجلب الشعير من المدينة ، فالمجتمع العربي عندما يحس بالذنب يبدأ بالنحيب وتذكر الخصال الحميدة لشخص المندوب عليه .

- **اللغة الحجاجية و الحوار:**

نقف هنا على جانب من جوانب الإقناع والحجاج في الحوار الذي دار بين عبد المطيع و حمد حول جدوى العمل في هذه الحياة حيث اقتنع عبد المطيع أن الحياة أقدار، وليس للعمل دخل في الحال الذي هو فيه أو الحال الذي فيه المجتمع لدرجة اعتبر الإنسان حيوان اخرس، ورغم قناعات حمد عكس ذلك إلا انه حاول من خلال قوة المحاججة عنده أن يقنعه بوجهة نظره :

عبد المطيع : حماري يا سيدي مند أمس لم يأكل.

حمد : أتعذب الحيوان.

عبد المطيع : لمادا تحزن على الحيوان والإنسان في كل لحظة يموت من المسؤول عنه ؟ إذا كان الحيوان جائعا فما رأيك بالإنسان الجائع[4]

حمد : يا إبني الحيوان مخلوق اخرس

عبد المطيع : والإنسان أيضا حيوان اخرس إذا نطق

حمد : يا إبني أنت تكفر بنعمة السمع والنطق والبصر .

---

1 المسرحية ، ص30

2المرجع نفسه ، ن ص

3 المرجع نفسه ، ن ص

4المرجع نفسه ، ص17

عبد المطيع : أنا لا اكفر يامولانا لكن العين بصيرة واليد قصيرة [1]

استعان حمد على إقناع عبد المطيع بسلسلة من الحجج بإضافة لها ضرب الأمثلة ليقرب الفكرة من عقله(برفض فكرة إن الإنسان حيوان اخرس وإعطائه الأدلة العقلية كانطق والبصر والسمع)حيث يقصد بهذه الحواس البصيرة والرؤية العقلية والإدراك العميق لحقيقة الإنسان حيث يدعوه لتأمل والعمل لتغير الواقع المعاش ورفض العبودية.

ويعد الحجاج مبدأ تداوليا لأهميته وبوصفه عملية إستراتيجية تسعى لتحقيق الهدف الخطابي في كثير من الخطابات ومن هنا تأتي أهمية دراسة الحجاج بوصفه هدفا وإستراتيجية في الآن نفسه وهذا المبدأ يسعى إلى استمالة الأخر بالياته المتنوعة وأشكاله المختلفة وكيفية بنائها وترتيبها في الخطاب المسرحي ولابد من الوقوف عندها وما تثيره عند المرسل إليه لأنها السبل التي يسلكها المرسل لبلوغ هدفه .

ثانيا: الخطاب غير المنطوق (خطاب العلامات المسرحية):

الخطاب المسرحي هو ذلك النص الغني بالرموز والدلالات والإشارات المتعددة المختلفة التي تنبثق من النص الدرامي فاهتمامنا بالدراسة الخطاب المسرحي لا يعني دراسة اللغة المنطوقة فحسب ، بل الخطاب المسرحي هو (المسرحية نفسها بخطابها اللغوي –الخطاب الدرامي–) المتمثل في التقنيات ، والشخصيات داخل المسرحية بالإضافة إلى الموسيقى والإضاءة ، الموجودة في النص الموازي الذي يحاول بعث الحياة في المسرحية.

وهذا ما أشار إليه (رولان بارت) حول الخطاب غير منطوق بقوله"« هو نظام لا ينتمي إلى النظام اللساني ، ولكنه على علاقة معه»"[2] . ومنه نستنتج أن اللغة في المسرحية تتألف

[1] المسرحية ، ص 17

[2] رولان بارت : نظرية النص ، تر : منذر عياشي مجلة العرب والفكر العالمي ، بيروت ،عدد15 ،995 ،ص93.

من الملفوظ ، وغير الملفوظ أو حيث الهدف المنشود منهما الوصول إلى القارئ ، وجذب انتباهه إلى القضايا المراد معالجتها سواء كانت اجتماعية أو سياسية ، لان القدرة على التجاوب مع المتلقي (القارئ) تجعل الكاتب يخضع الحوار للتنظيم ، ودمجه الكلي مع الأنساق البصرية والسمعية في معنى واحد وهي السمة التي تعطي للخطاب جاذبيته وينقل عن طريقه كل الفكر الذي يراه صاحب الخطاب التي يكون موجود في النص الموازي .

إن الحركة والإيماء والخطاب الصامت « تستخدم هده التسمية للدلالة على شكل اداء يستند إلى التعبير بالحركة وتعابير الوجه بعيدا عن الكلام...وكلمة إيماء باللغة العربية تقابل كلمتين مستعملتين في اللغات الأجنبية هما nime ، pantonume »[1]

ويتضح لنا إذا إن التعبير الفيزيولوجي بالإيماء والحركة هو خطاب متكامل للتعبير الصوتي.

بالإضافة إلى أن حركة والانفعال ، هما من التقنيات التي استعملت كحطاب إضافي للحوار اللغوي المنطوق .

اكتفى الكاتب المسرحي (السيد حافظ في مسرحية "حكاية فلاح عبد المطيع") بمثابة شخصيات رئيسية حيث كان رأس ماله من أوله إلى أخره ، حيث شكلت هده الشخصيات مجموعة من الانفعالات والمشاعر وحركات جسدية التي قامت بها الشخصيات التي شكلت بعد علاماتيا في النسق العام للمسرحية .

1.العلامات التواصلية غير اللغوية :

ان اللغة الجسدية ، وهي أقدم اللغات ، يستعملها الإنسان لتعبير عن مشاعره وانفعالاته حيث تظم إيماءات ، وإشارات وهي عبارة عن قنوات للتواصل غير لفظية فهي «مظاهر ثقافية اجتماعية ، يتفق عليها الأفراد في المجتمع ، يتحول الجسد فيها إلى أداة معرفية ذات بعد

1 احمد الدين الهناني : الخطاب الغير المنطوق في المسرح ، مجلة النص ، جامعة جلالي ليابس ، سيد بلعباس ، الجزائر ،العدد الثاني ابريل 2015 ، ص125

ثقافي تاريخي ، تستقر في وعي الجماعة بدلالات رمزية»"[1] ومنه نفهم إن الجسد هو مادة تعبيرية تشخيصية تشرح فكرة أو موقف بالاستعانة بالرأس، الإنسحاب ، التقدم إن الانفعالات والحركة التي تقوم بها الشخصيات المسرحية هي مقصودة ومدروسة بدقة وترتبط بالفعل الدرامي حيث تكون هذه الانفعالات والحركات في النص الموازي أو من خلال المعنى الخطابي المنطوق وغير المنطوق .

يحفل نص (حكاية الفلاح عبد المطيع) بالنص الموازي ، حيث يحدد لنا النص الموازي حركات الشخصيات وأفعالهم في المسرحية وكل ما من شأنه أن يزيل اللبس ، كما أوضحت من خلال بعض أزياء الشخصيات (وصفها) . وحتى نقف على وظيفة النص الموازي في المسرحية (حكاية الفلاح عبد المطيع) فإننا سنقوم بتحليل الفضول الموجودة في المسرحية.

الفصل الأول من المسرحية:

	النص الموازي	الوظيفة	الصفحة
1	ظهور عبد المطيع ينظر إلى النافذة الأخرى	حركة	ص6
2	يلتف يمينا ويسارا ثم يجلس ويحدث نفسه	حركة /انفعال	ص6
3	تبحث أم بثينة عن عصا بجوارها	حركة	ص6
4	فتجد عصا حطب تحميلها في يدها	حركة	ص
5	يلتف في الاتجاه الأخر	حركة	ص6
6	تجري وهو أمامها	حركة	ص6
7	يخرج من الباب	حركة	ص7
8	عبد المطيع يخرج مسرعا	حركة/انفعال	ص7
9	تضحك بثينة مرة أخرى	انفعال	ص7

[1] مفتاح خلوف : الإنتاج الدلالي في العرض المسرحي الجزائري : (دراسة سينمائية لمسرحية "الدالية" لعز الدين ميهوبي) جامعة الحاج لحضر، باتنة ، سنة2008/2007ص155.

10	أصوات أطفال تصرخ	انفعال	ص8
11	تخرج أم بثينة	حركة	ص8
12	يتحرك عبد المطيع	حركة	ص8
13	تدخل بيتها تغلق الباب	حركة	ص10
14	يبكي	انفعال	ص11
15	يضيق	انفعال	ص12
16	يصافحها	حركة	ص12
17	يبكي	انفعال	ص12
18	يحدث مرسي	انفعال	ص12
19	تخرج من المسرح	حركة	ص12
20	يمد قدميه لينام	حركة	ص14
21	تمسكه من قدميه	حركة	ص15
22	يجري	حركة	ص15
23	يرتجف	انفعال	ص18
24	بصوت حاد	انفعال	ص19
25	بغيض	انفعال	ص20
26	يمسكه من قفاه ويسحبه	حركة	ص20
27	يتركه الشرطي	حركة	ص20

الفصل الثانـــــــــــــــــــي:

	النص الموازي	الوظيفة	الصفحة
1	يتحرك إلى خارج المسرح	حركة	ص23
2	يضحك بتمثيل	انفعال	ص24
3	يبدأ في خلع ملابسه	حركة	ص24

4	يمسك السوط في يده	حركة	ص24
5	يضرب بالسوط في الهواء	حركة	ص24
6	بدهشة واستغرب	انفعال	ص25
7	يسجل احد الشرطة	حركة	ص25
8	يضحك	انفعال	ص25
9	تشير إلى فاطمة	حركة	ص26
10	تغني	انفعال	ص26
11	يفتح الباب...يدخل الحارس	حركة	ص29
12	تبكي	انفعال	ص30
13	تبعدها	حركة	ص31
14	يخرج مهرولا	حركة	ص34
15	يجرى أفراد هنا... وهناك مسرعين.	حركة/ انفعال	ص36

نلاحظ من خلال هدا الرصد أن النص الغائب المتجلي في النص الموازي جاء راصدا حالات الانفعال وحالات الفعل و الحركة داخل المسرحية ساهما في تحريك النص والشخوص.

2. ملامح شخصيات حكاية الفلاح عبد المطيع :

تعتبر الشخصية الدرامية عنصرا هاما من عناصر النص المسرحي ، ويعني الكاتب باختيار شخصياته التي يدور حولها الحدث ، ويتفاعل معها حيث يؤطر كل شخصية في نصه بإطارها الخاص من حيث سماتها العامة وتكوينها الجسمي والنفسي والثقافي ، وبعدها البعد الاجتماعي فلكل شخصية في النص مسارها ووظيفتها ، تدفع الأحداث ، وتشيع الحركة ، وتؤزم الحبكة وصولا للنهاية حيث ظهرت شخصيات حكاية الفلاح عبد المطيع انعكاسا لشخصيات المجتمع المصري وقد حمل الكاتب شعب مصر أعباء الحياة وسعيهم لتخلص من الظلم فلطالما اعتبرت قضية الصراع الطبقي وحقوق الطبقة الكادحة من أهم القضايا الإنسانية

القديمة والتي مازالت إلى اليوم الحديثة ، التي تدين لها ذاكرة التاريخ وتحتفظ بنماذج تمردت على الواقع وحفرت كفنها في سبيل إثبات وجودها.

❖ **ملامح شخصيات المسرحية:**

للشخصيات عدد من الملامح والسمات ذات بعد علاماتي واضح في النص :

- ✓ الملامح الجسدية : ويقصد بها الصورة المادية الخارجية للشخصية ، جنسها لونها طولها وعرضها وكل ما يصور الشخصية من الخارج ، ولهذه الملامح دلالاتها داخل الفعل الدرامي الذي تنهض به الشخصية ، وعلى الكاتب الدرامي أن يضع في حسبانه مطابقة الدلالة الجسمية لكل شخصية حسب الدور الذي تنهض به داخل النص المسرحي. إلا أن الكاتب السيد حافظ لم يهتم كثيرا بالسمات الجسدية لشخصياته حيث نجد يصف ملامح عبد المطيع كما في قوله "«فلاح فقيرا ، أجير ، عيناه مسجدان .... ويداه صلبتان في صلابة صخر النيل»"[1] وذكر عمر بثينة مثل "«ظهور بثينة هي شابة في العشرينات جميلة تختال في مشيتها»"[2] .إما باقي الشخصيات لم يذكر ويصف لنا سماتهم الجسدية حيث يعود اكتفاء الكاتب بهده الملامح الجسدية البسيطة ، كون إظهار ملامحهم الجسدية لن يؤثر في طرح القضية الاجتماعية الإنسانية التي تناولتها في النص .
- ✓ الملامح الاجتماعية :إن الملامح الاجتماعية انتماء الشخصية لطبقة اجتماعية (مال/فقير/غني/عبد/أمير /ملك) (متزوج/مطلق/أعزب) وغيرها من التصنيفات الاجتماعية تدفع الشخصيات للحراك داخل النص الدرامي بثقلها الاجتماعي الذي رسمه لها الكاتب ، مما جعل لكل شخصية من هده الشخصيات سلوكا ثقافيا ونمطا معيشيا خاصا بها ، يميزها من سواها وقد يكون لانتمائها الاجتماعي أثرا في لغتها وبعدها الجسماني والنفسي ، فلكل شخصية حراك مختلف في عالمها الدرامي داخل النص المسرحي. وتتبين من خلال ملامح شخصيات المسرحية ما يظهر إطارها الاجتماعي ، فالشخصيات تتحرك في

---

[1] المسرحية ، ص5

2 المرجع نفسه ، ص7

فضاء أسرة قروية حيث الأب فلاح فقير أجير والأم تتحمل معه أعباء النفقة على الأسرة الذي هي أيضا تعمل فلاحة ومهند الذي يريد الزواج من بثينة إلا أن أم بثينة (نفيسة) معارضة لهذا الزواج وفاطمة جارة عبد المطيع الذي مازال يحبها ولم ينساها برغم من زواجه من أم بثينة . وشخصية مرسي وأمه وسكان المدينة التي هم عبارة عن شخصية خاضعة في البعد الاجتماعي بالفكر العام للقرية ومتقبلين الظلم السلطوي والتفاوت الطبقي الموجودة في مدينتهم ، كما أن حياة الفقر التي يعيشونها تجعلهم محملين بأعباء الحياة والعيش .

- ✓ الملامح النفسية : يدخل الزاج (سرعة البكاء ، التأثر ، الغضب الشديد ، الاسترخاء ، الحزن ، الفرح) الذي يظهر على الشخصيات ضمن الملامح النفسية ، ويأتي هذا العامل نتيجة الملمحين السابقين الجسدي والاجتماعي ، فلا أبعاد الشخصية وكل بعد نفسي له تعليلاته المختلفة لهذا لابد من الكاتب إعطاء مبررات منطقية لأبعاد النفسية لكل شخصية من شخصياته ويبدو جليا في شخصيات وبحكم علاقتها الاجتماعية مع الذوات الأخرى يعيش في حالة متناقضة فعبد المطيع يشعر بعاطفة الحب مع فاطمة التي يراها الملجأ الوحيد و أمانه الذي يبحث عنه مثل قوله "« لا يهمني أي شيء ... كل ما يهمني في العالم هو انت يا فاطمة أنت تعلمين كم احبك »" [1] على عكس زوجته نفيسة التي لا لا يحبها بل مجرد جسد لإفراغ الشهوات فمطيع يرى الزواج قيد وكبت. كما ان نفيسة ذات شخصية متذبذبة بين الانا المحرومة التي افتقدت عاطفة الزوج وانشغلت بمسؤولية إعالة الاسرة بسبب تراخي زوجها في كسب المعيشة حيث لم تشعر بحب مع مطيع مطلقا مثل قولها "« كف عن خداعي يا رجل يا ملعون ... يا منفق يا كسول يا مخادع »"[2] فيدل أن نفيسة لا تنادي زوجها ب يا حبيبي او يا عزيزي فهي تناده بالمنافق والمخادع بعلمها بحبه لفاطمة ، وتظهر الأنا المنتقمة لنفيسة عند ملاقاتها مع فاطمة حيث تدافع عن عش زواجها

[1] المسرحية ، ص9

[2] المرجع نفسه ، ن ص

مثل قول نفيسة "« من أين يأتي الخير ... هل يرى احد وجهك ويشعر بالخير ، الخير عندما يرى وجهك يفر يهرب ، من أين يأتي الخير يا وجه النحس ؟»"[1] . وتظهر شخصية عبد المطيع المنافقة في حديثه مع مرسي عندما رآه يلبس اسود فقال له "« لم اسمع والله العظيم لم اسمع ، ولو سمعت لخرجت في الحال في الجنازة ، فانا لا اترك أي جنازة إلا سرت خلفها »"[2] وفي حديثه مع الشرطي في مدح حاكمهم برغم انه هو سبب بلائهم وهمهم وحزنهم وشفائهم مثل "« نعم سعيد جدا وفرح للغاية ... الحمد لله في ظل مولانا قنصوة الغوري »"[3]، وهكذا نكون قد حددنا اربع متغيرات رئيسية في دراسة الشخصية :

- أراء شخصية : وهي المتغيرات التي تطرأ على ما تصرح به الشخصية عن نفسها، أو ما تصرح به الشخصيات الأخرى عنها وما يطرأ على لغة الشخصية وصياغتها لعباراتها ومستوى ذكائها.
- فكرة شخصية : وهي المتغيرات المتعلقة بفكرة الشخصية و ردات أفعالها ومبرراتها الفكرية ومستوى ذكائها .
- فعل الشخصية :وهي المتغيرات التي تحدث في السلوك ومواقفها العاطفية والنفسية.
- مظهر الشخصية : وتشمل المتغيرات الشكلية وتعبيراتها الخارجية نتيجة التأثر بالأحداث والمواقف الدرامية.

3.النموذج الفاعلي :

النموذج العاملي أو الفاعلي هو بنية العلاقات بين العوامل (الفاعلين) Actants وهو يضم ستة عوامل :

1. الذات التي تقوم بالبحث عن الموضوع

---

[1] المسرحية ، ص10

[2] المرجع نفسه ، ص13

[3] المرجع نفسه ، ص18

2. الموضوع الذي تقوم الذات بالبحث عنه

3. المرسل : يدفع الذات للاتصال بالموضوع

4. المرسل إليه : متلقي الموضوع المتحصل عليه بواسطة الذات

5. المعارض : الذي يحاول عرقلة الذات والجيولوجية بينها والاتصال بالموضوع

6. المساعد عكس المعارض فهو المعاون للذات للوصول إلى الموضوع "[1]

ويمكننا رصد النموذج الفاعلي لشخصيات (المسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع)على الأتي :

- **لنموذج الفاعلي لعبد المطيع :**

إن الانتفاع هو الهدف الوحيد (لعبد المطيع) ، ونراه في الكثير من الأحيان يزيح عن طريقه الذوات الأخرى التي تحول دون تحقيق رغبته تلك ، حيث هذه الرغبة التي لديه جعلته يذهب إلى عالم لا يشكل الفقر ولا السلطة هاجسا مقيدا للحرية إلا أن أمرا لا يمكن إغفاله، يشكل مضادا للحيلولة دون رغبته انه صوت المجهول الذي لم يستطيع الفكاك منه فهناك أيضا الواقع السلطوي التي تقوم السلطة بسيطرة على سكان مدينتها وعليه فهي سلطة عليا مفروضة عليه ويبدو جليا في النص من خلال عمق رغبة الانعتاق والذي يتضح من خلال حواره مع حماره .

- **النموذج الفاعلي لنفيسة:**

تمثل نفيسة المرأة التي تضحي من اجل عائلتها التي تسعى لتأمين القوت لعيالها بسبب الفقر والوضع المعيشي التي هي فيه ، فزوجها الأناني الكسول لا يريد العمل ويلقي اللوم على الأوضاع والآخرين ، وأبنائها لا يستطيعون تحمل المسؤولية لهذا تسعى هي أيضا إلى الإنعتاق والتخلص من هذا الفقر والوضع الذي هم فيه لكن هدا الإنعتاق ليس بتلك القوة التي تظهر عند عبد المطيع .

[1] ينظر : جيرالد برنس ، قاموس السر ديات ، ترجمة السيد أمام ، ميريت للنشر والتوزيع ، ص10

- **النموذج الفاعلي لمهند :**

يبحث مهند عن_موضوع الزواج والحب وتشاركه أيضا في ذلك بثينة فمن خلال الوضع المعيشي المزري الذي يعيشه أهل مدينته ورفض نفسية تزويجه بثينة جعلت الوصول لموضوع الزواج غير متحقق.

وختاما نلاحظ عبر تطبيق النموذج الفاعلي لشخصيات نص مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع أنها جاءت في ثنائيات ، فشخصية عبد المطيع ونفيسة لهما الموضوع نفسه وهو الإنعتاق من الفقر والواقع المعيشي ، وشكل كل منهما عاملا مضادا للأخر كما أن مهند وبثينة شكلوا ثنائية الزواج والحب موضعان معنويات يؤديان للهدف نفسه وهو الحياة وشكلا معا عاملا مساعدا للأخر، بينما الأسرة هي العامل المضاد لكليهما .

4. الحيز الشخصي:

هي المسافة التي تفصل بين الشخصيات الدرامية ، حيث لهده المسافة معان ودلالات مرتبطة بالثقافة المجتمعية ، ففي الحياة نجد المسافة التي تفصل الناس عن بعضهم البعض تناسب مع علاقتهم بهؤلاء الأشخاص فتقلص المسافة بين الأصدقاء والمحبين ، بينما يحافظون على المسافة المناسبة بينهم وبين الغرباء كما أن الحيز الشخصي الاجتماعية إذا كان ملكا أو رئيسا أو سيدا .

جاء الحيز الشخصي في النص الدرامي (لمسرحية حكاية الفلاحة عبد المطيع) رمزا للعلاقات العاطفية بين الشخصيات حيث شكل ثنائيات متضادة التالية :

1. الوفاق / الخصام : ففي الفصل الأول عندما كان «عبد المطيع» و«فاطمة» يتحاوران بحب ودلع ، كانت المسافة تتقلص عندما يتفقان في الحديث أما مع زوجته نفيسة تزداد اتساعا عندما يتجادلان حول العمل وتحمل العصا لكي تضربه.
2. الرغبة / الكبت : كما في المسافة بين (بثينة ومهند) ورغبتهما في الزواج.

3. الحب/الكره : تتسع المسافة بين نفيسة وفاطمة حيث العلاقة متوترة يشوبها الكره من قبل أم بثينة ومسافة بين فاطمة وعبد المطيع ضيقة لقربها العاطفي لكون فاطمة هي الأحب إلى قلب عبد المطيع .

4. القوى/الخوف: يمكن أن نعبر عن رمزين هاتين الثنائيتين في كونها النتيجة أو السبب. في كونها سبب هي العلاقة مبنية على الخوف من السلطة المطلقة النافذة في حكمها على جميع أفراد سكان القرية والمدينة والوضع النفسي المتذبذب لعبد المطيع مما أدى إلى رغبة الفلاح عبد المطيع إلى الإنعتاق والتحرر، فالإنعتاق الأول كان من خلال خلق عالمه الخاص في داخله والذي ظهر من خلال حواره مع حماره ، أما الإنعتاق الثاني هو القوة التي صارت عنده في شتم السلطان والوزير والمستشارين مثل : «أي الألوان تحب أن ارتدي يا مولاي أي الألوان تحب أن ارتدي ؟ الأحمر أم الأخضر أم الأصفر ...أم الأسود أم الأبيض يا أولاد الكلب؟»[1] حيث نلاحظ هنا انه وصف السلطان والوزير والمستشارين بأولاد الكلب كما انه نزعا ملابسه وأصبح عاريا.

5. الإضاءة والمؤثرات الصوتية:

اعتنى الكاتب بإظهار تصوره للإضاءة والمؤثرات الصوتية من خلال النص الموازي ولكنه لم يهتم بإظهار التفاصيل حيث يمكن بالصورة التالية في الجدول:

الفصل	الإضاءة	المؤثرات الصوتية
1	. «بقعة ضوء على المنتصف» ص5	1/أصوات أطفال تصرخ ص8
	. «ضوء على المسرح ...يظهر باب كوخ بسيط ...»ص6	

[1] المسرحية ، ص41 .

	.«الإضاءة تختفي يظهر الطريق العام » ص11	
	.انتقال الإضاءة ص13	2/"موسيقى" ص13
	.ضوء على الكورس ص14	
	.ضوء على قلب منتصف المسرح ص14	
2	.ضوء على القصر والوزير وقد اجتمع بالمستشارين ص 23	صوت الطبول تدق ص23 صوت الحمار قادم من بعيد ص30
	ضوء احمر على رئيس الشرطة ص24 دلالة على العدوانية والعنف والاستفزاز.	
	ضوء يختفي على المسرح ص 26 ضوء على يمين المسرح ص 26	
	ضوء على قلب منتصف المسرح والمنادي يحمل الطبول وينادي ص35 إضاءة خافتة على المسرح عبد المطيع ويحمل حماره يسيران ص39	

6. الديكور و الأزياء :

اعتنى الكاتب بوصف مكان الذي يعيش فيه (عبد المطيع) حيث أثثه بطريقة تجريدية مثل «ضوء على المسرح ... يظهر باب كوخ بسيط ... وكوخ أخر، وشجرة قد بدا تتسقط كل أوراقها»[1] حيث أثث الكاتب فظاءاته عبر النصوص الموازية لنص المسرحي في المكان، الذي رأى فيه انه يستحق التأثيث بينما عرى اغلبه وترك الأمر للمخرج بسبب إتباع الكاتب التيار التجريبي الذي يقوم على تجاوز المألوف من خلال اختراق الثوابت عبر تيمات تتمثل في تحميل العمل التجريبي إمكانية تجاوز الخطوط الحمراء البنيوية والشكلية وإعطاء الدور الريادي الذي إتخذ دور المسيطر على العملية المسرحية .

7. اللباس:

ويشمل كل ما يكسو الجسد باستثناء القناع والحلاقة ، فهو يشمل الألبسة والحلي بل حتى بعض الإكسسوارات التي تكون لزينة ولا تكون لها وظيفة إستعماليه ، ويؤدي اللباس في المسرح دلالات مختلفة كما هو الشأن في الحياة اليومية والواقعية ، دلالات عديدة ومتباينة مثل : الجنس والسن والانتماء الجغرافي والطبقي والمهني والسوسيو ثقافي والذوق ... وله كذلك قدرة فائقة على الإحالة الإشارة إلى بعض الفروقات الدقيقة بين الشخصيات بإمكانه الإحالة كذلك على حالة الطقس والفصل من السنة (الشتاء / الربيع /صيف خريف ...) [2] ، كما إن علامة اللباس قد تشتغل عكسيا ، فتساعد الشخصيات في العرض على التنكر وإخفاء هويتها وجنسها وانتمائها الاجتماعي ... حيث دل اللبس في مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع على المستوى الطبقي لشخصية عبد المطيع على المستوى الطبقي لشخصية عبد المطيع ، حيث هذا الأخير من شدة فقره جميع ملابسه ممزقة ماعدا ثوبه الأخضر الذي يلبسه في المناسبات الذي لم

[1] المسرحية ، ص6

[2] عبد الحميد ختالة : المسرح الجزائري النص و العرض و التلقي – تأصيل نظري و مقاربة في الأنساق المعرفية – بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي , باتنة , الجزائر , سنة 2015 – 2016 , ص 150 .

يدفع ثمنه بعد مثل حديث عبد المطيع مع الشرطي "« انه سروال قديم ممزق .... »" [1] وأيضا "« والله لو اعلم لأحضرت لك كل ملابسي ولو إنها كلها ممزقة »"[2] .

وإذا كان اللباس لا يخلو من دلالة فان العري لا يخلو من دلالة أيضا إذا قد يحيل على حميمية المكان ، أو على الانتماء على حضارة أو عصر معين أو على موقف ديني أو إيديولوجي « دل العري في حكاية الفلاح عبد المطيع و ذلك من خلال تجرده من ملابسه » على موقف معين وهو عدم الخوف من السلطان وقراراته بعد الأن حيث أعلن فيه عن إنعتاقه الذي كان يرده كما دل على الثورة والتمرد توقف عن النفاق ، مثل قوله "« أنا أريد أن أكون من العراة »" [3] .

لقد استعمل سيد حافظ في مسرحية (حكاية الفلاح عبد المطيع) ، ألوان مختلفة في لباس شخصياته المسرحية ، منها « الأسود / الأبيض /الخضر» ، حيث لهذاه الألوان دلالات متعددة .

- **اللون الأسود :**

يتفق اغلب الأدباء على أن اللون الأسود لون سلبي وهذا اللون يجسد الواقع الأسود الذي عاشه ويعيشه الوطن العربي فهو لون الشؤم و الدمار والحزن والظلام والكآبة كما انه رمز الخوف من المجهول والعدمية والفناء والصمت ، ارتبط اللون في الأغلب عند الأعم في العرب بدلالة التشاؤم والحزن ، والفراق والألم حيث من المنظور النفسي فان اللون الأسود يرمز إلى الحزن ويحمل إحساس بالوحشة والكآبة ، والهم والغم . استعمل الكاتب هذا اللون في مسرحيته لدلالة الحزن والحداد التي أعلنت جراء مرض عين السلطان ، مثل قول المستشار"« فلتعلن

[1] المسرحية ، ص19.

[2] المرجع نفسه ، ص24

[3] المرجع نفسه ، ص42

الحزن العام في البلاد وليرتدي الجميع ملابس سوداء لحين شفاء السلطان »"[1] ، ولبرما يقصد بهذا اللون الحزن وانكسار نفوس الأمة العربية عامة والشعب المصري خاصة بسب الظلم وتردي المستوى المعيشي والتهميش التي تشهده الأمة العربية .

- **اللون الأبيض :**

وهو لون ايجابي أكثر مما هو لون سلبي فبمجرد ان نقول ابيض يخطر في أذهاننا الصفاء ، النقاء ، السلم وهو ضد السواد والحزن ، استعمل اللون الأبيض في المسرحية –لبس الشخصيات– لدلالة على الفرح لان غين السلطان شفيت ، مثل قول المنادي لفرمان السلطان "« تقرر ما هو آت ... أن ترتدي المدينة الملابس البيضاء وان تقام الزينات »" [2] ولعل السيد الحافظ استخدم هذا اللون لدلالتين دلالة ايجابية وهي تغير الوضع المزري للأمة العربية والمصرية بعد الصبر على الظلم والقهر واستشراف لمستقبل الزاهي ، كما أن للون الأبيض دلالة سلبية كالموت والحزن أي أن الشعب المصري مثل الميت كالدمية في يد السلطان ومكفن بالكفن الأبيض ، فهم كالأموات على قيد الحياة .

- اللون الأخضر:

هذا لون يبعث الطمأنينة والراحة في النفس وغالبا ما يستعمل هذا اللون_عن جمال الوطن بصفة عامة ، دل اللون الأخضر في المسرحية على حالة الفرح حيث_يقوم عبد المطيع بلبس ثوبه الأخضر في المناسبات مثل قوله "« لم اعلم بأننا سنقابلكم_حتى ارتدي ملابس تليق بالمقام وتليق بالمناسبة »"[3] ، شرطي 1 "« وما كنت سترتدي ؟»"[4]

[1] المسرحية ، ص22

[2] المرجع نفسه ، ص36

[3] المرجع نفسه ، ص19

[4] المرجع نفسه ، ن ص

عبد المطيع "« عندي جلباب اخضر ... غالي الثمن لم ادفع ثمنه حتى الأن »"[1] ومنه أن الألوان تدل على الحالة النفسية لتلك الشخصيات فما هو إلا انعكاس لدخولهم و ذاوتهم و ما يحيط بهم .

وخلاصة القول نقول تعددت أشكال الخطاب المسرحي مما يجعل المسرحيون في العصر الحديث يلتفون إلى الأشكال الخطابية غير المنطوقة لتقبيل من هيمنة النص المنطوق .حيث يلعب هذا الأخير دورا مهما في تشكيل المعنى ولا يتحقق هذا الدور إلا بامتزاجه مع الأشكال الخطابة الأخرى .

[1] المسرحية ، ص19

الفصل الثاني :

الصورة الذهنية في مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع .

أولا: الصورة الذهنية في المسرحية.

1. السيد حافظ كمتصور للمسرحية.

2. المتلقي و الصورة الذهنية للمسرحية

ثانيا: الشفرات في المسرحية

1.شفرات تفسيرية (نفسية).

2.شفرات نصية.

3.شفرات اجتماعية

ثالثا: العناصر الدرامية في نص المسرحية

1.الحدث المسرحي

2.الصراع

3.الشخصيات

4.الحوار

رابعا: أبعـــاد شخصـــية البطل المسرحـــية

1.البعد الفيزيولوجي (المادي)

2.البعد السيسيولوجي (الاجتماعي)

3.البعد السيكولوجي (النفسي)

خامسا: انعكاس صورة العرض الذهنية على النص المكتوب,

أولا : الصورة الذهنية للمسرحية:

1. السيد حافظ كمتصور للمسرحية :

تكمن اشكالية الكتابة المسرحية الادبية في " تغطية لغة الانا بلغة الاخر المعادلة لرفض التعبير عن الذات"،[1] فمن هنا نفهم ان المؤلف يعبر عن حاجاته كمواطن و يضمر ذلك و يلبسه للآخر، حيث انه عايش و لا يزال يعايش واقع متشظي يسوده التسلط و التهميش فاستصاغ كل هذا في قالب مسرحي يتضمن احداث واقعية، فراح يتصورها ذهنيا و ينسخها حروفا.

لو تمعنا في بنيات النص العميقة، وحاولنا تفكيك شفرات الرموز والشخصيات سنتوصل لعدة معاني و دلالات اضمرها السيد حافظ تحت شخصيات بسيطة، "تبرز هنا فطنة الكاتب المسرحي و نباهته في ان ينطق شخصياته ما يريد دون ان تتجلى ذاته في الخطاب المسرحي، او كشف ميولاته الشخصية، فيبين الفكرة دون ان يكشف ذاتيته"[2]، لا يتأتى لك ذلك الا بعد غوص عميق في ذات الكاتب، فمثلا :

- **شخصية نفيسة** : للوهلة الاولى يتبين لنا انها مجرد شخصية مسرحية تمارس نوعا من التسلط على زوجها عبد المطيع، زوجة كسولة لا تنهض باكراً، تكِنُّ الكراهية لجارتها فاطمة التي هي في نفس الوقت عشيقة عبد المطيع و لكن ما يقصد به السيد حافظ بشخصية نفيسة انها وطنه مصر الذي مارس عليه التهميش و التسلط في بداياته الادبية و كأنه يريد القول بلادي و ان جارت عليا نفيسة، رغم ذلك لا يزال متمسكاً بوطنه و بقضاياه.

[1] آن اوبر سفيلد : قراءة المسرح، تر: مي التلمساني، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، ط1، القاهرة، مصر، 1997م.

[2] خلوف مفتاح: اعمال السيد حافظ المسرحية من الفهم و التفسير الى صناعة الوعي، ط1، مركز الوطن العربي رؤيا، القاهرة، 2020م، ص15

- **شخصية فاطمة** : من خلال النص يتبين لنا ان فاطمة عشيقة عبد المطيع و حبه الأزلي الذي لن يتخلى عنها ابداً فمعها فقط يجد ذاته الضائعة رغم انعزاله للمجتمع فلا شيء يهمه في الدنيا سواها، هاربا من زوجته اليها لكن في حقيقة الامر فاطمة رمز لمصر التي يحلم بها السيد حافظ، مصر التي يريد ان يصل اليها بعد التغيير، مصر المُحِبة لمواطنها.

- **شخصية مهند** : من خلال النص نفهم ان مهند ذلك الشاب الطموح، الواقعي و الملاحظ لاستغلال السلطة للشعب و نهبها لكل حقوقه، وظفه السيد حافظ كصوت للضمير الشعبي المُغْتَصَب الذي يجب عليه التحرك نحو الحرية القضية الأقوى المتجذرة في فكره، فبصوت الضمير هذا يحاول ان ينتصر للإنسان ضد عوامل قهره.
- **شخصية عبد المطيع** : تبدو شخصية ساذجة تمارس نوعاً من الغباء و اللامبالاة، شخصية فقيرة معدمة مهمشة استنزفتها السلطة و استغلت جهلها، لكن عبد المطيع بعد كل ما حدث له تمرَّد و رفض منصب قاضي القضاة تحت ضحكات السلطان، و كان السيد حافظ هنا وضع هذا الحدث كبداية للتمرد نحو طريق التغيير و الحرية.

في الاخير نستنتج ان السيد حافظ أَلَمَّ بجميع اركان الصورة الذهنية لمسرحيته حكاية الفلاح عبد المطيع التي بها عبر عن احتياجاته لكن بصوت الآخر لاَغِياً حضور ذاته.

2. المتلقي و الصورة الذهنية للمسرحية :

اللغة في النص المسرحي المعاصر لغة اشارية رمزية تحمل مدلولات متعددة، فهي انعكاس لأزمة الإنسان المعاصر و إرهاصات الواقع المعاش و المعيش.

استعمل السيد حافظ لغة مسرحية تعطي القدرة للمتلقي ان يعيش الاجواء النفسية و الذهنية للنص، بحيث قام المؤلف بنقل المتلقي الى عوالمه النفسية ليضعه امام مكامن النص الجمالية، بحيث هذا النص مشبع بالدلالات و هي بدورها خاضعة لمدارك المتلقي و فهمه للنص. و التوافق هنا جِدٌ لازم بين ذهنية المتلقي و ذهنية السيد حافظ المنتجة للنص، لأن

نصوص هذا المؤلف ليست من النوع الذي يمنح نفسه لكل متلقي لأنه ينتج تعددية في التأويل و إختلاف في الرؤية لذلك دائما ما نجد جمهورا فريدا من نوعه يكسبه المبدع السيد حافظ.

فالمتلقي لنص مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع يجب ان يتعمق فيه و يمسك زمام أفكاره الغامضة التي هب عبارة عن رسائل مشفرة يرمي بها السيد حافظ لنوع خاص من المتلقين، و بذلك يُعْمِلُ المتلقي خياله و تبدأ التصورات الذهنية لأحداث و صراعات النص المسرحي، تبدأ رحلة التأويل من العنوان المزدوج و الغلاف و الالوان المستعملة فيه، الشخصيات و رموزها، الازياء و الديكور، و بعض المفردات التي تسوق المتلقي لاتجاه معين من الافكار، "لا يمكن تلمس المعنى العميق و الشامل للعمل المسرحي بدراسة عناصره البنائية منفصلة، بل وصلها و محاولة إدراك تعالقها و مدى تفاعلها فيما بينها لاستخلاصها البنية الدالة الشمولية الموحدة للعمل الفني".[1]

بما ان الصورة الذهنية لها مداخيل فلسفية و عقلية و سايكولوجية تشكلت وفق خيال واسع للمؤلف الذي اشترك فيه مع المتلقي لأن لديهم نفس المتراكم النفسي و الذاكرة المختزنة المشتركة.

من خلال قراءة النص و العمل على فهمه و تركيب معناه، و المقارنة بين عالم النص و عالم الخشبة و العالم الذي نعيش فيه و كل هذا مربوط بما يعرفه المتلقي سابقا و مع كل هذا تصاحب المتلقي متعة نفسية ذهنية.

ثالثا: الشفرات في المسرحية :

1.شيـفـــرات تفسيـــريـــة (البناء الدرامي النفسي) :

موضوع السيد حافظ (حكاية الفلاح عبد المطيع) نابض بالتعبير عن احتياجات نفسية، شعبية قومية مستمدة من الواقع، تعامل معها على انها ردّة فعل لأحداث مصرية عربية

[1] مفتاح خلوف: اعمال السيد حافظ من الفهم و التفسير الى صناعة الوعي، ص61.

كالتهميش، القمع، الاذلال و مساواة الانسان بالحيوان "زمن كان الانسان مفقود القيمة يهان، كان الانسان الحيوان قوي النفوذ و السلطان"[1]،فالمؤلف يمارس نوعاً من التمرد ليس بعيداً عن العالم النفسي، لأن أي تركيبة نفسية لشخصية ما لا بد ان يكون معادلها النفسي موجوداً في العالم النفسي النظري و التطبيقي طبعاً المستمدة من الواقع، كشخصية عبد المطيع التي صوّرها لنا السيد حافظ بأنها شخصية عادية تمثل اغلبية مقهورة مطيعة، فقد تخلى عن البطل الملتزم بواقعه الذي يحارب من أجل قضاياه و ألبسه السذاجة و اللامبالاة، فمطالبه محدودة متواضعة متمثلة في الفول لأولاده و الشعير للحمار، فالمؤلف بهذه الشخصية يبحث عن كل ما هو ممكن بعيداً كل البعد عن طلب المستحيلات ببحث عن وطن يغيب فيه إذلال الانسان و قهره، عن وطن لا يطمس كيان مواطنه.

عبد المطيع شخصية متمسكة بعالمها الداخلي ممارسة فيها كل الانعزال والانزواء، بمعنى آخر يعيش داخل ذاته، هكذا تنعكس الملامح النفسية لشخصية المؤلف على تعاملاته الدرامية المسرحية فهو كثيرا ما يعيش داخل ذاته "إنه يعيش مخلصا لعلاقة بين الوعي واللاوعي، بين الشعور واللاشعور، بين الآن والزمان، بين الواقع والخيال، وهذا الإخلاص للثنائيات المتناقضة يتولى تشكيل شخصيته الانسانية و كيانه الإبداعي"[2].

ومن هنا نتوصل الى ان وجود ثنائية المخاتلة و المراوغة في نص مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع ليس بمحض الصدفة بل هو انعكاس لتشظي نفسية السيد حافظ.

المؤلف من جيل الإحباط و الكبت و النفسية المتشظية و الضمير المخدر الشبه غائب و الوعي الغافل عير المبالي، فاستعمل شخصية مهند كصوت للضمير الواعي لما يدور حوله من أحداث، فهو صوت الذات الواعية بمدى التشظي النفسي و الاجتماعي و السياسي منتقدا بذلك عداء النظم الإنسانية للإنسان، توجد عدة تقاطعات بين شخصيته وشخصية عبد المطيع

[1] المسرحية، ص5.

[2] نجاة صادق الجشعمي: المسرح التجريبي بين المراوغة و اضطراب المعرفة (البناء الدرامي النفسي في كوميديا السيد حافظ، دراسة نقدية تحليلية بقلم د. مدحت ابوبكر)، دار العنوان للنشر و التوزيع، الشارقة، ط1، 2018م، ص198.

من ناحية الطموح و القناعة "مهند: كل المدينة عاطلة عن العمل... السوق نائم... نهب المماليك كل شيء"[1]، فقد استمد و استصاغ السيد حافظ احداث مسرحيته (حكاية الفلاح عبد المطيع) من احداث واقع سياسي معاصر يمكن لأي متلقي ان يسقطه على واقعه، بالرغم من النكهات التراثية الشعبية، اذا امعنا النظر و التدقيق في صور المسرحية نجد ان المبدع السيد حافظ يغازل حاجته النفسية كمواطن، فنص المسرحية أداة يعبر بها عن احتياجات نفسية شعبية يتشارك بها القراء في عملية الافراغ الوجداني رغبة في التغير من كل النواحي (الاجتماعية، النفسية و السياسية ...).

2.الشـــــفرات النـــصية :

حكاية الفلاح عبد المطيع عالم جديد في التجريب رصعه السيد حافظ بمقومات مسرحية جديدة، استعمل المحاكاة لتغيير الواقع اجتماعيا، سياسيا، نفسيا و فكريا، فالتجريب عنده متولد من رغبة داخلية ملحة في التغيير مؤكداً فكرة ان الواقع يمكن معالجته بالمسرح و المسرحية هي رؤية قدية للواقع.

ان نص المسرحية يتكون من مجموعة من البنيات الأساسية الدالة بوظيفتها في تمازج و تماسك الحدث مرتبطة بحركية النص الداخلية، و هي تراكيب متناقضة تتصارع فيها المصالح الطبقية تتداخل في عالم بطل المسرحية(عبد المطيع) الذي تتزاحم فيه الثنائيات الضدية التي حددت هيكلة الحكاية عبر الاحداث و الأماكن المتباينة التي يمكن وصفها كالآتي:

- عبد المطيع و عالمه : السلطان و عالمه المتناقض
- الكوخ ⟵ القصر
- الفقر ⟵ الغنى
- طرح التساؤلات ⟵ تنفيذ الفرا مانات

[1] المسرحية ، ص8,

- عالم الاجير ⟵ عالم المالك
- الأسود ⟵ الأبيض
- الموت ⟵ الحياة
- البكاء ⟵ الضحك

تكشف لنا هذه المسرحية (حكاية الفلاح عبد المطيع) مميزات بناء المسرح الحافظي، فهو مسرح تجريبي اكثر ما يميزه طرائق التعامل مع الزمن بأسلوب "الفلاش باك"*، "يتعامل السيد حافظ مع الزمن في عمله الدرامي بمفهوم متأثر كثيرا باتجاه تيار الوعي في الكتابة القصصية بأسلوب الفلاش باك في السنيما flashback فالزمن هنا فقد منطقه العام و حدوده التقليدية، و اصبح زمنا متداخلا ... و قد مكن المؤلف من اجادة هذا البناء و توظيفه لخدمة عمله الدرامي."[1]

ان احد اركان الدراما المهمة هو الزمن بعد كسر مدركه العام في التجريد من جهة و تجسيده دراميا من جهة أخرى، فهو الكيان الذي تتصهر فيه عناصر الدراما ضمن تفاعلية ذات علاقة متنامية يحددها التكوين المشهدي ما نطلق عليه الزمن.

3.الشفـــرات الاجتـــماعيـــة :

كلما كانت المسرحية على مساس بالواقع، كلما كان المسرح مؤديا لدوره اكثر و قريبا من جمهوره اكثر سواء القراء او المشاهدين، و من هنا نلاحظ ان السيد حافظ من خلال مسرحيته حكاية الفلاح عبد المطيع بغريزة الوطنية و القومية راح يحاكي الواقع الاجتماعي المصري مسقطا ذلك على الواقع الاجتماعي العربي بصفة عامة، فكل هذه المحاكاة انعكست على أفكار المسرحية التي من خلالها يستعرض تناقضات الواقع الاجتماعي، كاشفا للضعف

[1] د. السعيد الورقي: حكاية الفلاح عبد المطيع للسيد حافظ و مسرح التضامن و المشاركة، جامعة الاسكندرية، جريدة السياسة، الاربعاء 1983/07/13، ص3.

* الفلاش باك: الاستحضار او الاسترجاع او الخطف خلفا، بالإنجليزية flashback, انقطاع التسلسل الزمني او المكاني للقصة او المسرحية او الفيلم لإستحضار مشهد ماضي وتلقي الضوء على موقف من المواقف والتعليق عليه.

و التشظي، داع للتغيير و الثورة، باحثا عن الممكن لا المستحيل، فمشكلة عبد المطيع و هو طائع انه كان يعيش في زمن المماليك، و ما يهمنا من كل هذا الاطار الاجتماعي لا التاريخي، لأن بطلنا(عبد المطيع) نموذج صارخ للطبقة الكادحة المشغولة بطلب قوتها غافلة بذلك عن فرمان السلطان، و بهذا الفرمان تم اغتصاب حرية بطل الحكاية و تم المسك بزمام عواطفه.

بالتالي لم يسود ملبسه فقبض عليه، تم سجنه مع عقوبة الضرب و الجلد، افرج عليه بعد مدة مع شرط الزامية التسويد لكل شيء، طبق عبد المطيع الشرط و انعزل يداوي جروح الجلد متصالحا مع ألمه، فها قد شفيت عين السلطان و عَمَّ الفرح و عبد المطيع لا يزال قابع في غيبوبته منزويا معزولا عن العالم، و مرة أخرى يسجن و يجلد في حيرة من امره، يخلع ثيابه و يتساءل لأول مرة :" أي الألوان تحب ان ارتدي؟ الأحمر الاخضر او الأصفر .. أم الأسود، أم الأبيض يا أولاد الكلب"[1]، من خلال ما سبق يتبادر الى الذهن فكرة واضحة تحمل في طياتها التفاوت الطبقي الذي ينم على التصارع الإنساني، فالسيد حافظ يعمل هنا على "محاولة إيجاد نوع من التماثل و التفاعل بين بنية نصية صغرى و مه بنية أشمل هي البنية الاجتماعية لطبقة معينة و رؤيتها العالم ضمن تصور المبدع الذي ينتمي الى تلك الطبقة او يعبر عنها فحسب"[2]، و قام المؤلف أيضا بإيهام المتلقي ان ما حدث قد حدث في مضي بقول الراوي: " سنعود الى الوراء الى زمن كان الانسان مفقود القيمة يهان و كان الانسان الحيوان قوية النفوذ و السلطان"[3]، تاركا بذلك التأويل و الإسقاط و المقارنة لذهن المتلقي.

من خلال هذا الاطار يتضح لنا ان شخصيات المسرحية نماذج إنسانية واقعية تتحرك داخل إطارات عاطفية و علاقات إجتماعية متصارعة و إنتماءات طبقية متفاوتة و هذا نموذج لملايين من البشر، و نلاحظ أيضا أن مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع و إقترب بها المؤلف

---

[1] المسرحية، ص41.

[2] خلوف مفتاح: اعمال السيد حافظ المسرحية من الفهم و التفسير الى صناعة الوعي ، ص: 84/83.

[3] المسرحية، ص5

السيد حافظ من مضمون القضايا الإنسانية الاجتماعية، السياسية ... الخ، مبتعداً شكلا بشخصيات سطحية كشخصية عبد المطيع.

ثالثا: العناصر الدرامية في نص المسرحية

يمكننا اجمال عناصر البناء الدرامي في الآتي :

1.الحـــدث المسرحـــــي :

تقول فيه نهاد صليحة "هو مراحل احترام الصراع نحو النهاية، و قد يكون الحدث نفسيا او ماديا قد يتحقق في ادراك المتفرج او قد يتم من خلال جدل الخشبة المسرحية و الصالة"[1]، بما أننا بصدد دراسة الحدث المسرحي في النص و ليس في العرض يمكننا القول انه تلك الأفعال و المواقف التي تتجسد داخل النص من خلال الزمان و المكان و الشخصيات كل هذا يحيلنا الى الصراع الدرامي و ما ينتج عنه من مؤشرات تعمل على تنامي الحدث و تصويره فيستشير المتلقي و ليتفاعل معه.

تبرز حكاية مسرحية " حكاية الفلاح عبد المطيع" عبر عدّة شخصيات لكل منها قصته و مساره الدرامي و تبدأ الحكاية من بيت "عبد المطيع" الفلاح الفقير الاجير و زوجته "نفيسة" هي الزوجة و الأم التي يقع على عاتقها أعمال البيت دائما ما تكون في مزاج سيء بسبب إهمال عبد المطيع على المستوى المادي و العاطفي لأنه تزوجها مرغوما و ما يزيد الطين بلة علمها بمواعدة زوجها لعشيقته فاطمة فبين هذا و ذاك ضاعت العواطف و تظهر الكثير من الرغبات، و الملاحظ في الاحداث ان السيد حافظ أراد استعراض قضايا إنسانية دون الاهتمام بحدث معقد يمكن ان يشعرنا بتأزمه في لحظة من لحظات الدراما النصية، و النص في مجمله يقوم على مرحلتين: مرحلة ما قبل الفرمان السلطاني و مرحلة ما بعده، في أحداث تبدو للوهلة الأولى بسيطة ساذجة من ناحية القراءة النصية و لكنها في الحقيقة متوزعة على مستويين

[1] نهاد صليحة: المسرح بين النص و العرض، د ط، مكتبة الاسرة ، القاهرة ، 1999م ، ص28.

إثنين: مستوى خارجي تظهر عبره القضايا الاجتماعية و السياسية و العلاقات بين الشخصيات، و رفضها لواقعها بسبب الفقر و التهميش و التسلط، و مستوى داخلي عميق لا يمكن الوصول اليه الا عبر تحليل البنيات العميقة، و الوصول الى مكامن الرسائل المشفرة التي بعث بها السيد حافظ الى المتلقي.

2.الصـــــــراع :

هو نتيجة حتمية لمعطيات و مواقف معينة، أي الاحداث تدفعه للتطور من موقف معين حيث لا يؤدي الى احتمال واحد فيصبح ضرورة لا بديل عنها، " الصراع الدرامي يجب ان يكون صراعا بين كسر إرادة انسان آخر او مجموعة من البشر"[1].

و هناك من يرجع أسباب نشوء هذا الصراع الى النزاع الحتمي بين الانسان و مجتمعه فالإنسان دائما ما يميل الى اشباع رغباته و اهوائه الواعية و اللاواعية الا ان المجتمع و مبادئه الأخلاقية و ثقافته كثيرا ما يكبحان هذه الميولات و تجبر الانسان على ان يتعايش معها وهناك من يرى ان أسباب الصراع مرتبطة بأحداث تاريخية و قضايا ثورية و من جهة أخرى توجد القضايا الاجتماعية التي تمثل الحقل الخصب لنمو الصراع الدرامي.

ومن بين القضايا الاجتماعية التي يطرحها و يعالجها السيد حافظ في مسرحيته حكاية الفلاح عبد المطيع نجد قضية الحرية، حيث ركز من خلالها على الانسان في صراعه مع القوى المناهضة، و هذه القوى المناهضة متمثلة في حكم السلطان قنصوة الغوري حاكم مصر في فترة من فترات التاريخ "وقد حكم زمن نهاية دولة المماليك الثانية التي تميزت بعدة ظواهر من أهمها التنافس على السلطة فانتشر الإرهاب و الفساد و في نفس الوقت انتشرت الفتن و الثورات الداخلية"[2].

---

[1] د. عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، ص110.

[2] كُتَّاب من الكويت حكاية الفلاح عبد المطيع مسرحية بقلم: السيد حافظ، عرض شفيق العمروسي، جريدة الوطن الكويتية، الخميس 10 فبراير 1983.

اما الطرف الثاني في الصراع فهو الفلاح عبد المطيع "فلاح فقير، اجير، عيناه مسجدان و قلبه يتسع حتى يحتوي العالم و يداه صلبتان في صلابة صخر النيل ... على هامش الطريق، فلاح فقير يعيش مع اسرته اسمه عبد المطيع، يزرع القمح، يحصد الحب، يوزع الابتسامة و يشتري زقزقة العصافير بأغاني الحصاد... ينام و هو متعب بجوار عتبة الباب لأن غرفته صغيرة لا تتسع لعشرة أفراد"[1].

تكمن بؤرة الصراع في العمل المسرحي في عدة جوانب، و هذه الجوانب هي: الجانب النفسي، الاجتماعي، التاريخي و الديني و تنسج هذه الجوانب في نص مسرحي يقدم للمتلقي في محاولة من المؤلف تبليغ و إيصال رسالة إنسانية و تسليط الضوء على عدة مشاكل يجب معالجتها، و هذا اسمى دور قد يقوم به.

3.الشخصيـــــــــــــات :

الشخصية المسرحية عدة أنواع تختلف عن بعضها البعض و ذلك لتقمصها أدوار مختلفة و متعددة يرسمها المؤلف بإبداعه و خياله في النص المسرحي حيث تنقسم الشخصيات الى:

- **الشخصيـــة الرئـــــيسية:**

يصف إبراهيم حمادة الشخصية الرئيسية قائلا بأنها:" الممثل الأول الذي كان يلعب الدور القيادي في الدراما الاغريقية، ثم يلعب أدوارا أخرى في نفس المسرحية، أما الآن فهو الشخصية التي تلعب الدور الأساسي في المسرحية كنص مكتوب"[2]، و من هذا المفهوم يتبين ان الشخصيات في الدراما الاغريقية لم تكن متعددة و متنوعة، حيث كان البطل يلعب عدة أدوار في المسرحية اما الان اصبح البطل هو الذي يلعب الدور الرئيسي و تدور حوله الاحداث الأخرى.

[1] المسرحية، ص5.

[2] ابراهيم حماده: معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية، دار الشعب، القاهرة، 1981م،ص186.

تتصنف الشخصيات داخل العمل المسرحي بصفات أهمها الا تفقد الشخصية صلتها بالعالم الحقيقي الذي تعيش فيه و الا يفرض المؤلف عليها فتتحول الى ابواق تنطق بأفكار المؤلف كما انها لا تتصف بالوحدة، اما التنوع فتتصف به في مجموعها و آخر صفة في الشخصية المسرحية هي "ان المؤلف يبرز ان كل منهما متفردا بخصائصه الجسمية و النفسية و الاجتماعية"[1].

اما الشخصية الرئيسية التي وظفها السيد حافظ في مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع، هي شخصية واحدة لكنها تنوعت بين السذاجة و التمرد و السخرية، " فهو شخصية فاقدة لوعي الجماعة تسير ضد تيار المجتمع الذي تعيش في فلكه دون تفكير و وعي"[2]. فبطل مسرحيتنا ساذج بليد غير مبال و هذا ما نلخصه من خلال مواقفه الكوميدية.

بعدما وجدنا عبد المطيع الساذج ها نحن نلتقي به كمتمرد، تمرد أولا على زوجة لم يخترها و لم يحبها، و بقي وفيا و متعلقا بحبه الأول بالرغم من ممارسة زوجته (نفيسة) عليه الحصار الا انه يتمرد على ذلك و يخلق اللقاءات مع حبيبة الروح فهو يهرب للقائها لتزوده بجرعات الراحة و لو انها راحة مؤقت، "**عبد المطيع** : تسمعيني لا يهمني أي شيء... كل ما يهمني في العالم هو انت يا فاطمة، انت تعلمين كم احبك"[3]، تمرد أيضا على ما أتى في فرمانات السلطان حين مرضت عيناه فلبس الملون حيث لبس الجميع الأسود و لبس الأسود حين لبس الجميع الأبيض و عوقب على ذلك عقاب شديد فقد ظنوا انه عاصٍ متحدٍ غير مبال لأوامر السلطان، تمرد أيضا عن منصب قاضي القضاة و رفضه و بذلك رفض القوة و

[1] اسماعيل الصيفي، شخصية الادب العربي و خطوات في نقد الشعر و المسرح و القصبة، ط1، دار القلم، الكويت، 1988م، ص146.

[2] د. نادية سعدوني: امبراطورية المسرح، ص114.

[3] المسرحية، ص 09.

الزعامة و فتح ذراعيه معانقا العيش السحيق المقصِ من صفات الإنسانية و فضل ان يكون "من العراة"[1]، بصوت باكٍ تلقاه السلطان و حاشيته بضحكات متعالية.

لعل السيد حافظ يقصد بهذا منح عبد المطيع منصب قاضي القضاة أنه تمرد الشعب ضد السلطة الظالمة المنتهكة و نال حريته لأصبح هو القاضي على نفسه، طبعا في خطاب ضمني مضمر.

- **الشخصيـــــة الثـــــانوية:**

يمكن ان نطلق على الشخصية الثانوية بانها شخصية مساعدة أي "تشارك في نمو الحدث القصصي و بلورة معناه و الاسهام في تصوير الحدث، و يلاحظ ان وظيفتها اقل قيمة من قيمة الشخصية الرئيسية رغم انها تقوم بأدوار مصيرية أحيانا في حياة الشخصية الرئيسية"[2]، قد وظف السيد حافظ عدة شخصيات ثانوية في مسرحيته الفلاح عبد المطيع نذكر منها نفيسة زوجة البطل التي بدورها تمارس عليه التسلط و تهاجمه بقاموس الاحتقار و الإهانة و كأنها لا ترى فيه شريك حياتها و سندها فهي تعيش في فراغ نفسي "فحالة النفور التي تشعر بها هذه الزوجة توقعها في اضطراب دائم"[3]، و هي كثيرا ما تهاجم جارتها فاطمة لأنها معشوقة زوجها فهي في نظرها تهدد امن و استقرار العائلة.

" **نفيسة** : انت هنا .....؟

فاطمة : صباح الخير يا ام بثينة

نفيسة : من اين يأتي الخير ... هل يراك احد و يجد الخير هل يرى احد وجهك و يشعر بالخير ... الخير عندما يرى وجهك يفر و يهرب ... من اين يأتي الخير يا وجه النحس"[4].

---

[1] المسرحية، ص 42.

[2] شريبط احمد شريبط: البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة، الجزائر، 2009، ص45.

[3] د. نادية سعدوني: امبراطورية المسرح دراسة نقدية في مسرح السيد حافظ، ص28.

[4] المسرحية، ص10

تأتي شخصية فاطمة كمقابل لشخصية نفيسة فهما يشتركان في عبد المطيع فالأولى معشوقها و الثانية زوجها، فكل صباح تنتظر فاطمة محبوبها خلف الباب عكس نفيسة التي لا تستيقظ باكراً.

" **فاطمة** : صباح الخير

عبد المطيع : صباح السعادة، صباح الحب"[1]

- **الشخصيـــــة المعـــــارضة:**

هي تلك الشخصية التي تقف نداً لشخصية البطل، و هي التي تدبر المكائد و الحيل و" تمثل القوى المعارضة في النص القصصي، و تقف في طريق الشخصية الرئيسية او الشخصية المساعدة و تحاول قدر جهدها عرقلة مساعيها"،[2] و ما لاحظناه في مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع ان القوى المناهضة لعبد المطيع نفسها الشخصيات المعارضة الا و هي السلكان و وزراءه و مستشاريه، فيشتد الصراع بينهما و في الوقت الذي يُعلن فيه الحداد على عين السلطان يرتدي عبد المطيع اللباس الأبيض و عندما تعلن الفرحة يخرج عبد المطيع بلباسه الحزين فيتعرض للسجن و التعذيب حتى يكتشف نفسه في بيت السلطان " بالرغم من كل ذلك لم يقبل ان يصنف مع القادة و الشرفاء و الأغنياء و الاعيان بل فضل ان يكون من العراة"[3].

نستنتج ان الشخصية المعارضة تعد أيضا شخصية قوية ذات فعالية في القصة و في بنية حدثها الذي يعظم شأنها كلما اشتد الصراع فيه بين الشخصية الرئيسية و القوى المعارضة.

مما سبق ذكره نستنتج ان الشخصية في لعمل الإبداعي المسرحي ما هي إلا أداة يرسمها لمؤلف في إبداعاته الفنية ليطرح من خلالها قضية معينة او يعبر عن آراء و أفكار شغلت

---

[1] المسرحية، ص9.

[2] شريبط احمد شريبط: البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص46.

[3] د. نادية سعدوني: امبراطورية المسرح دراسة نقدية في مسرح السيد حافظ، ص28.

ذهنه فيجعل منها كأنها انسان حقيقي له آثاره في العمل الإبداعي الادبي و ذلك عن طريق الخيال.

4.الحـــــــــوار:

الحوار من اهم الفوارق الأساسية بين الادب القصصي و بين فن المسرح، و ليس كل عمل ادبي على شكل حوار يمكن ان يكون حواراً دراميا كأن تقف شخصيتان على الركح يتبادلا اطراف الحوار أيا كان، فالحوار أداة لتقديم حدث درامي الى الجمهور و هو يصور صراعا بين ارادتين تحاول كل واحدة منهما كسر الأخرى و هزيمتها، و من هنا يمكن تحديد الفرق الجوهري بين لحوار الدرامي و الغير درامي "الحوار الدرامي لا يكون دراميا اذا افتقر الى الهدف الكلي او الأثر الكلي عندما تكون في وحدة عاطفية او حتى فكرية تحكم الصراع الذي يصور الحوار منذ بدايته حتى النهاية"[1]، فالحوار الدرامي ينبغي ان يخدم الهدف الكلي أي بؤرة الحدث الذي تدور حوله المسرحية فلا ينفصل عنه و لن يكون مشحونا بالعاطفة التي تحكم الصراع و الفكرة التي أدت الى نشوئه فإذا حاد عن الموضوع الأساسي للمسرحية لم يعبر عن العاطفة او الفكرة التي تناقش بواسطة الحوار فإنه يخرج عن وظيفته الدرامية "الحوار الدرامي الجيد يستخدم التعبير عن صراع رئيسي في المسرحية كلها و ينجح في خلق التوتر الذي يعتبر عنصرا أساسيا في البناء الدرامي الجيد"[2].

فبالحوار يتم سرد الاحداث و تفسير و تغيير المواقف و الإفصاح عن مكنونات الشخصيات فهو الأداة التي تتواصل عن طريقها شخصيات المسرحية كما انه وسيلة ناجعة لتفاعل الاحداث، فالممثل يعبر عن أفكاره و عواطفه في الحوار المسرحي دون زيغ عن الموضوع او تردد و تلعثم كما يحدث غالبا في الحوار العادي بل يعتمد أسلوبا كأنما أعد لمواجهة الموقف من قبل، هذا من حيث احكامه المسبوك و طلاقته و تتابعه.

---

[1] د. عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، ص144.

[2] ن م، ن ص.

يعتبر الحوار العمود الفقري للتعبير الدرامي اذ انه بدون حوار لا يكون وجود لأدب مسرحي، و لعل نص مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع يستند لما نقول اذ تعتمد الجوقة الى تقديم الفعل و الشخصيات و الصراع و الحبكة و الفكرة و الموضوع عن طريق هذا العنصر المهم ناهيك عن بعض الارشادات المسرحية التي تفيدنا بحالة المكان و الزمان و في بعض الأحيان طباع الشخصيات و افعالها.

" **الراوي** : سيداتي ... آنساتي ... سادتي ... هذه الليلة ... سنعود الى الوراء ... الى زمن كان الانسان مفقود القيمة، يهان، كان الانسان الحيوان، قوي النفوذ و السلطان، هذه الليلة نقدم لكم حكاية، و حكايتنا ليست عن هاملت او هنري الرابع او حتشبسوت او نابليون... او أي ملك من ملوك الأرض.

الجوقة : عن أي شيء تحكي إذاً ؟

الراوي : عن عبد المطيع !

الجوقة : عبد المطيع ؟ "[1].

" **عبد المطيع** : انت تفهم اكثر من رئيس الشرطة و شهبندر التجار و من ام بثينة.

ام بثينة : يومان و انت كسول مثل السياسيين و كتاب القصر.. و انت لا تحب ان تكون سياسيا او كاتبا في القصر و لا عبداً عند ام بثينة "[2].

هذا الحوار يكشف عن الشخصيات و عن علاقاتها الدرامية، فالسيد حافظ أسس حوارات مشبعة بالمعلومات عن الشخصيات و عن الأفكار الأساسية معتمداً طرق سهلة في التعبير و التوضيح و ابراز معالم نصه المسرحي، فالحوار كان شيقا مشبعا و ذلك لإفساح المجال لتشميع الرؤية للملتقي و تكون سهلة الاستيعاب مهضومة في التناول حتى لا يكون نتاجه ممل و اتسم الحوار بالحيوية و قد تجاوب مع طبيعة الموقف فأخذ ريتما متصاعدا الى ان

[1] المسرحية، ص3.

[2] ن م ، ن ص .

وصل الى لحظة الصراع و ذلك اثناء بروزه فالكاتب يحلق بنا من موضوع لآخر دون ان ينسلخ عن الموضوع الأساس و المتمثل في مرض عين السلطان و الفرمان الذي ينص عن ارتداء اللباس الأسود، دار حوار بين عبد المطيع و زوجته نفيسة عن العيشة السحيقة و كيفية الخروج منها و ذلك يكون بالعمل المكد لتأمين ما يسد رمق الجوع و يشاركهما مهند و بثينة في ذلك و ما ان تتدخل فاطمة حتى ينعطف الحوار و يأخذ مجراً عاطفيا فهي العاشقة المعشوقة "فيأخذ الحوار مجراً عاطفياً يخرج القارئ عن طريقه من حوار المشاحنة الى جو رومنسي "[1].

تظهر مشاعر و احاسيس عبد المطيع إلا عندما يقابل فاطمة حبه الأزلي فقبل لقاءه بها تكاد تجزم ان بطلنا بلا إحساس و لا شعور بسبب اللامبالاة و البلادة و الغباوة التي يظهرها:

" **فاطمة** : صباح الخير

عبد المطيع : صباح السعادة، صباح الحب

فاطمة : زوجتك تسمعك

عبد المطيع : تسمعني لا يهمني أي شيء ... كل ما يهمني في العالم هو انت يا فاطمة، انت تعلمين كم احبك "[2].

من هذا الحوار ينتقل الى نوع اخر من الحوار مع مرسي و امه و حمد حول ارتداء الملابس السوداء و عدم علم عبد المطيع بسبب ذلك، و جهله هذا يدخله في حوار مع الشرطة، لينتقل بعد ذلك الحوار في توالديه و نمو بين الوزير و مستشاريه يتناقشون الازمة التي يمر بها سلطانهم و سخطه الذي صبه عليهم مما جعله يصدرون الفرمانات ليخيم السواد على المملكة و هكذا يستمر الحوار في التطور و في كل مرة ينتجع طريقا مغايرا لكن بطلنا عبد

[1] د. نادية سعدوني: امبراطورية المسرح، ص110.

[2] المسرحية، ص08.

المطيع هو الشخصية الرئيسية و المشكل الرئيس هو مرض عين السلطان، اما الشخصيات الأخرى فهي ثانوية مساعدة تساهم بعدة طرق في تنامي الحوار و ينجر عن ذلك تطور النص.

طول الحوار او قصره يحدده المؤلف وفق احساسه بطبيعة الموقف و مقتضياته، فقد يطول الحديث في موقف من المواقف على لسان احدى الشخصيات، يظل المشاهد مشدوداً اليه لما فيه من انفعالات صادقة او كشف مثير او تعبير درامي موفق.

رابعا: أبعـــــاد شخصـــــية البطل المسرحـــــية:

للشخصية المسرحية ابعاد ثلاث تعتبر ركيزة بناؤها الفني، حيث كان للدارسين و النقاد المهتمين بالمسرح الدور البارز في الاهتمام بمكوناتها التي يحددها المؤلف المسرحي بمنتهى الابداع حيث تمتاز بالقوة ووضوح البناء، هاته الابعاد تقع تحت المسميات الآتية:

- البعد الفيزيولوجي (المادي).
- البعد السوسيولوجي (الاجتماعي).
- البعد السيكولوجي (النفسي)

1.البـــعد الفيـــزيـــولـــوجـي (المادي):

يتمثل في الجوانب الخارجية للشخصية المسرحية بمعنى آخر "المظهر العام و السلوك الخارجي للشخصية"[1]، أي التكوين الجسماني للشخصية و ما ينطوي عليه من ملامح خاصة كالوزن و الطول و لون البشرة و الجنس الاجتماعي، لون العيون والشعر، وما بها من عاهات و اعاقات سواء خلقية او مكتسبة، "ومظهرها الخارجي (ملابس و مكملات)، و العادات و اللوازم التي تميز الشخصية في تكوينها المادي و حالتها الصحية"[2]. كل هاته الصفات المادية المتباينة تعكس نظرة الشخصية في حياتها اليومية و تأثر تأثيرا بالغا في سلوكها و طريقة

[1] صباح لمباركية: المسرح في الجزائر، ط2، دار بهاء الدين للنشر و التوزيع، الجزائر، 2007م، ص 278.

[2] احمد ابراهيم: الدراما و الفرجة المسرحية، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة، الاسكندرية، 2006م، ص50.

تفكيرها، فنظرة الانسان سليم البنية مختلفة تماما عن من به عاهة أو إعاقة، "لأن نظرة الانسان الى الحياة كثيرا ما يعتمد على هذا البعد، و تؤثر تأثيراً كبيراً على أسلوب التفكير الشخصي و ممارساته الحياتية بل وحركاته على خشبة المسرح... فحركة الشاب غير حركة من هو كبير في السن و حركة سليم الجسد غير حركة من يعاني علة ما"[1]، يعتبر هذا البعد أوضح الابعاد الثلاثة في الشخصية لأنه يشكل التكوين الرئيسي.

و يظهر هذا جليا في مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع للسيد حافظ من خلال بعض الشخصيات، كقول الراوي: "فلاح فقير أجير، عيناه مسجدان... و يداه صلبتان في صلابة صخر النيل"[2].

و أيضا:

"مرسي: لماذا ترتدي هذه الملابس؟

عبد المطيع: أي ملابس نعم سروالي و جلبابي الأبيض"[3].

نجدها أيضا في:

"عبد المطيع: نعم صبغتها بالأسود والقميص والسروال والأولاد والجدران والحمار الكل باللون الأسود"[4].

يمكن القول في الأخير بأن القارئ او المتلقي من خلال البعد الفيزيولوجي ان يتعرف اكثر على الشخصية المسرحية و تكون ملامحها اكثر وضوحا و يستطيع ان يفهمها و يفهم كيفية تأثيرها في بقية الشخصيات الأخرى بالإضافة الى خصائصها و ملامحها.

[1] عبد المجيد شكري: المرجع السابق 178.

[2] المسرحية، ص5.

[3] المرجع نفسه ، ص16.

[4] المرجع نفسه ، ص41.

2.البـــعد الســـوسيـــولـوجـــي (الاجتماعي):

يتجلى لنا البعد الاجتماعي في "انتماء الشخصية الى طبقة اجتماعية ما، و في نوع العمل الذي يقوم به في المجتمع و ثقافته و نشاطه و كل طروفه التي يمكن ان يكون لها اثر في حياته و كذلك دينه و جنسه و هوايته"[1]، فهذا البعد يوضح لنا التباين الحاصل بين الشخصية التي تنتمي الى طبقة اجتماعية عالية غنية ذات مستوى ثقافي، ليست هي تلك الشخصية التي تأتي من طبقة اجتماعية فقيرة سحيقة، و يشمل هذا البعد أيضا: "مستوى تعليم الشخصية و نوع الحياة الاجتماعية (اعزب، متزوج، ارمل، مطلق)، و ترتيبه في العلاقة الاجتماعية (ابن، ابنة، اخ، اخت، جد، جدة، ام، اب،... الخ)[2]، اذا هذا البعد ينطوي على الطبقة، العمل، الديانة، الجنسية، و حتى تحديد نوعية التعليم و المستوى الثقافي، فالمؤلف السيد حافظ اعتنى بهذا البعد جيدا ووضع قلمه على جزء هام من مكنونات الشخصية الاجتماعية في مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع، فحدّد الطبقات التي تنتمي اليها بعض الشخصيات سواء الراقية او المتوسطة، او الكادحة كالتي ينتمي اليها عبد المطيع، كقول الراوي: "على هامش الطريق، فلاح فقير، يعيش مع اسرته اسمه عبد المطيع... يغني لأطفاله كل مساء و ينام و هو متعب بجوار عتبة الباب لأن غرفته صغيرة لا تتسع لعشرة افراد... على ضفة نهر النيل... كوخ"[3]، كل هاته المدلولات توضح الخصائص الاجتماعية لشخصية عبد المطيع فهو فلاح فقير من طبقة معدمة مهمشة، فلاح مصري يعاني من التسلط بسبب التفاوت الطبقي.

اما شخصية فاطمة فهي من طبقة متوسطة لم يصرح بها السيد حافظ لكن فُهِم ذلك من خلال رفض والدها تزويجها لبطل حكايتنا: "عبد المطيع: لماذا رفض ابوك الملعون ان يزوجنا

[1] عبد القادر أبو شريفة : مدخل الى تحليل النص الادبي، ط3، دار الفكر، عمان- الأردن، 2000م، ص133.

[2] احمد إبراهيم: الدراما و الفرجة المسرحية، ص51.

[3] المسرحية، ص05.

منذ عشر سنوات اكرهه... العنه، اسبه، ادعو عليه، أتمنى موته قبل الظهر والظهر قبل العصر والعصر قبل العشاء والعشاء قبل الفجر، اللهم خذ عمره آمين"[1].

اما الطبقة الرفيعة الغنية ذات الجاه و المال و المستوى الثقافي والتعليمي الراقي فتتمثل في السلطان ووزراءه و مستشاريه، وهم السبب الأول في ظهور الطبقة الكادحة المهمشة.

و في خلاصة كل هذا يمكن القول ان البعد السوسيولوجي يمكننا من تحديد الشخصية المسرحية والتعرف وذلك من خلال انتمائها الى نفر اجتماعي معين من خلال مستواها العلمي والثقافي ونوعية الحياة الاجتماعية لديها وكل هذا يساعدنا في التعمق اكثر في نص المسرحية و الوصول الى بنياته.

3.البـــعد السيـكـــولـــوجـــي (النفسي):

يتضمن هذا البعد "النتائج المتكونة من تاريخ الشخصية السوي من عناصر إيجابية وقوة، و ما تعانيه من ضعف او خلل نتيجة تاريخها غير السوي"[2]، بمعنى انه يتعلق بالجانب النفسي للشخصية، فهو الذي يكوّن مزاجها و ميولاتها، رغباتها وانفعالاتها، ويقول محمد غنيمي في هذا البعد بأنه: "ثمرة البعدين السابقين في الاستعداد والسلوك، الرغبات والآمال، العزيمة و الفكر، كغاية الشخصية بالنسبة لهدفها و يتبع ذلك المزاج من انفعال وهدوء، و من انطواء او انبساط، وما ورائهما من عقد نفسية محتملة"[3]. لم يستطع السيد حافظ ان يهمل هذا البعد لأنه يكشف به عن طبيعة بطل حكايتنا (عبد المطيع)، مُظهراً بذلك رغباته و انفعالاته و مزاجه، حيث أظهرت نفسه شخصية مترددة غير مبالية بليدة، شخصية منعزلة عن المجتمع و مجرياته تصوَّر هذا في مصاحبته لحماره، هذا الحمار يصوِّر لنا مدى انعزاله عن الناس و بناءه لعالمه الخاص داخل نفسه، فهو يحدثه باستمرار ويرد على لسانه بما يرضيه، فأزمات عبد المطيع

---

[1] المسرحية، ص07.

[2] احمد إبراهيم: الدراما و الفرجة المسرحية، ص51.

[3] محمد غنيمي هلال: النقد الادبي الحديث، (د ط)، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 2001م، ص573.

النفسية كانت بدايتها منذ عشر سنوات منذ رفض والد فاطمة عشيقته ان يزوجها له، "لماذا رفض ابوك الملعون ان يزوجنا منذ عشر سنوات اكرهه ..."[1]، منذ ذلك الحين و كل رغبات عبد المطيع قوبلت بالرفض مما نتج عنه زواجه من نفيسة دون رغبة بها او حبها، فيقول: عبد المطيع: ... اعلم انني تزوجت رغما عني امرأة لا احبها و اصبح عندي تسعة أولاد و السبب ابوك"[2]، بهذا الوضع تلاشت المودة و الرحمة في العلاقة الزوجية وكأنه يرى زوجته آلة جنسية لممارسة الشهوة و انجاب الأطفال و كفى.

اما عن لامبالاته الناتجة عن تأزماته النفسية ووضعه المأساوي، يتجلى لنا من خلال الحوار الآتي مع زوجته نفيسة التي تمارس عليه نوع من التسلط:

"الزوجة: ألم تسمع؟ نريد حطبا و شعيراً.

عبد المطيع: سمعت.

الزوجة: وماذا انت فاعل؟.

عبد المطيع: لا شيء.

الزوجة: و الأولاد؟

عبد المطيع: بخير.

الزوجة: نريد فولا للأطفال و شعير للحمار لا تنسى.

عبد المطيع: و الجيران ماذا فعلو؟

الزوجة: لا شيء، لا احد يعطي احداً.

عبد المطيع: اذاً دعيني أنام (يتمدد و ينام)

الزوجة: ولمن ادعك ولن تنام (تمسكه من قدميه).

عبد المطيع: سأخرج و اترك لك المنزل.

[1] المسرحية، ص09.
[2] ن م ، ن ص .

الزوجة: لن تخرج[1].

كما ان الشخصية المسرحية لابد ان تتغير باستمرار، لأنه من المحال ان تظل كما رسمها الكاتب من البداية حتى النهاية، فكنَّا في انتظار متلهف لنهاية سعيدة مصحوبة باندماج جدي في الحدث الا ان السيد حافظ في نهاية مسرحيته حكاية الفلاح عبد المطيع كسر أفق التوقع بعدم قبول بطل حكايتنا عبد المطيع لمنصب قاضي القضاة الذي كان به قد يغير حياته الأليمة، لكنه بهذا اعلن موع من التمرد و خروجه من عزلته النفسية.

في الأخير يمكن القول بأن هذه الابعاد الثلاثة تعمل متضافرة متمازجة مع الوظائف التي أسندت اليها داخل بنيات النص المسرحي، فاجتماع هذه الابعاد الثلاثة يعتبر أساس البناء الفني للشخصية المسرحية وتكاملها.

خامسا: انعكاس صورة العرض الذهنية على النص المكتوب:

ان الكاتب المسرحي يضح جمهوره سواء المشاهد ان القارئ في حسبانه اثناء لحظات التأليف، فمهمة الكاتب المسرحي هي ادماج النص المسرحي و الصورة الذهنية كأساس لمسرحيته، فقبل عملية التأليف يكون قد مر بمرحلة الإدراك ثم التخزين، ثم يصل لمرحلة الاستحضار عند حدوث أي تنبيه، وهذا ما وقع به السيد حافظ بالضبط فهو مدرك تمام الادراك لما يحدث في مجتمعه المصري و جلَّ المجتمعات العربية مما شكل لديه مخزونا سياسيا، اجتماعيا، نفسيا، ومن هنا راح السيد حافظ يستحضر هذا المخزون ويصبه في نص مسرحي متخيلا العرض موظفا بذلك الديكور والموسيقى والألوان والأضواء والأزياء. بهذا الشكل تنعكس صورة العرض الذهنية على النص المسرحي المكتوب.

ان النص المسرحي لا تكتمل انتاجيته الا عن طريق عملية إبداعية ثانية "تشغل وسائل تعبيرية لغوية بالضرورة، وهذه العملية هي العرض الذي يحتوي على لغات بصرية وسمعية

[1] المسرحية، ص16.

تجعله اقرب الى فنون الفرجة"[1]، فقراءة النص المسرحي تحقق لذة مقبولة ومع ذلك فإن نص حكاية الفلاح عبد المطيع يظل مليئا بقيم عاطفية برغم التصورات الذهنية.

ان فكرة العرض حاضرة كعالم متخيل في ذهن المؤلف، فالنص المسرحي يختزن طاقة خاصة تتمثل في كلماته وجمله الحوارية واشاراته وجمله الموازية، كما تعمل على تحريك الأحداث و تصعيدها في ريتم معين بالإضافة الى الشخوص لتصبح الفكرة في نهاية المطاف حركة تتجسد بواسطة العرض و هذا "يرصد الجدل و التراسل والحوار بين النص والعرض وما يثمر ذلك من تنوع وثراء في دلالات التجربة المسرحية وجوانبها الجمالية"[2].

تتميز الصورة الذهنية بأنها ذاتية و غير موضوعية تختلف من شخصا الى آخر، وقد تكون صورة معرضيه ناتجة عن الآراء و المعتقدات والخصائص المدركة بطريقة عقلية، وقد تكون وجدانية تتشكل بناءاً على عملية التلقي للنص المكتوب من خلال المتلقي الأول ألا وهو الكاتب ثم تليه الشخصيات كمتلقي ثاني، ثم القارئ كمتلقي ثالث وأخير ونفصل في محتوى ما ذكرناه كالآتي:

- **الكاتب:**

ان تفكيك رموز المسرحية وعلاماتها نصا وعرضا يجري من خلال احالتها على المجتمع لأن معناها لا يكتمل الا بذلك، و هذا لوجود تلك العلاقة الوطيدة بين العلامة و المجتمع الذي ينتمي اليه المتلقي، فالسيد حافظ بمسرحيته حكاية الفلاح عبد المطيع يحيلنا لاستنطاق دلالتها (عرضا ونصا)، وذلك بفهم و فك الرموز والشفرات بالتأويل والتفسير لنتوصل في الأخير الى شفرات مشتركة كليا أو جزئيا بين المجتمع المصري وأغلب المجتمعات العربية، ومن كل هذا نستنتج أن المتلقي الأول هو الكاتب حيث تلقى كل هذا من واقعه الاجتماعي وصاغها في

[1] حسن يوسفي: قراءة النص المسرحي دراسة في مسرحية شهرزاد لتوفيق الحكيم، د ط، مطابع افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ص8.

[2] نهاد صليحة: المسرح بين النص و العرض، ص18.

قالب مسرحي يحتوي احداث حقيقة مطعمة بوصلات تخييليه على شكل صور ذهنية انعكست في نص مكتوب.

- **الشخصيات:**

المتلقي الثاني هم الشخصيات المسرحية التي رسم ملامحها السيد حافظ و حملها عبء إيصال الرسائل المشفرة للمتلقي القارئ او المشاهد، الذي عليه فكها و تفسيرها مع اظهار انفعاله، و ما يساعد المتلقي هنا الديكور البسيط للمسرحية مع الأزياء و الأضواء و الألوان، فظهور الصراع الداخلي لشخصية البطل (عبد المطيع) بشكل جلي وإبراز ملامحها النفسية إضافة الى صراعه مع باقي الشخصيات (زوجته نفيسة، الشرطة، السلطان)، اعطى ذلك بنية متماسكة وصراع درامي منسجم الأطراف تأتي لنا كل هذا من خلال احداث درامية مسبوكة محكمة النسيج.

- **القارئ:**

يأتي القارئ متلقي ثالث في عملية تلقي الشفرات، كما انه المتلقي القريب من النص البعيد عن العرض، فما يصله من أفكار الكاتب يقوم بتفسيره وتأويله و يُعمِل خياله في التصور الذهني لأحداث و صراعات النص المسرحي، ومن هنا يستطيع المتلقي أن يكتشف النص الغائب الذي استمد منه الكاتب نصه بما انه المتلقي الأول، فالسيد حافظ في نص حكاية الفلاح عبد المطيع يعزف على وتر حساس في نفسية المتلقي القارئ وذلك بعملية المخاتلة في الاحداث و الصراعات التي يمكن اسقاطها في أي زمان ومكان. فالمتلقي القارئ للنص المسرحي يكون تلقيه فرديا شخصيا مما يطلق العنان لتصوراته الذهنية ذات الآفاق الواسعة على عكس ما يكون عند متلقي العرض (المتفرج).

خـــــــاتـــــــمة

خـــــــاتـــمـــــة:

وفي الأخير توصلنا الى نهاية هذه الدراسة المتعلقة بفن المسرح خصوصا دراسة عملية المخاتلة القائمة بين النص الغائب و الصورة الذهنية في مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع للمبدع العظيم السيد حافظ الغني عن التعريف في ساحة فن المسرح و بعد بحث شاق ومتعب ومشوق في آن واحد توصلنا في نهاية المطاف الى مجموعة من النتائج المختلفة لعل ابرزها ما يلي:

- النصوص التي يمكن ان يتناولها المتلقي هي نوعان، نص واضح وصريح معناه موحد غير متشعب، اما الثاني مبهم و غامض يحيل المتلقي الى استنباط المعنى.
- ان المخاتلة هي شبكة من العلاقات المتضادة تزيح المألوف اليقيني و تقيم بنى تخيلية جديدة من التشفير الدلالي.
- يسعى الكاتب من خلال المراوغة الى استعمال و استثمار الجملة اللغوية المشحونة بالمراوغة و تنمية و مراكمة المضمون الرئيسي.
- السيد حافظ كاتب مسرحي وروائي عظيم مبدع بامتياز، ويستحق ان يلقب بعرَّاب المسرح لأنه استطاع بفكره المتفرِّد ان يبدع لنا فنا جميلا يحمل في طياته احزان وطنه وكافة الأمة العربية محاولا معالجتها بطريقة فنية.
- تعد مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع كوميدية ضمن مسرحيات الملهاة الجادة حيث تتخذ من الكوميديا الراقية طريق لبناء الحدث وتصعيده.
- تسلط مسرحيتنا الضوء على عدة قضايا اجتماعية وسياسية من بينها الحرية والتهميش والتفاوت الطبقي، والتسلط الذي يساهم في اتساع الفوهة بين الحاكم والمحكوم.
- استعمل السيد حافظ أسلوب المخاتلة ابتداءاً من العنوان المزدوج (حكاية الفلاح عبد المطيع/ ممنوع ان تضحك ممنوع ان تبكي) وصولا الى النص ونهايته التي كسر بها افق توقع المتلقي.

- يعد الخطاب المسرحي نصاً مضمراً يكشف عن المضامين الخفية و يتميز هذا الأخير بخصائص تداولية متمثلة في عملية التواصل بين المؤلف و المتلقي من خلال التركيز على الارشادات المسرحية، الحوار الداخلي وتمرير الخطاب بين الشخصيات عن طريق الرموز والارشادات إضافة الى الإشاريات الشخصية والزمكانية.
- يخضع الخطاب المسرحي الى ضوابط معينة متمثلة في تقنية الحجاج من اجل الاقناع والتأثير، ويتعلق بمعاني أفعال الكلام (الفعل القولي، الفعل المتضمن في القول والفعل، ....).
- شخصيات المسرحية نماذج إنسانية واقعية تتحرك داخل إطارات عاطفية وعلاقات اجتماعية متفاوتة.
- حكاية الفلاح عبد المطيع مسرحية اقترب بها المؤلف من مضمون القضايا الإنسانية و الاجتماعية، والسياسة وغيرها.
- احد اركان الدراما المهمة هو الزمن بعد كسر مدركه العام في التجريد من جهة وتجسيده دراميا من جهة أخرى فهو الكيان الذي تنصهر فيه عناصر الدراما ضمن تفاعلية ذات علاقة متنامية يحددها التكوين المشهدي ما نطلق عليه الزمن.
- المبدع السيد حافظ يغازل حاجته النفسية كمواطن، فنص المسرحية أداة يعبر بها القراء في عملية الافراغ الوجداني رغبة في التغير من كل النواحي.
- استسيغت احداث المسرحية من احداث واقع سياسي معاصر يمكن لأي متلقي ان يسقطه على واقعه.
- من اهم العناصر الدرامية في نص حكاية الفلاح عبد المطيع نجد: الحدث المسرحي، الصراع، الشخصيات بأنواعها الثلاث، الرئيسية والثانوية والشخصية المعارضة، وبعدها تطرقنا للحوار.

لشخصية البطل المسرحية ابعاد ثلاث تعتبر ركيزة بناءها الفني، فقد حددها السيد حافظ بمنتهى الابداع حيث مَيَّزها بالقوة ووضوح البناء، هاته الأبعاد تقع تحت المسميات الآتية:

- البعد الفيزيولوجي (المادي)
- البعد السيسيولوجي (الاجتماعي)
- البعد السيكولوجي (النفسي)

- ان الكاتب المسرحي يضع جمهوره (مشاهدين، قارئين) في حسبانه اثناء لحظات التأليف، فمهمته دمج النص المسرحي و الصورة الدهنية كأساس لمسرحيته.
- يهدف السيد حافظ الى جعل التلقي عملية واعية في السعي الى التغيير.

المـــــلـحـــق

ملخـــص المسـرحيــة

عبد المطيع كما تخبرنا المسرحية فلاح فقير أجير، عيناه مسجدان وقلبه يتسع حتى يحتوي العالم، ويداه صلبتان في صلابة صخر النيل، يعيش بالقاهرة في كوخ على شاطئ النيل... على هامش الطريق ... يغني لأطفاله كل مساء وينام وهو متعب بجوار عتبة الباب، لأن غرفته صغيرة لا تتسع لعشرة أفراد، ورغم أنه يعيش حياته هذه منزويا الا انه يتعرض للمتاعب فقد مرضت عينا السلطان ولأجل شفاء عيونه تقرر ان يرتدي اهل المدينة الحداد، لأن مطيع كان منشغلا بالبحث عن الفول لأولاده والشعير لحماره ولم ينتبه للقرار، قبض عليه وقضى في السجن سبع أيام تعرض من خلالها للضرب والجلد، خرج بعدها لكي يرتاح فيذهب في غيبوبة طويلة. وخلال غيبوبته تغير فرمان الحداد ليخرج صاحبنا في ملابسه السوداء حيث يقبض عليه مرة أخرى وبذلك يقضي سبعة أيام أخرى في الحبس، وبعدها يكتشف السلطان ان ما حدث كان من بلاهته ولم يكم عصيانا، فقرر منحه منصب قاضي القضاة ولكن مطيع رفض ذلك وفضل ان يخلع ملابسه ويكون من العراة لا من القضاة. فالمسرحية اذاً تعالج موضوعاً متعلقاً بالحرية المغتصبة على مدى التاريخ.

السيد حافظ وأعماله:

- من مواليد 1948م بمحافظة الإسكندرية، جمهورية مصر العربية.
- خريج جامعة الإسكندرية قسم فلسفة واجتماع عام 1976م، كلية التربية.
- اخصائي مسرح بالثقافة الجماهيرية بالإسكندرية من 1976/1974م.
- حاصل على الجائزة الأولى في التأليف المسرحي بمصر عام 1970م.
- مدير تحرير مجلة (الشاشة) (دبي مؤسسة الصدى 2007/2006م).
- مدير تحرير مجلة (المغامر) (دبي مؤسسة الصدى 2007/2006م).
- مدير مكتب مجلة أفكار بالقاهرة (الكويت).
- مدير مركز الوطن العربي للنشر والاعلام (رؤيا) لمدة خمس سنوات.

كتب العديد من الروايات منها :

- مسافرون بلا هوية 1997
- نسكافيه 2010
- قهوة سادة 2011
- كابتشينو 2012

- شاي أخضر – شاي بالياسمين 2014
- كل من عليها خان 2015
- حتى يطمئن قلبي 2016
- ما أنا بكاتب (تشظى منها روايتان : وهمت به – شط إسكندرية يا شط الهوى) 2017
- نور وموسى الحبل السري للروح 2018
- نيروزي والبنت وجد 2018
- شهر زاد تحب القهوة سادة 2018
- كرس على البحر 2018
- هل ما زلت تشرب السيجار 2018
- الحاكم بأمر الله وشمس 2018
- وتحممت بعطرها 2019
- حكاية البنت لامار وقراقوش 2019
- لو لم أعشقها 2019
- كل هذا الحب 2019
- نسيت أحلامى فى باريس 2019

مشاريع السيد حافظ الفنية للمسرح :

- الغجرية والسنكوح
- وسام من الرئيس
- رحلات ابن بسبوسة
- أنا ما ليش حل
- عريس الغفلة

- حكاية الفلاح عبد المطيع
- حكاية مدينة الزعفران
- الحوش
- الراجل اللى لعبها صح
- امسكوا سالم حشيشة
- ملك الزبالة
- حرب الملوخية
- مسرحية (سيمفونية العصافير) إعداد وإخراج الطالب الفلسطيني المقيم في بغداد هشام عبد الرحمن معدة عن مسرحية (حبيبيتي أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان) للكاتب المصري السيد حافظ مع مجموعة من أشعار معين بسيسو ومحمود درويش عرضت في معهد الفنون الجميلة في بغداد عام ١٩٨٧ على خشبة المسرح الدوار في المعهد وهي ضمن أطروحات الطلبة للتخرج في المعهد وكانت الممثلة زهرة بدن تمثل أحد أدوار المسرحية الرئيسة فيها ..

كتب مشروعاً مسرحياً للقضية الفلسطينية وحرب أكتوبر والاستنزاف تضمن

- رجال في معتقل
- يا زمن الكلمة الكدب الكلمة الخوف الحانة الشاحبة العين
- والله زمان يا مصر
- الأقصى فى القدس يحترق
- أحبك يا مصر

كتب لمسرح الطفل مشروعا به مسرحيات :

- سندريلا
- الشاطر حسن
- أبو زيد الهلالى
- سندريلا والأمير
- سندس
- علي بابا
- أولاد جحا
- بيبى والعجوز
- سندباد سواح فى البلاد
- قطر الندى
- عنتر بن شداد
- فستق وبندق
- القطة يويو
- أحلام بابا نويل
- حمدان ومشمشة
- سفروته فى الغابة
- حب الرمان وخيزران
- الوحش العجيب

قدم مشروعا للمسرح التجريبي به :

- كبرياء التفاهة فى بلاد اللامعنى
- حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث

- هم كما هم ولكن ليسوا هم
- علمونا أن نموت وأن نحيا
- الطبول الخرساء فى الأودية الزرقاء
- حبيبتى أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان
- حبيبتي أميرة السينما
- إشاعة
- إجازة بابا
- الميراث
- سيمفونية المواقف 5 مسرحيات تجريبية فصل واحد وهى
- إيقاع في رحم الكلمات العذرية
- نغم فى الحلم الفوضوى
- تقسيمات مختزنة للشمس
- سقوط حضارة لوط
- الخادمة والعجوز (6 مسرحيات تجريبية)
- المفتاح
- الخلاص يا زمن الكلمة الكدب الكلمة الخوف
- سيزيف القرن العشرين
- الأشجار تنحنى أحيانًا (مسرحيات تجريبية) وهي
- رجل ونبي وخوذة
- امرأة وزير وقافلة
- طفل وقوقع وقزح
- لهو الأطفال فى الأشياء شيىء

- تكاثف الغثاثة على الخلق موتًا
- خطوة الفرسان فى عصر اللاجدوى.. كلمة
- محبوبتي محبوبتي قمر الخصوبة فى شرنقة حبنا ميلادًا
- تعثر الفارغات فى درب الحقيقة.. بحث
- ياله من عالم مظلم بارد متخبط
- بوابة الميناء
- قدم مشروعًا للمسرح النسوي يحتوي على (5) مسرحيات للنساء تحت عنوان إكسبريسو ومعها
- امرأتان
- ليلة ليلاء
- ليلة الخميس
- ليلة اختفاء الحاكم بأمر الله
- ليلة اختفاء إخناتون
- ليلة اختفاء فرعون موسى
- المنشار
- التحقيق
- صراع الألوان مشروع مسرحيات قصيرة جدًا يضم 31 مسرحية بين دقيقة ونصف دقيقة.
- المسافر 2018
- الجراد 2018

أخرج للمسرح :

- مسافر ليل (لصلاح عبد الصبور) عام 1970 من بطولة 25 طفل وطفلة (أصغرهم 6 سنوات وأكبرهم 12 سنة) عرض غنائى موسيقى (ألحان حمدى رؤوف وكورال 40 طفل وطفلة) المسافر 6 شخصيات والراكب 6 شخصيات عشري السترة 10 شخصيات.
- (الحبل) إيوجين أونيل 1968 بطولة مهدي يوسف (المؤلف الشهير الحالي) – معهد إعداد الفنيين التجاريين.
- الزوبعة لمحمود دياب، كلية التربية عام 1973.
- الخروج من ساحل المتوسط قصيدة محمود درويش عرض بطولة 120 ممثل وممثلة من الشباب.
- آه يا وطن 1973 قصائد سيد حجاب، مجدي نجيب،عبد الرحمن الأبنودي–فؤاد حداد.
- حديقة الحيوان لإدوارد أولبي ترجمة على شلش بطولة "أحمد آدم" نجم الكوميديا حاليًا، صفاء غراب قصاص معروف حاليًا.
- كوكو ولولو، تأليف الكاتب 1989 إنتاج خاص.
- أولاد جحا، تأليف الكاتب 1989 إنتاج قصر ثقافة مصطفي كامل.
- نال جائزة أحسن مخرج في مراكز الشباب عام 1970 عن مسرحية (جواز سفر) إعداد / عن أشعار محمود درويش وسميح القاسم.

أسس جماعات تجريبية للمسرح:

- فرقة الصعاليك – فرقة ألف باء مسرح – جماعة الاجتياز – وكان ضمن هذه المجموعة الفنان/ فاروق حسنى وزير الثقافة السابق، ود/ مصطفي عبد المعطى وكيل وزارة الثقافة السابق. والفنان مسعد خميس وعلى الجندى ومحمد نوار وقد أخرج يوسف

عبد الحميد مسرحية كبرياء التفاهة فى بلاد اللامعنى بطولة مسعد خميس ونازك ناز ومسرحية سيزيف بطولة على الجندى.. ومسرحية إيقاع فى رحم الكلمات العذرية بطولة محمد أنور.

- جماعة المسرح الطليعي التى قدمت مسرحية (آه يا وطن) لمدة 110 يوم وكانت أول فرقة للهواة في تاريخ مصر تقدم عرضًا متواصلاً دون إجازة – عام 1973.

أشهر ما أخرج السيد حافظ من مسرحيات للمسرح :

- بنطلون روميو تأليف ابو السعود الأبيارى
- الغربان – تأليفه
- مسافر بلا متاع لجان انوى.
- الخواجة لامبو مات لعبد الرحمن الأبنودي
- شرق المتوسط لمحمود درويش
- لزوبعة لمحمود دياب
- الحبل لجان أنوى
- حديقة الحيوان لإدوارد أولبي بطولة أحمد آدم
- هم كما هم وليسوا هم الصعاليك تأليفه وبطولة مهدي يوسف المؤلف الشهير حاليًا مؤلف يوميات ونيس
- ليالي الحصاد لمحمود دياب
- أحبك يا مصر تأليفه
- سندس تأليفه
- الخطوبة لتشيكوف
- المخبأ تأليفى
- والله زمان يا مصر تأليفه

- أحبك يا مصر تأليفه
- مصطفى كامل تأليفه
- عبد الله النديم تأليفه
- مسافر ليل لصلاح عبد الصبور كاملة من بطولة 30 طفلاً ألحان حمدى رؤوف
- أولاد جحا تأليفه
- ومن أشهر ممن ساعده في الإخراج لسنوات
  - الأستاذ عادل شاهين
  - الأستاذ محمد غباشي النجم المعروف الآن
  - المخرج ناجي أحمد ناجي
  - المخرج سيد شعبان
  - المخرج رمضان عبد الحفيظ

أخرج مسرحياته المؤلفة للمسرح من مصر الأساتذة المخرجون:

- أحمد عبد الحليم أخرج 4 مسرحيات
- محمود الألفي مسرحيتان
- مجدى عبيد مسرحيتان
- فاروق زكي مسرحية
- دكتور محمد عبد المعطي مسرحيتان
- دكتور حسام عطا مسرحية
- فاروق زكي مسرحية
- سمير حسني مسرحية
- محمد متولي مسرحية
- عبد الرحمن الشافعي مسرحية

- أشرف فاروق مسرحية
- أحمد إسماعيل مسرحية
- سمير زاهر مسرحية
- عادل شاهين مسرحية
- أسامة شفيق مسرحيتان
- مجدى مجاهد مسرحينان
- محمد سالم مسرحية
- علي سرحان مسرحية
- عباس أحمد مسرحية
- إميل شوقي مسرحية
- بالإضافة لحوالي 30 مخرجًا من أشهر مخرجي المحافظات

أخرج مسرحياته من العراق الأساتذة :

- د وليم يلدا مسرحية الطبول الخرساء فى الأودية الزرقاء
- دكتور سعدي يونس مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع
- دكتور عباس التاجر العراق بابل مسرحية حكاية مدينة الزعفران
- دكتور بشار عليوى مسرحية اختفاء أبي ذر الغفارى
- المخرج هشام عبد الرحمن (إعداد وإخراج) مسرحية (سيمفونية العصافير) الفلسطيني المقيم في بغداد معدة عن مسرحية (حبيبيتي أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان) للكاتب المصري السيد حافظ مع مجموعة من أشعار معين بسيسو ومحمود درويش عرضت في معهد الفنون الجميلة في بغداد عام ١٩٨٧ على خشبة المسرح الدوار في المعهد وهي ضمن أطروحات الطلبة للتخرج في المعهد وكانت الممثلة زهرة بدن تمثل أحد أدوار المسرحية الرئيسة فيها ..

من الكويت أخرج مسرحياته :

- منصور المنصور (مسرحية سندريلا)
- دخيل الدخيل (مسرحية سندريلا والأمير الجزء الثاني)
- د حسين مسلم (مسرحية بيبي والعجوز)
- عبد الله عبد الرسول (مسرحية مدينة الزعفران وحكاية الفلاح عبدالمطيع)

أشهر من أخرج له فى الإمارات :

- جاسم عبيد الساحر حمدان

أشهر من أخرج له من تونس :

- الطيب السهلي المخرج التونسي أخرج مسرحية الفلاح عبد المطيع مرة فى فرقة جزائرية باسم " الليلة نحكى " ونالت جالزة افضل عرض 2010 ومرة فى تونس لفرقة تونسية تونس باسم "ثورة الصبار"

كتب ودراسات مسرحية قدمت عن أعماله المسرحية

- كتاب بحث رسالة الحكاية الشعبية في مسرح الطفل في الكويت – دراسة في مسرح السيد حافظ للباحثة آمال الغريب–المعهد العالي للفنون المسرحية 1984– الناشر مركز الوطن العربي 1987.
- كتاب بحث رسالة في الشخصية التراثية وظيفتها الفنية والفكرية في مسرح السيد حافظ – سميرة أوبلهي – مكناس المغرب 1986–الناشر مركز الوطن العربي 1988.
- بحث في اللغة الشعرية في مسرح السيد حافظ– موسكو– تحت إشراف المستشرق فلاديمير شاجال.
- كتاب إشكالية التأهيل في المسرح العربي – صليحة حسني – بحث– كلية الآداب والعلوم الإنسانية – المغرب. الناشر مركز الوطن العربي 1987.

- كتاب الفلاح في المسرح العربي – نموذجًا حكاية الفلاح عبدالمطيع – للسيد حافظ – خديجة الفلاح – جامعة محمد الأول –المغرب الناشر مركز الوطن العربي 1988.
- كتاب البطل الثوري في مسرح السيد حافظ – نموذجا ظهور واختفاء أبي ذرالغفاري– منصورية مباركي – وجدة – المغرب. الناشر مركز الوطن العربي 1989.
- كتاب القضية الفلسطينية في مسرح السيد حافظ –نموذجًا 6 رجال في معتقل شنايف الحبيب – المغرب. الناشر مركز الوطن العربي 1990.
- مفهوم الإرشادات المسرحية ومسألة التجريب في المسرح العربي. السيد حافظ نموذجًا من خلال مسرحية " طفل وقوقع وقزح " حقون حميد – المغرب 1992.
- التجريب في مسرح السيد حافظ الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب– نموذجا– عائشة عابد – جامعة محمد الأول –1991.
- الشخصية التراثية الشعبية في مسرح الطفل عن السيد حافظ – نموذجًا علي بابا– نزيهة بن طالب (الناشر – العربي للتوزيع).
- مسرح الطفل عن السيد حافظ – نموذجًا " مسرحية الشاطر حسن " فاطمه حاجى – المغرب 1991.
- التجريب والعبث في المسرح العربي من خلال مسرحية سيزيف للسيد حافظ – حليمة حقوقى 1992.
- التجريب في مسرح السيد حافظ نموذجًا 1 " حبيبتي أنا مسافر و القطار أنت والرحلة الإنسان " 1992–1993 بنيونس الهواري. (المغرب)
- المسرح السياسي عند السيد حافظ من خلال مسرحية " ملك الزبالة أو الزبالين " رزوق أحمد – جامعة محمد الأول _ وجدة _ المغرب _ 1996.
- مسرح الطفل عند السيد حافظ نموذجًا مسرحية " قميص السعادة " نعيمة عبد اللاوي 1996–1997. (المغرب).

- إشكالية التجريب في مسرح السيد حافظ أطروحة لنيل دبلوم الدراسات العليا بن يونس الهواري 1999-2000 (المغرب).
- مسرح الطفل عند السيد حافظ نموذجا مسرحية "سندريلا والأمير . وقميص السعادة" د. عبد العزيز خلوفة.
- جامعة محمد بن الله – فاس – المغرب 2002-2003.
- المسرح التجريبي عند السيد حافظ نموذجًا مسرحية " سيزيف " سميرة لمسايح 2002-2003 (المغرب).
- التراث والمسرح مسرحية " حلاوة زمان " للسيد حافظ – نموذجًا – فاطمة زكاوي 2002-2003
- دور مسرح الطفل في ترسيخ بعض القيم الأخلاقية عن طريق الحكاية الشعبية نموذج " سندريلا " للسيد حافظ . سناء جلال أحمد علي – جامعة المنوفية – قسم الإعلام التربوي – جمهورية مصر العربية 2002- 2003.

من أهم الكتب التى كتبت عن السيد حافظ :

- السيد حافظ والمسرح التجريبي د. ليلى بن عائشة – جزائرية
- دكتور على عاشور الجعفر مسرح الطفل – كويتي
- كتاب السيد حافظ ومسرح الطفل – كويتي
- الفعل الدرامى فى مسرح السيد حافظ – دكتور مصطفى رمضاني (مغربى) و6 باحثين معه.
- التشظى وتداخل الأنواع الأدبية (تجربة السيد حافظ فى المسرواية) "جزءان" د. نجاة صادق الجشعمي – عراقية.
- التنوع الدلالي فى مسرح الطفل ما بين التناص والتراث والإخراج. د. نجاة صادق الجشعمي – عراقية.

- رؤية النقد لعلامات النص المسرحي لمسرح الطفل فى الوطن العربي. د. نجاة صادق الجشعمي – عراقية.
- تمظهر التجديد فى بنية السرد فى القصة القصيرة "السيد حافظ نموذجًا". د. نجاة صادق الجشعمي – عراقية.
- المسرح التجريبى بين المراوغة اضطراب المعرفة د. نجاة صادق الجشعمى– عراقية.
- إشكالية الحداثة والرؤى النقدية فى المسرح التجريبى د.نجاة صادق الجشعمي– عراقية
- السيد حافظ فى عيون الباحثين والنقاد الجزائريين د. نجاة صادق الجشعمى–العراق.
- السيد حافظ فى عيون نقاد المغرب – د. نجاة صادق الجشعمي – العراق.
- المشاكس – د. نجاة صادق الجشعمي – العراق.
- انحطاط العالم – د. إبراهيم بوخالفة – الجزائر.
- تمثيل العالم – د. إبراهيم بوخالفة – الجزائر.
- خصوصية التأليف لمسرح الطفل فى الوطن العربى (نموذجاً السيد حافظ) – م.م. حيدر على الأسدى – العراق.

مشاركات:

- شارك في مهرجان– قرطاج (تونس)
- بغداد (العراق)– الأردن
- أبو ظبي– القاهرة
- الإسكندرية– مطروح
- مهرجان ببجاية (الجزائر)– مهرجان مدينة وجدة المسرحي (المغرب)
- مهرجان مسرح الطفل (الكويت)

المنجز النقدي للمسرحية :

سنذكر هنا بعض المنجزات النقدية التي رافقت نص مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع.

- دراسة بعنوان " هامسات نقدية في كتابات السيد حافظ مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع " ، كتبته " د نادية سعدوني " ونشرته في كتاب إمبراطورية المسرح، دراسات نقدية في مسرح السيد حافظ ، مركز الوطن العربي ، ط1 ، القاهرة 2020 . ذكرت الكاتبة الدكتورة " نادية السعدوني " في كتابها إمبراطورية المسرح ."« أن المتصفح لأعمال (السيد حافظ) المتباينة يجد انه يحاول في كل عمل أن يستحضر التاريخ ، وذلك بطريقة لا يشعر فيها متلقيه بذلك ، فعبقرية الأداء المسرحي لهذا الكاتب المسرحي لهذا الكاتب ساعدته على استلهام مخزونه الثقافي ، حيث رجع بنا الى عصر كان فيه الانسان فاقد الإنسانية »" [1] حيث أراد الكاتب ان نربطه بما يعيشه المجتمع المصري خاصة والعربي عامة من انكسارات وتبعية للغير. كما عمدت المسرحية إلى استحضار لحظات تاريخية دالة تجسدت في عصر المماليك وهو احد عصور الاستبداد ، الذي اتقى منه المؤلف حدثا تاريخيا عمل على مسرحيته من منظور عصري حديثي ، عن طريق الجمع بين الماضي و الحاضر لان التاريخ الرسمي لا يحفل بالمهمشين ، كم لم يكن هدف الكاتب هنا استنساخ التاريخ ولكن إعادة كتابته بمارعة ذوق المتلقين والظروف المستجدة في المجتمع ، أي ليس ضروريا أن يكون الحدث قد وقع بحرفيته في فترات التاريخ . ولعل ابرز شخصية تم استقدامها من التاريخ هي شخصية " قنصوة الغوري " ، والى جانب هذا فقد أسهم استلهام التاريخ في هذه المسرحية في تجاوز الأسلوب السياسي المباشر لصالح إيحائية النص .

[1] نادية سعدوني إمبراطورية المسرح دراسات نقدية في مسرح السيد حافظ مركز الوطني العربي القاهرة ط1 2020 ص13

- الملمح الثاني الذي إستنبطناه من خلال هذه المسرحية هي « تخليه عن الأساليب القديمة المساقة وفق رتابة كلاسيكية ، مثبطة بزمان ومكان وشخصيات محددة ومتباينة وهنا استخدم المزاوجة بين أساليب الجدية في الطرح المواضيع والهزل في مناقشة أزمات الإنسان الضعيف في ذلك العصر »[1] كما لجاء السيد حافظ إلى التراث الشعبي الفرجوي فاستحضر احد وجوهه وهو "الراوي" حيث يتداخل هذا الخير أكثر من ثماني مرات في المسرحية .
- تجاوزت المسرحية حدود الزمان والمكان المتعارف عليهما لتشكيل إطارها الخاص الذي تعبر من خلاله عن قضية لا تخص زمان ولا مكانا بعينه ... إنما هي قضية كل عصر .
- انزياح البطل عند السيد حافظ من المفهوم التقليدي ، حيث ارتبط البطل في المسرح الكلاسيكي بشخصيات ذات قيمة عالية مختلفة عن عامة البشر وأحيانا خارقة ، فالبطل عند السيد حافظ هو فلاح فقير أجير أي شخصية هامشية ، فهنا ساير السيد حافظ مفهوم الشخصية الرئيسية بمفهومها في المسرح الحديث.
- مزج السيد حافظ بين الواقع والمتخيل في المسرحية حيث عبد المطيع يمارس حضورا خفيا لدى المتلقي كي يدرك حقائق السلطة كما استخدم السيد حافظ مسحة فنتازيا قد وفرت لها عناصر التشويق والإثارة ، فإن يعلن الحزن العام في البلادة و يرتدي الجميع ملابس سوداء ويدورون على أبواب المساجد ويصلون ركعتين عقب كل صلاة حتى تشفى عين الملك ، مثل هدا الأمر يبدو خاليا مستبعد التحقق في الواقع ولكنه غلف المسرحية بطابع شبه أسطوري مثير زاد من عوامل التغريب فيها. وقد استطاعة هذه المسرحية برغم ما فيها من حضور الخيالي الشبه الأسطوري ، أن تقنعنا بوجودها

[1] نادية سعدوني إمبراطورية المسرح ص21

وارتباطها بالواقع فهذا المزج بين الواقع والمتخيل هو الذي يفسح المجال للمتلقي لتوظيف مخزونه الثقافي في الذي يكون من خلاله نصا مسرحيا أخر(انه نص المتلقي).

- استخدم السيد حافظ العديد من المفارقات والمتناقضات فهو تجريبي من حيث شكلياته المشهدية وهو ملتزم فكريا وسياسيا في مضامينه ، وهو مصري جغرافيا ولكنه كوني في رؤيته الإنسانية الشاملة ، وهو ساخر لحد الجدية وجاد لحد السخرية الموجعة، وهو واقعي الرؤية ولكنه فنتازي في قراءته كما يتقاطع اليومي والتاريخي ، والمحسوس والمتخيل والحلمي الأسطوري في إبداعاته .
- استخدم السيد حافظ اللغة المسرحية التجريبية " أن اللغة المسرحية عند السيد حافظ ليست لغة عادية ، بل هي تجريبية تتدخل فيها الجوانب الوظيفية والجوانب بالعناصر الدرامية الشعرية "[1] أي انه لعب باستراتجيات الفن السردي والدي يعد خاصية للقصة الرواية.

[1] نادية سعدوني: إمبراطورية المسرح ص68

قـــائمـــة المصـــادر والمـراجـــع

❖ المصادر:

السيد حافظ: حكاية الفلاح عبد المطيع، المجلس الأعلى للثقافة، طبع بالهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، ط1، 2003م.

❖ المعاجم و القواميس:

- إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة، 1981.
- إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، ج1، دار المدعوة، د ت.
- ابن منظور: لسان العرب، 1-15 ج9، دار الحديث القاهرة، ط1، مصر، 2003م.
- ابن منظور: لسان العرب،ج5، دار الصادر للنشر، بيروت، لبنان، طبعة سنة 2003.
- إلياس ماري وحنان قصاب: المعجم المسرحي مفاهيم مصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان، ط1، 1997.
- باتريس يافيس: معجم المسرح، تر: ميشال خطار، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، أشباط2015.
- جلال الدين سعيد: معجم الشواهد الفلسفية، دار الجنوب للنشر، تونس، 1994.
- علي بن محمد الجرجاني: كتاب التعريفات، دار الكتاب العربي، بيروت، د ت.
- محمد بن محمد الغزالي: المستصفى من علم الأصول، ج1، د ت.
- محمد يعقوب الفيروز الأبادي: قاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبناد ط1، 1995.

❖ المراجع بالعربية:

- إبتسام مرهون الصفار: جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم، جامعة حدار، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط1، 2010.

- إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب دراسة تطبيقية، دار الآفاق، ط1، 1999.
- أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة، الإسكندرية، 2006.
- إسماعيل الصيفي: شخصية الادب العربي وخطوات في نقد الشعر والمسرح والقصة، ط1، دار القلم، الكويت، 1988.
- بسام موسى قطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001.
- حسن محمد حمادة: تداخل النصوص في الرواية العربية، دراسات عربية، مطابع الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، د ط.
- حسن يوسف: قراءة النص المسرحي دراسة في مسرحية شهرزاد لتوفيق الحكيم، د ط، مطابع افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، د ت،
- سيزا قاسم: بناء الرواية، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط1، 1985.
- شربيط أحمد شربيط: البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة، الجزائر، 2009.
- صباح المباركية: المسرح في الجزائر، ط2، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، الجزائر، 2007.
- عبد القادر أبو شريفة: مدخل الى تحليل النص الادبي، ط3، دار الفكر، عمان، الأردن، 2000.
- عبد الهادي الشهري: استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديدة، ط1، 2004.

- قدور عبد الله الثاني: سيميائية الصورة، دار الغرب للنشر والتوزيع، د ط، الجزائر، 2004.
- لخضر حشلافي: سيميولوجية الخطاب المسرحي، جامعة الجلفة، ط1، دت.
- مجيد محمد الجبوري: البنية الداخلية للمسرحية، دراسات في الحبكة المسرحية عربيا و عالميا، لبنان، منشورات ضفاف، 2014.
- محمد احمد نحلة: آفاق جديدة في البحث، دار المعرفة الجامعية، د ط، 2002.
- محمد غنيمي هلال: النقد الادبي الحديث، د ط، نهضة مصر للطباعة و النشر، مصر، 2001.
- مسعود صحراوي: التداولية عند علماء العرب دراسة تداولية الظاهرة في التراث اللساني العربي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 2005.
- مفتاح خلوف: أعمال السيد حافظ المسرحية من الفهم والتفسير الى صناعة الوعي، ط1، مركز الوطن العربي رؤيا، القاهرة، 2020.
- نادية سعدوني: امبراطورية المسرح دراسة نقدية في مسرح السيد الحافظ، مركز الوطن العربي، ط1، 2020.
- نجاة صادق الجشعمي: المسرح التجريبي بين المراوغة واضطراب المعرفة، دار العنوان للنشر والتوزيع، الشارقة، ط1، 2018.
- نعيمة العقريب: قصيدة حيزية دراسة تحليلية، دار الفيروز للإنتاج الثقافي، د ط، 2009.
- نهاد صليحة: المسرح بين النص و العرض، د ط، مكتبة الاسرة، القاهرة، 1999.

❖ المراجع المترجمة:

- آن اوبر سفيلد: قراءة المسرح، تر: مي التلمساني، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، ط1، القاهرة، مصر 1977.
- آن روبول وجاك موشلار: التداولية اليوم عين جديدة في التواصل، تر: سيف الدين دغفور محمد الشيباني، منظمة العربية للترجمة، ط1، 2003.
- الجلايلي دلاش: مدخل الى اللسانيات التداولية، تر: محمد يحيى، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992.
- رولان بارت: نظرية النص، تر: منذر عياشي، مجلة العرب والفكر العالمي، بيروت، العدد15، 1995.
- فرونسوا مورو: البلاغة مدخل لدراسة الصورة البيانية، تر: محمد الولي وعائشة جرير، افريقيا الشرق، دار البيضاء، 2003.

❖ المجلات:

- احمد الدين الهناني: الخطاب غير المنطوق في المسرح، مجلة النص، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعياس، الجزائر، العدد2، ابريل2015.
- بشير برير: تعليمية الخطاب العلمي، مجلة التواصل، جامعة عنابة، الجزائر، عدد8، جوان2001.
- بلال حافظ: ملاحظات عن التجريب في المسرح، مجلة الفصول، المجلد13، العدد4، عام1995.
- جميل حمداوي: السيميوطيقا و العنونة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، مج25، ع3، 1997.
- السعيد الوريقي حكاية الفلاح عبد المطيع للسيد حافظ ومسرح التضامن والمشاركة، جامعة الإسكندرية، جريدة السياسة، الأربعاء 1983/7/13.

- سمير احمد معلوف: الصورة الذهنية دراسة في تصور المعنى، مجلة جامعة دمشق، مجلد26، العدد الأول والثاني، 2010.
- شرف الدين ماجدولين: الصورة والمتخيل الثقافي قراءة في نموذجين نقديين، مجلة نزوى، ع36، اكتوبر 2003.
- عبد الكريم برشيد: المسرح والتجريب والمأثور الشعبي بين الفن والصناعة والعلم والإيديولوجيا، مجلة الفصول، المجلد13، العدد4، عام1994.
- غسان غنيم: الخطاب في المسرح، مجلة الأثار، العدد الخاص، اشغال الملتقى الدولي الرابع، تحليل الخطاب، سوريا.
- كتاب من الكويت: حكاية الفلاح عبد المطيع بقلم السيد حافظ، عرض شفيق العمروسي، جريدة الوطن، الكويت، الخميس 10/فبراير/1983.
- لعلى سعادة: اللغة بين المخاتلة و الانسيابية في رواية رائحة الدم لمحمد الجزائري، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة و الادب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، ع9، 2013.

❖ الرسائل الجامعية:

- أحمد الدين الهناني: استراتيجيات الخطاب في المسرح الكلاسيكي الجزائري قبل الاستقلال _مقاربة تداولية لمسرح حنبعل لتوفيق المدني_ أطروحة دكتوراه كلية الأدب و اللغات جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس، 2014/2013.
- احمد الدين هناني: توظيف التراث التاريخي في مسرح الإصلاح الجزائري _مقاربة تداولية لمسرحية يوغرطة لعبد الرحمان ماضي_ رسالة ماجستير كلية الادب و العلوم الإنسانية قسم اللغة العربية، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس، 2009/2008.
- عبد الحميد ختالة: المسرح الجزائري النص والعرض والتلقي _التأصيل النظري والمقاربة في الأنساق المعرفية_ بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه علوم في الأدب العربي، باتنة، الجزائر، 2016/2015.

- مفتاح خلوف: الإنتاج الدلالي في العرض المسرحي الجزائري دراسة سيميائية لمسرحية الدالية لعزالدين ميهوبي، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2008/2007.

❖ المواقع الالكترونية:

- معلومات عن الاسترجاع الفني على موقع: universalis.fr مؤرشف في 26يوليو 2019.

فـــــهـــــرس

المـــــوضـــــوعـــــات

فـــهـرس المـــوضـــوعـــات

شكـر وعرفـان
إهـــداء
مـقـــدمـــة أ

المـــدخـــل: ضبـــط المفاهـيـــــــم

أولا: مخـــــاتلـة خـــــارجيـــة

المـخـاتـلـة (لغة و اصطلاحا) 5
الغـــــلاف:.....6
العنـــــوان:.....7
الألـــوان و دلالتـــها:.....8
الاستـهـــلال : 10
الصـــــورة: 11
الصـورة الذهـنية عن العـــرب : 13
التصـــور الذهـــني : 15
الصـورة الذهـنية عن الغـرب : 15

ثـــانـيـا: مخـــاتـلـة داخـلـيـــة

الحـــرية /السـلطة: 16
الآخـــر (النفسي)/ الهـــو (الجسماني): 17
الـــذات/ الآخـــر : 18
الغـــني / الفقيـــر : 19
المكـــان: القـــرية / المـــدينة ".....20
ثنـــائيـــة المـــاضي / الحـــاضر : 22

الفـــصل الأول: النـص الغـائـب في المـسرحية

أولا: الخطاب المسرحي في المسرحية.....25
1. التـــيار التجريبي في المسرحية.....25
2. تـــعريـف الخـــطاب.....26
3. تعـريف الخـــطاب المسرحـــي.....29
4. البعد التداولي وطبيعة الخطاب المسرحي في المسرحية.....30
5.الاشارات المكانية و الزمانية في المسرحية.....33
6. الإشـــارات الزمـنيـة للخـطاب.....35
7.الاشـاريـات الشـخصيـة.....39
8.افعال الكلام في الخطاب المسرحي.....42
ثانيا: الخطاب غير المنطوق (خطاب العلامات المسرحية)..... 54
1.العلامات التواصلية غير اللغوية.....55
2. ملامح شخصيات حكاية الفلاح عبد المطيع.....58
3.النموذج الفاعلي 61
4. الحيز الشخصي.....63
5.الإضاءة والمؤثرات الصوتية.....64
6.الديكور والأزياء.....66
7.اللبـــاس.....66

أولا : الصورة الذهنية للمسرحية 71
1. السيد حافظ كمتصور للمسرحية 71
2. المتلقي و الصورة الذهنية للمسرحية..... 72
ثانيا: الشفرات في المسرحية 73
1.شيفرات تفسيرية (البناء الدرامي النفسي)..... 73
2.الشفرات النصية 75
3.الشفرات الاجتماعية..... 76
ثالثا: العناصر الدرامية في نص المسرحية 78
1.الحدث المسرحي..... 78
2.الصراع..... 79
3.الشخصيات..... 80
4.الحوار..... 84
رابعا: أبعاد شخصية البطل المسرحية..... 87
1.البعد الفيزيولوجي (المادي) 87
2.البعد السوسيولوجي (الاجتماعي) 89
3.البعد السيكولوجي (النفسي) 90
خامسا: انعكاس صورة العرض الذهنية على النص المكتوب..... 92

خاتمة..... 96

مـــــلـخـــص المـــــذكـــــرة:

ملخص: تعد مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع كوميدية ضمن مسرحيات الملهاة الجادة حيث تتخذ من الكوميديا الراقية طريق لبناء الحدث وتصعيده، تسلط مسرحيتنا الضوء على عدّة قضايا اجتماعية وسياسية من بينها الحرية والتهميش والتفّاوت الطبقي و التسلط وكل هذا كشفه لنا المبدع المصري السيد حافظ بإستعماله لأسلوب المخاتلة ابتداءا من العنوان المزدوج وصولا الى النص ونهايته غير المتوقعة كما ان الخطاب المسرحي يعد نصاً مضمراً يكشف عن المضامين الخفية ويتميز هذا الأخير بخصائص تداولية متمثلة في عملية التواصل بين المؤلف والمتلقي من خلال التركيز على الارشادات المسرحية، الحوار الداخلي وتمرير الخطاب بين الشخصيات.

الكلمات المفتاحية : (مخاتلة، صورة ذهنية، نص غائب، خطاب مسرحي).

Abstract: The story of Al-Falah Abdul-Muti’i is a comic play within the serious comedy plays as it takes high-end comedy as a way to build and escalate the event. Our play sheds light on several social and political issues, including freedom, marginalization, class disparity and authoritarianism and all this was revealed to us by the Egyptian creator, Asayd Hafez, using the method of disgrace. From the double title to the text and its unexpected end, the theatrical discourse is a contained text that reveals the hidden contents, and the latter is characterized by deliberative characteristics represented in the process of communication between the author and the recipient by focusing on theatrical instructions, internal dialogue and passing the discourse between the characters.

Key words: (parody, mental image, absent text, theatrical speech).