الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف – المسيلة.

كلية : اللغة والأدب العربي

قسم : لغة وأدب عربي

رقم : L15/233

ميدان: لغة و الأدب العربي

فرع: لغة و أدب عربي

تخصص: أدب عربي حديث

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر أكاديمي

إعداد الطالبة : طاهري خولة

تحت عنوان

طبيعة الخطاب المسرحي في مسرحية:

ارم ذات العماد أنموذجاً

تاريخ المناقشة: 2017/05/24 على الساعة: 16-17.

لجنة المناقشة:

- أ/ عمر جادي	جامعة المسيلة	رئيسا
- أ/ معمري عبد الكريم	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
-أ / بوديسة بولنوار	جامعة المسيلة	ممتحنا

السنة الجامعية :1437- 1438هـ / 2016- 2017 م.

يقول الأصفهاني:

إني رأيت أنه لا يكتب إنسان كتابا في يومه ،إلا قال في غديه

لو غُيّر هذا لكان أحسن، و لو زيد كذا لكان يُستحسن

و لو قُدّم هذا لكان أفضل، و لو ترك هذا لكان أجمل

و هذا من أعظم العبر. و هو دليل على استيلاء النقص

على كافة البشر.

الإهـــــداء

أهدي هذا العمل إلى عائلتي الكريمة (أمي الحنون)

و كل من غمرني بدعواتهِ

إلى رفيقاتي

شكر

ملء الفؤاد أقول حمدا خالقي حمدا يترجم ما يجيش بخافقي

لولاه ما خطت يميني صفحة وما استوى قلمي و ما أرسل ناطقي

فله المحامد كلها عد الحصى ما انشق أو أتى من غاسق

إلى الأستاذ المشرف معمري عبد الكريم.

مقدمة

مقدمة

يعد الأدب المرآة العاكسة لرقي الشعوب و تعبيرا عن نتاجها الفكري، و منه نستنتج طابعها النفسي الذي له ارتباط وثيق بتقاليدها و موروثاتها و فلسفتها في الحياة.

و تتعدد الأنواع و الأجناس الأدبية حسب استيعاب الشعوب لها، نذكر منها المسرح و المعروف عنه أنه ذو وسيلة تبليغيه قائمٌ على أسسٍ جماليةٍ و ابداعيةٍ، و يتخذ من اللغة أداة لترجمة مكنونات النفس الداخلية و إبرازها للسطح و تجسيداً للواقع، حيث يسمح للمتلقي بمعايشة تلك الوقائع و أن يتتبع مسار تطورها.

كما أن الخطاب المسرحي باعتباره بنيةٌ أساسيةٌ في أي إنتاجٍ أدبي مسرحي، و معظم موضوعاته مستمدةٌ من الحياة و تحولاتها، وبدوره يحمل بشكلٍ ضمني أخلاقيات يرمي لتحقيقها، مستمداً هو الآخر أحداثه ووقائعه من الواقع، الذي يقوم بتعديلها و إضفاء لمسات فنية عليها تتناسب مع الطرح، التي جعل منه خطاباً قابلاً للتجسيد عل ركح المسرح

ومن هنا جاءت دراستنا حول الخطاب المسرحي كمصطلح و معرفة أسسه التي يرتكز عليها كغيره من الخطابات الأدبية الأخرى، و قد وقع اختيارنا على نص إرم ذات العماد لجبران خليل جبران كونها مسرحية تختلف عن باقي المسرحيات التي تنضوي تحت لواء المسرحية الاجتماعية ، لما تحتويهِ من نزعات فلسفية وجودية و تأملية ، و لأن الحضور المسرحي لجبران خليل جبران قويٌ ، رغم قلة أعماله في هذا المجال ، التي كثيراً ما شغلت النقاد و الدراسيين عل اختلاف توجهاتهم ، بسبب أسلوبه الفريد في طرح القضايا .

و من هنا تمحورت إشكالية بحثنا حول:

إلى أي مدىً يسهم الخطاب المسرحي في ترجمة الواقع إلى نصوص تتناسب وخصوصية المسرح ؟

وللإجابة عن هذه الإشكالية لا بد من الإجابة عن التساؤلات التالية:

- ما مفهوم الخطاب المسرحي؟ و ما هي أهم خصائصه الفنية التي تميزه عن غيره من الخطابات الأخرى؟
- كيف يسهم كلٌ من النص الدرامي و العرض المسرحي من خلال علاقتهما في تحقيق بينية الخطاب المسرحي؟
- ما هي خصائص هذا الخطاب في الأعمال العربية و بالأخص النص المسرحي الذي نحن في صدد دراسته و مدى استيعابه لأبعاد الفكرية و الثقافية ؟
- مدى تحقيق الخطاب المسرحي في مسرحية "إرم ذات العماد" مبادئ و أفكار المؤلف التي أراد تجسيدها من خلال هذا العمل ؟

أما بالنسبة لمنهج الدراسة فإننا التزمنا بالمنهج الوصفي التحليلي، نظرا لما تقتضيه طبيعة الدراسة فسنعتمد على بعض أدوات المنهج الوصفي لنعرض ما يتعلق بالمسرح و الخطاب المسرحي الذي يعتبر أساس دراستنا و إبراز خصائصه و التحليل في الجانب التطبيقي من المدونة لتحليل مسرحية إرم ذات العماد لجبران خليل جبران و كشف ما تضمنته من أساليب فنية و محتويات ضمنية .

و تتشكل هذه الدراسة من فصلين و خاتمة بالإضافة إلى ملحق تضمن نص المسرحية كاملاً. و الفصل الأول الموسوم ب " مقاربة مفاهيمية " فيتعرض لمفهوم المسرح و المسرحية على حدٍ سواء و كذلك ماهية الخطاب و عناصره و نماذج منه بالإضافة إلى الخطاب المسرحي و أهم خصائصه الفنية التي تميزه عن غيره و النص الدرامي و العرض المسرحي و علاقتهما به .

و ينصرف الفصل الثاني إلى دراسة تطبيقية يتم فيها دراسة أهم العناصر الفنية التي حواها العمل المسرحي إرم ذات العماد لجبران خليل جبران و معرفة مرتكزاتها.

وسننهي المذكرة بخاتمة، ستتضمن أهم النتائج التي توصلنا إليها بعد دراسة الموضوع.

واعتمدنا على مجموعة من المراجع ثبتّنا بها بعض الأفكار و المفاهيم، و بين أهّم تلك المراجع التي وجّهتنا و ساعدتنا نذكر كتاب" معجم المسرح" ل " باتريس بافيس" الذي تناول أهم المصطلحات التي أدرجناها في بحثنا هذا بالشرح المعمق، و كتاب" المسرج بين النص و العرض" لنهاد صليحة"، بالإضافة إلى كتاب " مفردات العرض المسرحي"، و غيرها من الكتب التي خدمت بحثنا بشكلٍ كبير.

وقد اعترضتنا أثناء دراستنا هذه– كباقي الدراسات – مجموعة من العوائق و لعل أبرزها :قلت المادة العلمية، ضيق الوقت المحدد لإجراء هذه الدراسة، قلت الدراسات السابقة التي تناولت هذا الموضوع و إن وجدت صعب الوصول إليها بسبب بعد مكان تواجدها، بالإضافة إلى ذلك عدم امتلاكنا الخبرة الكافية في مجال البحث و التنقيب.

أما عن الدراسة السابقة فقد كانت قليلة و إن لم نقل تكاد تنعدم ، إلا بعض المحاولات التي كانت تصب في مجال الفنون الجميلة. أو بعض المحاولات المتناثرة و المقتضبة.

و في الأخير لا يسعني القول إلا أن أحمد مولاي عز وجل على توفيقه لي، و أشكر أستاذي المشرف معمري عبد الكريم على جهوده الكبيرة معنا، كما لا أنسى عائلتي و أخص بذكر أمي الحنون. و كل من مدى لي يد العون في إخراج هذا العمل على شكله هذا.

الفصل الأول :مقاربة مفاهيمية

1- مفهوم المسرح

2- ماهية المسرحية

3- مسار تطور المسرحية عبر التاريخ: * عند الغرب

* عند العرب

4- مفهوم الخطاب : لغة

اصطلاحاً : * عند العرب

*عند الغرب

5- نماذج الخطاب

6- عناصر الخطاب

7- ماهية الخطاب المسرحي

8- الخصائص الفنية للخطاب المسرحي

9- الخطاب المسرحي بين النص الدرامي و العرض المسرحي

1. ماهية المسرح :

لقد كان المسرح و لا يزال من أهم الوسائل التي لعبت دوراً هاماً في تهذيب النفوس من جهة و تسليتها من جهة أخرى، نظراً لما يمتاز به عن غيره من الفنون الأدبية، لا من حيث المبنى أو التركيب، نستعرض بعض التعريفات لهذا الفن :

ترى **نهاد صليحة** أن المسرح يرتبط أكثر من غيره من الفنون بالحياة فهو :"نشاط إنتاجي جماعي جدلي، تتحول فيه الممارسة الإبداعية إلى ممارسة اجتماعية /معرفية ، عبر عمليات الإرسال و التلقي، و إعادة الدلالة بصورة مستمرة مع كل عرض في سياق قوامه الحوار الدائم مع الواقع المتغير، إنه نشاط إنتاج حيٌّ و عابر و متجدد ، يقتحم فيه الحياة مشروع التركبَّ الفني، الذي تم التحضير له من قبل، و ذلك عبر الوجود الحي و الفعلي للمؤديين (المرسلين) و المتفرجين (المستقبلين) الذين يستحضر معهم، داخل عملية لإرسال و الاستقبال ...إلخ "[1]إي أن المسرح يعتبر فن من فنون العرض حيث يقوم الممثلين بأدوارهم المختلفة و على الخشبة يتم تلقي هذا الحدث و يستقبل من طرف المتفرجين بصفة جماعية ، و بالتالي فهو جهاز ثقافي فكري، قد أنبثق فيها مؤخرًا و على وجه التحديد في منتصف القرن التاسع عشر في خضم الاحتكاك بالآداب الغربية و بالأخص الأوربية منها و عبر الاقتباس منها، كما يجمع **د. نديم معلا** عدة تعريفات لفن المسرح في مؤلفه ولعل أبزر تعرفين هما: يقول **رولان بارت** متسائلاً: " ما المسرح ؟ إنه نوع من الألة السيبرنية، تختبئ وقت الاستراحة خلف الستارة، و ما أن ترتفع هذه الأخيرة ،حتى تبدأ هذه الألة ببث الرسائل إليك ، و لهذه الرسائل خصوصية التزامن رغم اختلاف إيقاعها "[2] .

و يقول المسرحي الشهير **بنيربروك:** " إن المسرح يعني ، أولا و قبل كل شيء الحياة ، هذه هي نقطة الانطلاق الضرورية و الحتمية، المسرح هو الحياة و في الوقت نفسه لا

[1] نهاد صليحة ، المسرح بين الفن و الحياة ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، مصر ،2000 ، ص11

[2] نديم معلا ، لغة العرض المسرحي ، المدى ، دط ، دس ، ص 07

نستطيع أن نقول : لا وجود للفرق بين المسرح و الحياة "[1] و في الأخير يعطي تعريفه الخاص لفن المسرح بقوله: " إن الفن المسرحي ،فن دلالي، ينهض على نظام تعددي كأنه يخاطب المتلقي و أصوات متعددة و هذه الأصوات المتعددة ليست متقابلة أو متنافرة ، و إلا تحولت إلى ضجيج، و إنما متناغمة "[2].

في حين يؤكد **الدكتور رشاد رشدي** أن المسرح أكثر الفنون الأدبية تركيزًا حيث يقول: " فالكاتب المسرحي محدود بفترة زمنية محددة عليه أن يقول كل ما يريد خلالها "[3] كما ميز بين المسرح و أجناس أخرى كالرواية باعتبارهما نوعان أدبيان بحيث أن الكاتب الروائي متحرر لا يخضع لقيد، فروايته يمكن أن تستغرق مجلد أو مجلدات كما في الشعر أيضاً الذي يعد فن مركز لا تحكمه فترة زمنية التي يستغرقها عرض المسرحية، حيث يوجد بعض القصائد ما يستغرق ساعات طوال يجب على المسرحية أن تبد أو تنتهي خلال ساعتين أو أقل على الأكثر.

كما يعرفه **عواد علي** أنه :" فضاء جمالي دلالي لتظاهرات خطابية مفرطة في اللاتجانس ، تتنافر و تتعايش، و تدخل في علائق حوارية تقتضي دائما إلى نتيجة ما معلقة أو مقترحة و تجسد هذه التمظهرات أنماطًا متعددة من التناقضات الاجتماعية الإيديولوجية التي تمثل منظورات غيرية (وجهة نظر نبرة ضد نبرة رغبة ضد رغبة"[4].

كما يعرفه **إدوارد خراط** في كتابه **فجر التاريخ** أنه: " باحة للتلاقي، و ميدان للمشاركة، و عملية جمعية للتأليف، و تحطيم الانفصالية و الوحدة "[5] أي أن المسرح تطوير للحياة في ذاتها أي تعميق مبدأ الحياة و يسهم في تحقيق التناسق و التضافر و القيم الجمالية.

---

[1] المرجع السابق، ص 37

[2] المرجع نفسه، ص 13

[3] رشدي رشاد، فن كتابة المسرحية ، بقلم محمد سلماوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، دط ، 1998، ص11

[4] عواد علي، غواية المتخيل المسرحي . مقاربات في شعرية النص و العرض و النقد . ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، 1999 ، ص 12

[5] إدوارد الخراط، فجر التاريخ . دراسات في نشأة المسرح ط1، دار البستاني للنشر و التوزيع ،2003،ص3

و جاء في معجم المسرح عدة تعريفات للمسرح نذكر منها:

"المسرح فن سريع العطب، و عابر ، و بالغ الحساسية لتحولات الزمن ، و لا أحد يستطيع إدراك ذلك دون أن يطرح ، أساسه على بساط البحث ، و دون مراجعة نظامه المعقد الذي يفترض وصفه .

بالإنجليزية: theater art بالألمانية: theaterkuast بالإسبانية: art teatral

الفن المسرحي هو مزيج من كلمات لما يحتوي في جوهره على تناقضات المسرح جميعا.

إن فن المسرح فن نظري بامتياز و مساحة لاستراق النظر المنظم رسميا، و لكنه غالبا ما حُجّم إلى نوع أدبي، الفن الدرامي الذي كان منذ أرسطو يعتبر الجزء المشهدي منه ككماليات و لوازم، و هو بالضرورة خاضع للنص."[1]

و في نفس الصدد ترى **جوليا كريستيفا** أن المسرح : " يحيا دائما في الحاضر و المضارع المستمر، فأنه يصبح بؤرة الطبيعية التي ترتكز فيها الذاكرة الحية، و يصبح كل مؤدي بوقا لها، و المسرح أيضا وسيلة هامة يحفظ لنا في الحاضر صورة مجسدة عمليات لتطور الثقافي التي مررنا بها و التي تماما إلى الماضي و لا يمكن استعادتها إلا من خلال المسرح "[2]و هي بالتالي ترى أن المسرح يعتبر أداة هامة في حفظ معالم الحياة الفنية و ما تحتويه من تطور ثقافي عبر مختلف الأجيال، و ربط الماضي بالحاضر .

فالمسرح أذن من الفنون الجميلة، و يعده البعض من الفنون لقدرته على توظيف كل الأشكال التعبيرية المعروفة من رقص، موسيقى و شعر...إلخ هذا ما أكده **محمود حامد شوكت** بقوله : " الفن المسرحي فن عريق في التاريخ، متسع المدلول، بعيد الأثر في النفوس يتجتذب إليه عقول المؤلفين و النقاد ، في كل أمة ينتقل إليها،و يرتفع خلال ذلك إلى آفاق إنسانية سامية خالدة"[3] إي أن النتاج المسرحي لا يقتصر على كونه نصوصا أدبية حيث

[1] باتريس بافيس ، معجم المسرح ، تر: ميشال ف خطَّار ، المنظمة العربية للترجمة ، ط1، بيروت لبنان، شباط (فبراير) ، 2015، ص 16 ،90 ،193

[2] جوليا هملتون ، نظرية العرض المسرحي ، تر نهاد صليحة ، هلا للنشر و التوزيع ، ط1، 2000، ص 27

[3] محمود حامد شوكت ، المسرحية في شعر شوقي ، مطبعة المقطف ، المقة ، دط ، 1947 ، ص6

المسرح نوعٌ أدبي و فن أدائي في آن واحد ، دون انفصال بين البعدين إي أن النصوص المسرحية تترجم على شكل عروض مسرحية أو تمثيلية على خشبة المسرح حيث يقوم الممثلون بتخيل ما أبدعه المؤلف من أعمال بإضافة إلى مساعدة المخرج.

في حين يرى **د. خليل موسى** الذي عمد لإحداث فروق بين مختلف الأشكال الادبية كالمسرح و المسرحية و النص الدرامي و الشعر المسرحي و المسرح الشعري بقوله: "فالمسرحية نعني بها النص المسرحي القابل لأن يمثل، و نعني بالمسرح النص المسرحي ممثلا على خشبة و معروضا على الجمهور بتقنياته المسرح و شروطه، و نعني بالنص الدرامي النص الذي ليس من الضروري أنه قابل للتمثيل ،أما المسرح الشعري نعني به النص المكتوب شعرًا أو القابل للتمثيل "[1].

و من هنا يمكن الإقرار بأن: " المسرح منذ القدم هو أبو الفنون جميعا حمل عبء المتغير التاريخي الاجتماعي الأسطوري و امتلأ بنماذج من الشخصيات المثلى التي لم تكن لتعرف على نطاق واسع بدون المسرح" [2]فبالرغم من تباين أجزائه إلا أنه يشكل وحدة فنيه تتسم بالاتحاد و التناغم و الانسجام هذا ما أكدته **نهاد صليحة** بقولها: (لقد كان المسرح دائما، و منذ البداية نشاطا جماعيا تكامليا يتحقق من خلال اتحاد و تناغم مجموعة من العناصر يمثل النص اللغوي الحواري المنطوق إحداها فقط، و تتضافر جميعا لإنتاج التجربة المسرحية)[3].

[1] د . خليل موسى ، المسرحية في الأدب العربي (التأريخ ـ تنظير ـ تحليل) ، د ط ، من منشورات اتحاد العرب 1997، ص3

[2] حلمي بدير ، فن المسرح ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ،ط1، الإسكندرية ، 2003، ص 1

[3] نهاد صليحة ، المسرح بين النص و العرض ، مكتبة الأسرة ، 1999، دط ، ص11

2.ماهية المسرحية :

نرصد بعض التعاريف الأكثر شموليه لهذا المصطلح :

المسرحية :

بالإنجليزية: DRAMATIZATIONو بالفرنسية: DRAMATISATION و بالألمانية: DRAMATISIERUNYو بالإسبانية: DRAMATIZACTION

ترى **فطومة الحمادي** أن المسرحية فعل أدائي أو المسرحاني و هنا تأكيدا منها على خصوصية المسرح عن غيره من الفنون الأدائية الواقعية لهذا المسرحية حسب رأيها : (فن أو تقنية تحويل النص إلى خطاب مسرحي محمل بدلالات كثيفة تُفتح على مجالات أبعد من حدود السرد)[1]أو بعبارة أخرى أنها: (توظيف ووعي بمفردات عناصر العمل المسرحي المادية المجسدة بكل ما يتوفر عليه من إيحاءات و معطيات خارجية أي ما يتعلق ببنية النص من الخارج)[2]و بالتالي المسرحية هي تجسيد و نقل النص من حالته المادية المكتوبة إلى حالته المجسدة الفعلية أو ما يعرف بالعرض .

في حين يعرف **باتريس بافيس** المسرحية أنها " اقتباس نص ملحمي أو شعري و تحويليه إلى نص درامي ،أو إلى مواد خاصة بالمسرح "[3]كما يؤكد في معجمه على أن : " المسرحية كانت كلمة مسرحية في القرن 17 م تعني مؤلفا أدبيا و حتى موسيقيا ثم أصبحت في ما بعد تشر بشكل معين إلى النص المسرحي ، أو الأثر المكتوب للخشبة أما من

---

[1] فطومة حمادي ، تداولية الخطاب المسرحي . عصفور من الشرق لتوفيق الحكيم . أُنموذجا ، الملتقى الدولي الخامس ، سيمياء النص الأدبي ، جامعة تبسة ، ص 588 .

[2] المرجع نفسه ، ص 589

[3] باتريس بافيس ، المرجع السابق ، ص 193

[4] عبد الوهاب شكري ، النص المسرحي ، دار غلور للنشر و التوزيع ، ط1 ، 2001 ، ص 12

الناحية اللغوية أو المعجمية اللغوية فإنها تحتفظ بمضمون الكلام المحمول بشكل و المنصوص بصيغة مسرحة بتجمع حرفي أو ما يعرف(بالمنتاج)، حوارات و منولوجات"[4].

في حين تذهب **سامية سعيد** إلى أبعد من ذلك بتفريقها بين مقرؤية المسرحية و الرواية المسرحية تقرأ كما تقرأ الرواية، كون هذه الأخيرة تفتقر لعنصر الوصف، فيجب أن يتخيل القارئ المشاهد و المواقف، إي أنه يصغ نفسه، بطريقة معينة، في مستوى يليق بالفنان المبدع سواء تمثل في الكاتب أو المخرج أو الممثل

يرى **علي صابري** أن المسرحية هي: "من الأجناس الأدبية القديمة مضت عليها أدوار مختلفة منذ نشأتها إلى يومنا الحاضر، و هذه الأدوار المختلفة التي تطور فيها هذا الفن الإنساني الجميل، و خطى خطوات واسعة نحو التقدم و الرقي"[1]هذا ما أكده أيضا **عبد المنعم ابو زيد** في وصع مفهومه الخاص للمسرحية حيث يقول: " إن المسرحية تكون فقرة مقتبسة من الحياة ...و معنى هذا أن هدف الكاتب المسرحي يجب أن يعطينا من فوق منصة صورة طبق الأصل إما لمشهد قد يكون حدث بالفعل و إما لشيء تخيله الكاتب في صورة تجعله مشابه لما يقع في الحياة "[2].

و ما نخلص إليه من خلال هذا المفهوم أن المسرحية في الحقيقة ما هي إلا ترجمة لمجريات الحياة، و ما يدونه المخرج أو المؤلف يقوم بإعادة صياغتها مما يسمح بتقديمها على المسرح لكن دون الإخلال بمعناها و صورتها الأصلية التي وجدت فيها.

و يمكن القول أن المسرحية في الحقيقة هي الأداة و الوسيلة التي يُضمنها المؤلف مجموعة من أفكاره التي تختزل رؤيته للحياة و فلسفته فيها، و نظرياته، سواء السياسية منها أو الاجتماعية ،كما يمكن الجزم عنها أنها الوعاء الذي يتضمن الأماني و الأحلام و الرغبات التي يحلم المؤلف أن يجسدها، و بالتالي حجر الزاوية في إقامة العرض المسرحي، و هي مكتوبة و تقع ، يقدمها المؤلف في تسلسل منطقي.

[1] علي صابري، المسرحية نشأتها و مراحل تطورها و دلائل تأخر العرب عنها، التراث الأدبي، السنة الثانية، العدد السادس، ص99

[2] عبد المنعم أبو زيد عبد المنعم، الخطاب الدرامي في المسرح الحديث، مكتبة الأدب، مصر، دط،، دت، ص04

هذا ما يتلأم مع مفهوم علي صابري للمسرحية حيث يقول: " المسرحية جنس أدبي و نوع من النشاط العملي في الأدب يروي قصة من خلال حديث شخصياتها و أفعالهم، يمثلها الممثلون، على منصة أو الخشبة المسرح أمام الجمهور أو أمام ألات التصوير التلفازية "[1].

[1] علي صابري، المرجع السابق، ص100

3. المسار التاريخي لتطور المسرحية:

يعتبر الفن المسرحي من أقدم الفنون التي عرفها الإنسان عبر التاريخ، إلا أنه في نشأته يختلف من مجتمع إلى أخر، إي أن عوامل نشأته عند الغرب تختلف عن عوامله عند العرب، و يمكن رصد تطوره عبر التاريخ في النقاط التالية:

3 1 . عند الغرب:

إن المتتبع لمسار المسرحية يجد أنها مرت بعدة مراحل منذ نشأتها إلى وقتنا الراهن ،

ففي بدايتها الأولى كانت مرتبطة بالشعر ثم ما لبثت حتى انفصلت عن الغناء و استقلت عنه و لم تكف عن التطور سواء شكلا أو مضمونا حتى يومنا هذا و قد لخصت مراحلها عبر التاريخ كما يلي:

3 1 1 . المسرحية الإغريقية:

" إن المسرحية التي تطورت اليوم إلى هذا الفن المسرحي الراقي ، ترجع جذورها الأولى إلى المسرحيات اليونانية القديمة و أول سجل يدل على المسرح الإغريقي يعود إلى حوالي 532 قبل الميلاد "[1] حين أجرت أثينا مسابقة للمأساة و نشأت تلك المسرحيات من احتفالات دينية و الوثنية ، كانت تقام في أثينا Athéna القديمة خلال موسم الحصاد و تمجيد لإله الطبيعة ديونيسوس dionysus_ or _ dionysos "[2].

كما كانت " الجوقة تشير إليه و هو على مسرح مرتفع، ثم أُدخل الحوار بينه و بين الجوقة. (525–456 ق م) و أول مسرحية شعرية هي الضارعات سنة 490ق م، و كان

[1] علي صابري ، المرجع السابق ، ص101

[2] عمر الدسوقي ، المسرحية نشأتها و تاريخها و أصولها ، دار الفكر العربي ، ط5 ، دت ، ص 07

فيها ممثلان رئيسيان بجانب الفرقة ، ثم توالى نتاجه المسرحي إلى أن ظهر سوفوكليس الشاعر اليوناني (495–416 ق م) صاحب الثلاثية و غيرها "[1].

ثم حظى بوربيديس euripidies (502–480 ق م)خطوات أخرى في "إضفاء الصيغة

الإنسانية و الطابع الأقرب إلى الواقع على المأساة فبرع أكثر من سابقه في تصور العواطف الإنسانية و جعلها محورًا لأهمية المسرحية بدلا من القدر ثم برزت شؤون الحياة اليومية في مسرحياته، و هاجم الآلهة الوثنية و هاجم النساء"[2].

3 1 2. المسرحية الرومانية:

لم يعرف الرومان المسرحية إلا بعدما انتقل الفن المسرحي الإغريقي إلى روما فقلدوا المسرحيات الإغريقية بنوعيها الملهاة و المأساة، و لكنهم لم يهتموا بالمأساة كما اهتم بها الرومان. و هم أول من اهتم بالمسرح ، ووضعوا له نظام خاص و قد اتخذ العالم هذا الفن رغم نشأته الدينية المحضة ، و قد أخذ الرومانيين عن الإغريقيين أيضا الخصائص الفنية "في منتصف القرن 3 ق م ، و اشتهر في كتابتها **بلوتس** الذي كتب مسرحية الجندي المتبجح **miles clorisous the braggar warriort** كما اشتهرت بكتابة المأساة فشاعت بين الرومان أشكال مسرحية أخرى مثل التمثيليات الإيمائية أو **البانتومايم (mimodrama /pantonime)** ...ثم أخذ الفن المسرحي عند الرومان بالانحدار مع تحول الجمهورية إلى إمبراطورية عام 27 ق م "[3].

---

[1] المرجع السابق، ص 102

[2] محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، النهضة، مصر للطباعة و النشر و التوزيع ، دط ، مصر ، دت ، ص 136

[3] علي صابري، المرجع السابق، ص101

3 1 3 . المسرحية في العصور الوسطى: (أو ما يعرف بالمسرحية القر وسطية):

لعبت اهذه المسرحيات بطابع دني حيث كانت الموضوعات أنذاك مستقاة من الكتاب المقدس bible و حياة المسيح و والدته مريم العذراء و عرف نوع جديد في تلك الفترة و هي مسرحية الأسرار mystère Play و كان هذا النوع ناتج عن رغبت رجال الدين في إبراز الشعائر الدينية المسيحية للعامة من الناس .

" و ما كانت الجمهرة الشعب أنداك أمية لا تقرأ ، فكر رجال الكنيسة بتقريب قصص التوراة لأذهانهم بوضعها في صور تمثيلية ، و هنا يبدأ ما يسمى في تاريخ الأدب ب تمثيل المعجزات و كان ذلك في نهاية القرن الثاني عشر و أوائل الثالث عشر " [1].

ثم أدخلت مواضيع جديدة على هذه المسرحيات الدينية الأخلاق كالعدل و السلام و الصدق و الكذب ... و غيرها " من المواضيع ثم ما لبثت أن أستقلت المسرحية الخلقية عن مسرحية المعجزة و ذلك راجع للوعي أنداك حيث أصبح باستطاعة الناس قرأة الكتب المقدسة كما شاع في أوروبا في العصور الوسطى المسرح الذي يعالج حياة الإنسان و مصيره بغرض المعركة بين الكبائر و الفضائل السبع ، لتمثيل حياة الإنسان و يستخدم فيه شخصيات رمزيه لها "[2].

و استمرت حتى ال**قرن الخامس عشر م** حيث ظهرت ما يعرف بالمسرحية الكلاسيكية و استمرت حسب المتتبعين لمسار المسرح إلى غاية القرن **الثامن عشر** و قد" استمد المسرحيون أصولهم منها و أخضعوا المسرحية لتلك الأصول الفنية" [3] و نقصد هنا بالأصول الفنية هي الآداب التي شاعت في الحضارة اليونانية و الرومانية القديمة أنداك بالإضافة إلى

[1] عمر الدسوقي، المرجع السابق، ص 02

[2] علي صابري، المرجع السابق، ص 101

[3] فطومة الحمادي، المرجع السابق، ص593

الأسس التي سطرها **أرسطو** فيما يخص المسرح . " فاتجه فن المسرحية بعد ذلك نحو النثر ، ثم انتشرت المسرحيات التاريخية التي كانت موضوعاتها متنوعة من الواقع الاجتماعي

، تعالج الحوادث التاريخية الحقيقية "[1] و اشتهر هنا **شكسبير** بمسرحياته أهمها **هنري الرابع** و **هنري الخامس** بالإضافة إلى **كورني**

ثم أنشيء أول مسرح حقيقي مستقل بذاته و بمفهومه الحالي عام 1576 م على مقربة من لندن و نهض المسرح الإنجليزي أو بالأحرى العالمي نهضة عظيمة على يد نخبة من المسرحيين امثال شكسبير (1564-1616)

2. المسرح عند العرب :

يرى بعض المنظرين في تاريخ الأدب العربي أن الشرق قد عرف المسرحية و ذلك "منذ عهود قديمة و أسبق مسرح شرقي يختص بالهند ظهر حوالي 100 ق م إلى 400م ، منها مسرحية **العربة الفخارية the Clay cart** حوالي 100 ق م و ظهرت في شكلها الأخير 250م للمسرحي الهندي **سوذراكا King sudraka** "[3].

"من المعلوم أن المسرحية من الفنون الوافدة التي وفدت إلى العرب من الغرب في منتصف القرن 19 م ، ولم يكن هذا الفن بعناصره الحديثة معروفا في الأدب العربي ، و كان عند العرب المواد الخام التي كانت تصلح أن تكون مسرحية من الطراز الأول سواء كان ذلك في العصر الجاهلي أو العصر الإسلامي ... و لكنهم لم يتجهوا إلى هذا مع توفر المواد الخامة النثرية الممتازة بل ظلوا على ما كان القدماء عليه "[4] .

---

[1] المرجع السابق، ص105

[2] المرجع نفسه، ص108

[3] محمد سراج الدين، فن المسرحية و سعته في الأدب العربي . دراسات الجامعة الإسلامية العالمية شيتاغونغ، مجلد 3، ديسمبر، 2006 ، ص 23

[4] علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، ط1، يناير، 1979، ص 29

إلا أن علي الراعي يرجع و ينفي أن يكون العرب قد عرفوا المسرح إنما عرفوا أشكالا أخرى تكاد تضاهي المسرح حاليا ذلك حيث يقول :" إن العرب و الشعوب الإسلامية عامة ، قد عرفت مختلف أشكال من المسرح منذ قرون طويلة قبل منتصف القرن التاسع عشر ، و دليل في ذلك مدودنا بطقوس الاجتماعية و الدينية التي عرفها سكان شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام لكنها لم تتطور إلى درجة الفن المسرحي مثل باقي أنحاء المعمورة ، حيث أننا يمكن أن ندرك أن المسلمين أيام الخلافة الإسلامية قد عرفوا شكلًا واحد هو مسرح خيال الظل"[1] .

و لعل أول نص درامي كتب خصيصا للتمثيل أمام الجمهور كان :"عند مسليمي الشيعة من الفرس لما يدينون به من تقديس لأشخاص من أهل البيت كالحسن بن علي رضى الله عنه مثلا اتخذوا من مأساته الدرامية بكربلاء نواة لمسرحية يمثلونها كل عام يبكون وينوحون"[2]

إلا أن هذه الأخيرة لم تتطور بسبب ارتباطها بالشعائر الدينية بالإضافة إلى هذا ظهر أنذاك" بعض الواعظين الذين اتبعوا أسلوب التمثيل في وعظ الناس لكنه بقى في حدود ضيقة ، فلم يحظى بانتشار كافي بالإضافة إلى خيال الظل و الأراجوز انتشارهما في حكم الأيوبيين و دولة المماليك فبالرغم من وجود الظواهر التمثيلية في هذين الفنين فإنهما لا يدخلون في باب التمثيل المسرحي "[3].

و هذا يعني أن : " المسلمين أيام الخلافة العباسية قد عرفوا شكلا واحدًا على الأقل من الأشكال المسرحية المعترف بها و هو مسرح **خيال الظل** و أقدم إشارة إلى هذه الحقيقة نجدها في كتاب **الديارات . للشابشتي .** حيث يذكر الكاتب أن الشاعر **دعبل** هدد ابن لأحد طباخي المأمون بأنه سيهجوه ، فرد الأبن بدوره قائلا : [و الله إن فعلت لأخرجنْ أمك في

---

[1] المرجع السابق، ص 31

[2] علي احمد باكثير، فن المسرحية . من خلال تجاربي الشخصية . ، مكتبة الإسكندرية ، دت، ص 23

[3] علي الراعي، المرجع السابق، ص 30.29

خيال الظل] "[1] إي يظهره بمظهر يدعو للسخرية طبعً أي أن هذا النوع من الفن كان يعتمد أكثر على طابع السخرية و الضحك و الهزل ، كما أن قصور الخلفاء في ذلك الوقت كانت مكانًا للتجمع و التبادل الثقافي مع مختلف البلدان الأخرى .

أما المسرحية بمعناها الفني فلم تظهر في الأدب العربي في القرن 19 م إي في العصر الحديث بعد اتصالها بالآداب الغربية و الحملة الفرنسية على مصر.

و تكاد تجمع الآراء على أن: " مارون النقاش أول من حاول في نهضتنا الحديثة العمل في هذا الفن محاولة جادة "[2] بتجربته في مسرحيته البخيل و هي في الأساس محاكاة لمسرحية موليير عام 1847 م ، ثم حمل المشعل بعده ابن أخيه سليم النقاش الذي "ألف فرقة في بيروت ثم انتقل بها سنة 1876 إلى الإسكندرية فكانت أول فرقة دخلت وادي النيل "[3] و كذا أحمد أبو خليل القباني بمسرحيته الأولى (ناكر الجميل) أو (مجنون ليلى) عام 1965 و مسرحيته التي في مجملها مقتبسة من التراث العربي و القصص الشعبي بالإضافة إلى القباني الذي ألف مسرحه في (باب توما) بدمشق سنة 1884 و قد تميزت كتاباته بالمعالجة المباشرة للواقع الاجتماعي و قد نشر عام 1912 مسرحية (موليير مصر و ما يقاسيه) كما أن : " مع مطلع الخمسينيات أنجبت الحركة المسرحية كتابا و مخرجيين و ممثلين و مترجمين و فنانين ، و كان لرعاية الدولة في الأقطار العربية مكانة كبيرة في تشجيعها كي تصبح معبرة حقا عن الواقع العربي الحديث "[4].

و في هذا الصدد يطرح **د. نديم معلا** إشكالية انشغال المسرحيين العرب في العقود الثلاثة الأخيرة بإنتاج العرض أكثر من تلقيه بقوله : " قد يجد المتابع صعوبة ، في تلمس حقيقة هذا الإهمال و عدم الاكتراث ، إن كنت إميل إلى وروده ، الإهمال إلى أسباب سياسية أكثر

---

[1] المرجع السابق، ص31

[2] أمين مقدسيي ، الفنون الأدبية و أعلامها في النهضة العربية الحديثة ، دار العلم للملايين ، ط3،آب ، 1980، ص635

[3] محمد سراج الدين، المرجع السابق، ص 26

[4] توفيق الحكيم، قالبنا المسرحي، دار مصر للطباعة، مكتبة مصر، دط ، 1988، ص 17

منها سوسيولوجية "[1]و يقصد بالأسباب السياسية الغير مباشرة التي تحيل العلاقة بين المسرح و المتلقي الذي هو المتفرج و بالتالي تتداخل الأهداف مع الأغراض سواء المباشرة و الغير مباشرة التي تهدد المسرح كفن.

رغم هذا إلا أن **أدونيس** ينفي كل هذه الحقائق و يضربها عرض الحائط حيث يقول : **خليل موسى :** "ينكر أدونيس وجود المسرح في المجتمع العربي القديم و المعاصر معًا و يقدم عدة اختلافات و هوى تفصل بين هذا المجتمع و المسرح الحقيقي ، و أهمها من وجهة نظره أن عالم المسرح هو عالم الإشكال ، و قد نشأ العربي ضمن ثقافة دينية لا إشكال فيها ، و أن ثقافة الإنسان العربي هي ثقافة الإيمان لا تساؤل و المسرح قلق كيان و قلق مصير ، و هذا يعني أن الإنسان . مسرحيا . مركز الكون . غير أن الله لا إنسان هو مركز الكون بحسب الثقافة التي نشأ فيها العربي تاريخيا ."[2]

[1] نديم معلا، المرجع السابق، ص 104

[2] خليل موسى، المرجع السابق، ص 07

4. ماهية الخطاب :

ورد مصطلح الخطاب بتعاريف مختلفة كون هذا الأخير جمع بين القول و الفعل

4 1. لغة :

ورد الخطاب قديما عند العرب في المعاجم و الكتب التراثية سواءاً كما عند الغرب:

و قد جاء لفظ الخطاب عدة مرات في القرآن الكريم، و أحصاها الدارسين في أثني عشر موضع، لكن بصيغ مختلفة اختلف معناها حسب ورودها في الآيات نذكر منها:

قال الله تعالى: **{و إذا خَاطبهمْ الجاهلونْ قالوا سلامًا}**[1]أي دل على صيغة الفعل

و قال أيضا :**{ وشددنا ملكه و آتيناه الحكمة و فصْل الخطاب }**[2] أي فصل بين أمرين أو أخذ الحكم

و قال تعالى : **{إنَّ هذا أخي له تسع و تسعونْ نعجةً و لي نعجةٌ واحدةٌ فقال أكفلنيها و عزني الخطاب }**[3]

وجاء في صيغة المصدر في قوله عز و جل :**ربُّ السمواتْ و الأرض و مْا بينهما لا يملكون منْه خطابًا }**[4]

كما ورد في الحديث النبوي الشريف بدلالات مختلفة ووظائف و سياقات عدة.

[1] سورة الفرقان، الآية 63

[2] سورة ص ، الآية 20

[3] سورة ص، الآية 23

[4] سورة النبأ، الآية 37

جاء في **لسان العرب لأبن منظور** في مادة (خ ، ط ، ب) أن الخطاب "خطب : الخطب الشأن او الأمر صغر أو عظُم ، يقال : ما خطبك ؟ أي ما أمرك ؟ و يقول : هذا خطبٌ جليل، و خطب يسير و الخطب الأمر الذي تقع فيه المخاطبة و الشأن و الحال، و منه قولهم: جل الخطبْ، اي عظم الأمر و الشأن.

و الخطاب و المخاطبة: مراجعة الكلام. و قد خاطبه بالكلام مخاطبة، خطابًا، و هما يتخاطبان. قال الليث: و الخطبة مصدر الخطيب و الخطب الخاطب على المسر و اختطب يخطب خطابة و اسم الكلام ، الخطبة

و رجل خطيب: حسن الخطبة، و جمع الخطيب الخطباء "[1]

و جاء في **الصحاح تاج اللغة** لفظة خطب: " سبب الأمر، نقول ما خطبك، و خطبت على المنبر خطبة بالضم، و خاطبه بالكلام مخاطبة و خطابًا "[2]

كما عرفه **الزمخشري** في أساس البلاغة: "فخطب خاطبه أحسن الخطاب و هو المواجهة بالكلام و خطب الخطيب خطبة حسنه و خطب الخاطب خطبة جميلة، و اختطب القوم فلان : دعوة إلى أن يخطب إليهم"[3]

كما ورد أيضا في **معجم أساس البلاغة للفيروز أبادي** ، في مادة خطب كما يلي : "الخَطْبُ : الشَأنُ و الأمْرُ صَغُرَ أو عَظُمَ ، ج : خُطُوبٌ ، و خَطَبَ الخاطبُ على المنْبَرِ خِطَابةُ ، بالفتح ، و خُطْبَةً ، بالضم ، و ذلك الكلاْم : خُطّبَةٌ أيضًا ، أو هي الكَلام المَنْثُورُ المُسَجَّعُ و نحوهُ ، و رجلٌ خطيبٌ: حَسَنُ الخُطْبَة ."[4]

---

[1] ابن منظور ، لسان العرب ، دط ، صادر للطباعة و النشر ، مجلد 3 ، الجزء 14 ، لبنان ، ص 1194.1195

[2] ابن نصر إسماعيل بن حماد الجوهري ، الصحاح تاج اللغة صحاح العربية ، تر إميل بديع يعقوب محمد نبيل طريفي ، ج2، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط2 ، 1999، ص 184

[3] جاب الله أبي قاسم محمد بن عمر الزمخشري ، أساس البلاغة ، دار الصادر ، بيروت ، 1873، ص 167 .168

[4] الفيروز أبادي ، قاموس المحيط مادة خطب

و قد ورد في **معجم الوسيط:** " (خاطبه) مخاطبة، و خطابا كلمه و حادثه ووجه إليه كلاما، و يقال خاطبه في الأمر : حدثه بشأنه ...(الخطاب) : الكلام ، وفي التنزيل العزيز { فقال أكفلنيها و عزني الخطاب } و الرسالة (مج) و فصل الخطاب ، و فصل الخطاب

الحكم بالبينة ، أو اليمين ، أو الفصل في القضاء ، أو النطق بأما بعد، أو أن يفصل بين الحق و الباطل أو هو الخطاب لا يكون فيه اختصار مخل و لا إسهاب ممل "[1] جاء في **معجم العين** "الخطب بسبب الأمر ، و الخطاب مراجعة الكلام و الخطبة : مصدر الخطيب"[2]

كما أن المعاجم الحديثة لم تخلو من مفهوم الخطاب نذكر أهمها :

- **محمد سمير نجيب اللبيدي :** " الخطاب حال من حالات الكلام ، و هو قسيم التكلم و الغيبة ، و يأتي في ترتيب الأعرافية و الحضور ثانيها ، و الخطاب لا يتحقق إلا بالمشاركة ، لمفهومه و فروعه ، وأياك و فروعه و للتاء المتصلة بأمر الفعل المضارع أو التاء المتحركة بالفتحة أو الكسرة ، وثاني المدلولين . التركيبات الكلامية التي توجه موضوعاتها إلى المخاطبين و ذلك كشأن أي كلام يوجهه المتكلم إلى مخاطب و على هذا تكون دلالة الأول على الخطاب دلالة ذاتية اللفظ ، و دلالة الأخر عليه يعنيها السياق و المقام "[3] و من هنا فإن هذا التعريف أقرب منه إلى تعريف الملفوظ لدى السيميولوجيين

---

[1] ابراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات، حامد عبد القادر، محمد علي النجار، معجم الوسيط، ج1. ط2، مكتبة الإسلامية للطباعة و النشر و التوزيع، استانبول تركيا، 1972، ص283

[2] الخليل بن احمد الفراهيدي، العين، دار إحياء التراث العربي، دط، دت، ص25298

[3] محمد سمير نجيب اللبدي ، معجم المصطلحات النحوية و الصرفية ، مؤسسة الرسالة ، دار الفرقان ، ط1 ، بيروت ، 1985، ص76،77

[4] جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج 2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، دت، ص 204

- و جاء في معجم الفلسفي **لجميل صليبا** " (القول discours) هو الكلام و الرأي و المعتقد ، و هو عملية عقلية مركبة من سلسلة من الألفاظ العقلية الجزئية ، أو تعبير عن الفكر بواسطة سلسلة من الألفاظ أو القضايا التي يرتبط بعضها ببعض ، مرادف للمقال ، و المقالة و فصل المقال بين الحكمة و الشريعة من الاتصال "[4]

فالخطاب بالإنجليزية discourses/speech بالفرنسية discours و الألمانية diskurs و الإسبانية discurso

و كلها ترجع إلى الأصل اللاتيني التي اشتقت منه discursoe

و ما يمكن استنتاجه أن المعاجم العربية التراثية منها أو المحدثة لم تخرج عن دلالات معينة ، و لم ترد إلا ضمن لمحات و مقاربات فقط دون أن يتطور و يتوسع مفهوم هذا المصطلح {الخطاب} .

2 4. اصطلاحا :

اختلفت مفاهيم الخطاب في الدراسات الحديثة و المعاصرة و تنوعت بحجم الدارسين و المهتمين بهذا المجال و المصطلح بالتحديد .

4 2 1 . عند العرب:

اختلفت التعاريف و تنوعت عند العرب باختلاف خلفية و انتماء الدارسين و يمكن رصد أبرزها :

ترى **رزان إبراهيم** أن الخطاب :(الخطاب و أشكاله المتنوعة يعبر عن جماعة ، و يعكس مظاهر إيديولوجية متنوعة تخاطب و تحاور و تحاول أنْ تنفع و تؤثر و تحدث هيمنة من نوع ما)[1].

في حين يعرف **الشهري** الخطاب أنه : " كل منطوق موجه به إلى الغير للتعبير عن قصد المرسل و لتحقيق هدفه إذ يتركب هذا التعريف من محاور ثلاثة هي : أن الخطاب يجري بين ذاتين و أنه يعبر به المرسل عن قصده ، و أنه يحقق هدفا "[2] .

هذا ما أكده **أحمد المتوكل** إذ يرى أن الخطاب في نهاية المطاف هو مجموعة من الجمل التي يتم من خلالها التواصل بين مختلف مستخدمي اللغة الواحدة المشتركة و بالتالي يستعمل هذا المصطلح أكثر لإحالة ليتعدى إلى أكثر من الجملة حيث يقول : "الخطاب هو كل تعبير لغوي ، أيا كان حجمه ، أنتج في مقام معين قصد القيام بغرض تواصلي معين "[3].

---

[1] رزان محمود ،ابراهيم ، خطاب النهضة و التقدم في الرواية العربية المعاصرة ، دار الشروق للتوزيع ، ط1 ، 2003 ، ص 19

[2] عبد الهادي بن ظافر الشهري ، استراتيجيات الخطاب ، مقاربة لغوية تداولية ، ط1 ، أذار /مارس ، الربيع ، ليبيا، 2004، ص51

[3] أحمد المتوكل ، قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية ، ط1 ، دار الأمان ، الرباط ، 2013 ، ص 484

و هذا التعريف يندرج ضمن النحو الوظيفي حيث يقول :" الخطاب كل ما يشكل في حد ذاته وحدة تواصلية قائمة الذات "[1].

و في هذا السياق جاء معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ل **د علوش** حيث يقول :" أن الخطاب هو مجموع خصوصي ، لتعابير ، تحدد بوظائفها الاجتماعية و مشروعها لإيديولوجي"[2] .

كما يؤكد أن الخطاب يتكون من مجموعة أجزاء تكمن في :

- (الألفاظ المغردة ، التي تتألف منها الجمل المفيدة .

•أجزاء الخطاب في النحو الكلاسيكي هي : الاسم / الأداة/ الصفة/ الضمير / الفعل /الظرف / حروف الجر / حروف العطف / صيغ التعجب .

•أنماط كلمات ، جمعت بحسب وظيفتها ، وخصوصيتها الصرف تركيبية)[3]

في حين يرى **عبد السلام المسدي** الخطاب أنه : "ما يميز الخطاب هو انقطاع وظيفته المرجعية لأنه لا يرجعنا إلى شيء ، و لا يبلغنا أمرًا خارجيا ، إنما هو يبلغ ذاته و ذاته هي المرجع المنقول في نفس الوقت ..."[4] فهو يدعو إلى أن ندرس الخطاب في ذاته و لذاته ، باعتباره بنية قائمة بذاتها في حين يميز بين الخطاب و أدبية في المفهوم حيث يقول : "...ينتمي لصاحبه من حيث الكلام مبثوث ، أما أدبية فهي أساسا وليدة تركيبة الألسنية "[5]

و بالتالي فالأدبية التي يقصدها هنا تتجسد في الخطاب كاملا أي ليس جزء معين دون سواه

---

[1] احمد المتوكل ، الخطاب الموسطً ، مقاربة وظيفية موحدة لتحليل النصوص و الترجمة و تعليم اللغات منشورات الاختلاف ، ط1، 2011، ص54

[2] سعيد علوش ، معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني ، ط1 ، بيروت لبنان ، 19985 ، ص 83

[3] المرجع نفسه ، ص 83 .84

[4] عبد السلام المسدي ، الأسلوب و الأسلوبية ، الدار العربية للكتاب ، ط3 ، دت . 116

[5] المرجع نفسه ، ص 116

و في الأخير لم تخرج الترجمة العربية عن مقابلة مصطلح الخطاب عن القول و الحديث المتصل و السرد و الإنشاء .

و بالتالي لم يصلوا إلى مفهوم المصطلح الدقيق يقابل بدوره المصطلح الغربي .

4 2 2 . عند الغرب :

تتعدد دلالات الخطاب بتعدد الاتجاهات و المجالات ، و على هذا الأساس تتداخل التعريفات أحيانا و تتقاطع ، و أحيانا أخرى يكمل بعضها الأخر أو يتباعد و إياها :

يعرفه **باتريك شارودر p .charaodeau** : أن الخطاب : (ما تكون من ملفوظ و موقف تواصلي:[1]

ملفوظ +موقف تواصلي = خطاب

أما **غريماس j. griemas** يعطي معنى أخر للخطاب :(لما يجعله مرادفا للنص مستندا في ذلك إلى أن عض اللغات الأوروبية لا تتوفر على لفظ يقابل لفظي (discours) بالفرنسية (discoures) بالإنجليزية .و يشير إلى أن الخطاب و النص تستعملان للدلالة على ممارسات خطابية غير لغوية كالأفلام و الطقوس و القصص المرسومة)[2].

فيما يذهب **مايكل شورت Michael short** : أبعد من ذلك حيث يقول : (الخطاب اتصال لغوي ، يعتبر صفقة بين المتكلم و المستمع نشاط متبادل بينهما ، و تتوقف صيغته على غرضه الاجتماعي)[3] فالخطاب تجربة دينامية تساهم فيها أطراف متعددة عن طريق التفاعل من أجل تحديد الأدوار : مؤلف ، خطاب ، قارئ ، (مستمع) هذا الأخير الذي يسعى دائما إلى تحليل الخطاب من أجل الوصول به إلى أقصى حد ممكن من مقرؤيته

[1] نوال بومعزة ، مطبوعات جامعية ، مقياس تحليل خطاب ، كليه الآداب و الحضارة الإسلامية ، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإنسانية ، قسنطينة ، 2012،-2013 ، ص 04

[2] المرجع نفسه ، ص 05

[3] نعيمة سعديه ، تحليل الخطاب و الدرس العربي : قراءة لبعض الجهود العربية ، كلية الآداب و العلوم الإنسانية ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة (الجزائر) ، جانفي ، 2009 ، ص 03

وقوفا على كل الرؤى و البنى ، التي تسهم في هذا الإنتاج الفكري التواصلي المتنوع : (دين /تراث /اقتصاد مجتمع /قيم ...))[1].

في حين يرى **مشال فوكو** أن الخطاب : "بدل أن أقلص تدريجيا من معنى كلمة خطاب discours و ما لها من اضطراب و تقلب أعتقد أنني في حقيقة الأمر أضفت لها معاني أخرى بمعالجتها أحيانا كمجال عام لكل العبارات و أحيانا كمجموعة من العبارات الخاصة و أحيانا أخرى كممارسة منظمة تفسر و تبرر العديد من العبارات "[2].

كما يرى أن إنتاج الخطاب في كل مجتمع هو في الوقت نفسه إنتاج له تنظيم ، حيث يكون مراقبا و مقننا و يعاد توزيعه صمن إجراءات يكون فيها هو الحد من سلطانه و التحكم في حدوثه المحتمل حيث يقول في هذا الصدد "فسواء كان الخطاب أذن ضمن فلسفة ذاتيه المؤسسة أو ضمن فلسفة التجربة الأصلية أو ضمن فلسفة التوسط الشمولي فإنه ليس إلا لعبة كتابة في حالة الأولى ، وهذه الكتابة ، لا تستعمل أبدا ، إلا العلامات ، فالخطاب يلغي نفسه إذن ، في واقعه الحي ، بأن يصغ نفسه في مستوى الدال "[3].

و قد عرف **هاريس** الخطاب أنه (ملفوظ طويل ، أو هو متتالية من أجل الجمل تكون مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة سلسلة من العناصر ، بواسطة المنهجية التوزيعية و بشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض)[4] و قد اعتمد في تشكيل مفهومه هذا اعتمادا على مفهوم **بلومفيلد** للجملة عبر تأكيده بحتمية وجود خطاب يكون مرهونا بنظام متتالية من الجمل التي تقدم بنية الملفوظ و بالتالي إقصاء كل ما هو لساني في الخطاب .

في حين يرتكز مفهوم **بنفست E. Benveniste** على أطراف الخطاب و الغاية من

---

[1] نعيمة السعدية ، المرجع السابق ، ص 04.03

[2] المرجع نفسه ، ص05

[3] ميشال فوكو ، نظام الخطاب ، تر محمد سيلا ، التنوير ، دط ، دت ، ص 27

[4] سعيد يقطين ، تحيل الخطاب الروائي ، المركز الثقافي العربي ، ط3 ، بيروت ، 1997 ، ص 22

الخطاب حيث يقول : "الخطاب باعتباره الملفوظ ، منظورًا إليه من وجهة آليات و عمليات اشتغاليه في التواصل "

بينما تكشف **سارا ميلز** في كتابها عن مفهومها الخاص للخطاب : "هو محادثة ذات طبيعة رسمية أو المصطلح الرسمي المنظم لأفكار سواء أكانت مكتوبًا أو مقروءًا ، أيضا لقد استخدم هذا التعبير نفسه في شكل خطبة أو بحث علمي ...إلخ كما أن الخطاب في اللاتينية (معناه قرار أداري)"[1] كما ترى أنه يجب أن يكون مفهوما بمعناه الواسع ، وأن الخطاب كمصطلح له عدة مفاهيم حيث تقول :"... له العديد من التعريفات لكنه غالبا ما يميز اختلافه مع سلسلة من التعريفات لكنه غالبا ما يميز اختلافه مع سلسة من المصطلحات مثل : النص الجملة ، الايديولوجيا ، كل هذه المصطلحات المتعارضة تحدد معنى الخطاب"[2].

و قد جمع سعيد يقطين ستة تعريفات للخطاب و يمكن جمعها كالتالي :

- (الخطاب مرادف للكلام عند دوسوسير و هو المعنى الجاري في اللسانيات البنيوية)[3]

[1] سارا ميلز . مفهوم الخطاب في الدراسات الأدبية و اللغوية المعاصرة ، تر: عصام خلف كامل ، دار فرحة للنشر و التوزيع ، 2003 ، ص 07

[2] المرجع نفسه ، ص 10

[3] سعيد يقطين، المرجع السابق ،ص24

و في هذا الصدد أوردت ذهبية حمو الحاج الدائرة الكلامية اللسانية كالتالي : [1]

(أنتبه دي سوسير في الدائرة الكلامية إلى ضرورة وجود طرفين و هما ركنان ضروريان في قيام الخطاب أو العملية الخطابية ، و لكن اهتم باللغة بوصفها نظاما ، و أهمل الكلام لأنه يتحقق في صورة لا حصر لها ، و يتعذر دراسة هذه الصورة في الواقع)[2]

- (هو وحدة لسانية التي تتعدى الجملة و تصبح مرسلة كلية أو ملفوظًا
- تعريف هاريس تم ذكره
- في المدرسة الفرنسية و خصوصًا مع **كيسين l.guespin** تتم المعارضة بين الملفوظ و الخطاب أي الملفوظ المتتالية من الجمل الموضوعة بين بياضين دلالين ، أما الخطاب فهو الملفوظ المعبر من وجهة نظرا حركية خطابية مشروطا بها، وهكذا فنظرة تفي على نص من وجهة تبينيه لغويا تجعل منه ملفوظًا و أن دراسة لسانية لشروط إنتاج هذا النص تجعل منه خطابا

[1] ذهبية حمو الحاج ، لسانيات التلفظ و تداولية الخطابية ، دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع ، ص 79

[2] المرجع نفسه ، ص 79

- تعريف بنفست سابق ذكره
- تعريف أخر يعارض بين اللسان و الخطاب ، فاللسان ينظر إليه ككل منته و ثابت بعناصر نسبيا، أما الخطاب فهو مفهوم باعتباره المآل الذي تمارس فيه الإنتاجية هذا المآل هو " الطابع السياقي" contextualisation غير المتوقع الذي يحدد قيما جديدة لوحدات اللسان)[1]

في هذا الصدد يرى **ميخائيل باختين** : "الخطاب يعيش خارج ذاته [أي] داخل تثبيت حي لموضوعه [فإذا حدث] ...ابتعدنا كلية عن ذلك التثبيت ، فلن يبقى ...[أمامنا] سوى جثة الخطاب العارية التي لن تعلمنا شيئا عن وضعه الاجتماعي و لا عن مصائره "[2] .

كما يؤكد : " إن دراسة الخطاب في حد ذاته بدون معرفة نحو أي شيء يتطلع خارجه ، هي في مثل عبثية دراسة عذاب أخلاقي بعيدا عن الواقع الذي يوجد عليه و الذي يحدده "[3].

و بالتالي فإن الخطاب يكتسب قيمة إلا عندما يكون ضمن وجود له مقصدًا و هدف محدد .

[1] سعيد يقطين ، المرجع السابق ، ص25

[2] مخائيل باختين ، الخطاب الروائي ، تر محمد برادة ، دار الأمان للنشر و التوزيع ، الرباط ،1987 ، ص 54

[3] المرجع نفسه ، ص 55

4- عناصر الخطاب :

يقوم الخطاب على جملة من العناصر الأساسية تتمثل في :

4 1 .المرسل :

يعرفه **الشهري** بأنه : "بدونه لا يكون هناك خطاب ، لأنه طرف الخطاب الأول الذي ينتجه به إلى الطرف الثاني ليكمل دائرة العملية التخاطبية ، بقصد إفهامه مقاصده أو التأثير فيه ، و لذلك فإنه يختار ما يتناسب مع منزلة المرسل إليه ، و لذلك فإنّه يختار ما يتناسب مع منزلة المرسل إليه ، بما يراعيه عند إعداد خطابه ، وفق ما يقتضيه موقفه ، إما الموقع الاجتماعي أو الموقع الوظيفي أو غيرهما ..."[1] و بالتالي فإن مقاصده و أهدافه تتغير و تتنوع بتنوع بعض عناصر السياقية التي تستوجب أطر معينة لابد أن يستجيب لها .

اما **جيرالد برانس** في كتابه **الخطاب السردي** فيطلق عليه لفظة المخاطب Addresser : " هو واحد من العناصر الأساسية التي يتألف منها أي فعل " قولي" تواصلي ، المرسل ، الناطق ، و هو يرسل للمخاطب "[2] أي أنه عنصر أساسي في عملية التخاطبية .

في نفس السياق يورد **د. علوش** مفهوم المُخاطب في معجمه حيث يقول : "

1: شخص متكلم ، نتج خبرًا كلاميًا

2: يستعمل مصطلح المخاطِب ، لأشاره إلى فاعل الحوار

3: و يخضع (المخاطِب)لتقليد أدبي معين ، مهما بلغت درجة ابدعه الأدبي "[3]

[1] عبد الهادي بن ظافر الشهري ، المرجع السابق ، ص V

[2] جيرالد برانس ، المصطلح السردي ، تر عابد خزاندار ، ط1 . المجلس الأعلى للثقافة ، 2003 ، ص 112

[3] سعيد علوش ، المرجع السابق ، ص 85

4 2. المرسل إليه :

هو الطرف الذي يوجه إليه الخطاب من قبل المرسل حيث يراعي في ذلك صياغة الكلام و ما يتلفظ به المرسل .

هذا ما أكده **الشهري** في قوله : "هو طرف الثاني ، و إليه تتجه لغة الخطاب التي تعبر عن مقاصد المرسل ، و عليه فإنه يمارس ، و بشكل غير مباشر ، دورًا في توجيه المرسل عند اختيار أدواته و صياغة خطابه ، وذلك بحضوره العيني أو الذهني ، انطلاقا من علاقته السابقة بالمرسل و موقفه منه و من الموضوعات التي يتناولها الخطاب ، كل ذلك يترك أثره، بوصفه هو الذي يمارس تفكيك الخطاب و يؤوله لمعرفة مقاصد المرسل و أهداف الخطاب التي يرى أنه يريد تحقيقها [1] و هو الطرف الثاني الذي يكون موجه إليه الخطاب مراعيا في ذلك صياغة الكلام و ما يتلفظ به المرسل .

كما يطلق عليه **جيرالد برانس** لفظ المخاطَب و يرى أنه : " واحد من العناصر الأساسية التي يتألف منها أي فعل "قولي " تواصلي ، المقصود ، المنطوق له و المخاطب يتلقى رسالة من المخاطِب "[2]و بالتالي فهو الطرف الثاني من عناصر الخطاب الذي يتلقى الملفوظات الخطابية .

و في نفس الصدد يؤكد **د. علوش** في قوله :

"1: الشخص الذي نتوجه إليه بالكلام، أي متلقي الخبر

2: و (المخاطَب)و هو إما (مخاطَب متوهم)أو مخاطَب حي

3: و لا يوجد (مخاطَب)خارج قناة توحد الفهم بين (المخاطَب/و المخاطِب)"[3]

[1] عبد الهادي بن ظافر الشهري ، المرجع السابق ،صا V

[2] جيرالد برانس ، المرجع السابق ، ض21

[3] سعيد علوش ، المرجع السابق ، ص 85

كما جاء في **معجم المصطلحات النحوية و الصرفية** أن المرسل إليه هو :"الشخص الثاني

في دلالات الكلام ، و هو المعني بالخطاب أو الحديث سواء أكان ذلك بوساطة الضمائر بكل أنواعها متصلة كانت أم منفصلة ، مرفوعة أم منصوبة ، أو كان بوساطة الكلام المركب الخبري منه و الإنشائي "[1].

و قد ركز **د. علوش** على هذين الطرفين في معجمه و أصل استعمالهما و دورهما في تحقق العملية الخطابية حيث يقول : "

1: يعود استعمال المصطلحين إلى (و.باكوسبون) في مسودته ، حول التواصل اللساني ، و هما يشيران في مفهومهما العام ، إلى فاعلي التواصل الذي يطلق عليهما ، في نظرية الأعلام ، و من منظور الغير الديناميكي . الباعث و المتلقي .

2: و يعتبر [المرسل /المرسل إليه] ، فاعلين ضمنيين بحيث يعرفا الخطاب المعبر ب [أنا/أنت] و [السارد /المسرود له] و [المحاوّر/المحاوِر] وكلها تمثيلات تنجر عبر [المرسل /المرسل إليه]"[2]

4 3 . السياق :

(هو الإطار العام الذي يسهم في ترجيح أدوات بعينها و اختيار آليات مناسبة لعملية الإفهام بين طرفي الخطاب ، و ذلك من خلال عدد من العناصر ، فمن عناصره العلاقة بين المتخاطبين سواء السلبية أم إيجابية ، و لذلك ينعدم وجودها بعد توجيهيها للمرسل في اختياراته ،كما أن الزمان و المكان اللذين يتلفظ فيها المرسل بخطابه من عناصره الهامة ،

[1] محمد سمير نجيب اللبدي ، معجم المصطلحات الأدبية النحوية و الصرفية ، ص105

[2] سعيد علوش ، المرجع السابق ، ص 99

فما يصلح للزمان قد لا يصلح لخر ، و ما يناسب مكانًا قد لا يناسب أخر)[1] و بالتالي فإن معرفة السياق و عناصره ضرورية في عملية التعبير عن المقاصد و حتى الحاجيات و إدراكها بشكل سهل يقلل من المجهود في افصاح عنها بطريقة معقدة .

في حين يرى **صالح قسيس** أن السياق هو : "الذي يحلل إليه المتلقي كي يتمكن من إستعاب الرسالة "[2]أي أنه لا يوجد خطاب دون انخراطه ضمن سياق معين .

أما في مجال **الألسنية** فالسياق هو : (الإحاطة الفورية بالكلمة أو الجملة التي تقع قبل الكلمة المعزولة ، و ما بعدها المشترك في النص ، بمعنى السياق و في مواجهة السياق للطرفي ، و هكذا ليس المشهد أو الخطبة مسهبة من معنى إلا بوضعهما في حالتهما و رؤيتهما بين حالتين أو بين فعلين)[3].

أما **علماء اللغة النصيين** فيرون أن السياق في نهاية المطاف : (يشار به إلى كل ما يحيط بالنص من مؤثرات تحكم بناءه و صياغته مثل الأوضاع الاجتماعية للمشاركين في انتاجه و تلقينه و أدوارهم و مكان و زمان النص)[4] أي أن السياق متعلق بالنص و كل ما يحيط و يسهم فيه .

في حين يرى **سعيد علوش** أنه يفترض في السياق : "إعطاء دلالة دقيقة عن العلامة /الخبر /الإنتاج ، و من هنا جاء إطلاق [السياق الموضعي] على حالة شيء [مرسل /متلقي

---

[1] عبد الهادي بن ظافر الشهري ، المرجع السابق ،VI

[2] صالح قسيس ، الخطاب الدرامي بين الوعي الذات و سلطة النص ، جامعة البشير الإبراهيمي برج بوعريريج ، دت ، ص3

[3] باتريس بافيس ، المرجع السابق ، ص 144

[4] دم ، علم اللغة النصي بين النظرية و التطبيق . الخطابة البنيوية . أنموذجا ، غلوم اللغة ، العدد 2 ، المجلد التاسع ، 2009، ص 13

...] و قد يكون [السياق الموضعي] ، هو السياق الوحيد ، أحيانا و [السياق الضروري] غالبا ، لرفع الإبهام ، بحيث لا يكفي [السياق العادي] وحده ، لرفع الإبهام "[1]

. كما يرى أن هناك أنواع للسياق و حسبه و هي تشير إلى حقول بعينها : السياق اللغوي ، السياق الأدبي و السياق الموسيقى ..... إلخ

5- نماذج الخطاب :

يرى **جيرالد برانس** أن الخطاب ينقسم إلى نماذج أو صيغ لعرض الافكار و الملفوظات الشخصية [المقولة أو المكتوبة] فيما يطلق التداولين على هذه النماذج أنواع و قد قسموها حسب **صلاح فضل** إلى نوعين كبيرين :

5 1. الخطاب المباشر Direct Discourse :

(نوع من الخطاب يتم فيه اقتباس منطوق الشخصية و أفكارها كما يفترض أن الشخصية قد كونتها ...و في الخطاب المباشر الملحق بالمتابعة وصفية tagged فإن هذه التقريرات تكون مصحوبة بتابعات وصفيه تعرفنا على سماتها و تحدد المتكلم المذكر)[2] حيث أن الخطاب المباشر لا تستخدم فيه أي توابع وصفية أو حتى علامات من أجل التوسط في السرد كم قسم إلى :

(1 : الخطاب المباشر المرتبط بلاحقة [الخطاب المخبر عنه]

2: الخطاب المباشر [الخطاب العاجل])[3]

و يؤكد **صلاح فضل** أن الخطاب المباشر يراد به : " مجرد توصيف المتكلم المذكور بدون التعبير عن أي حكم قيمة صريح عنه كلماته ...فاستخدامه لصيغة القول أو الخطاب

[1] سعيد علوش ، المرجع السابق ، ص 118

[2] جيرالد برانس ، المرجع السابق ، ص 61

[3] المرجع نفسه ، ص 241

المباشر لفعل القول يمكن أن يتم لإضفاء مسحة عاطفية على الموقف "[1]و من هنا يمكن القول أن الخطاب المباشر يتسم بالموضوعية في حال تم الحفاظ على لنقل الحرفي للقول من قبل المرسل دون أن يكون هناك تبديل أو تغيير أو حتى تحويل له و هو أشبه بالخطاب اليومي .

في حين يرى **سعيد علوش** أن الخطاب المباشر:" خطاب يمتلك إحالات بسيطة على الشيء)[2]و يعارض الخطاب المباشر حسبه الخطاب الضمني ، و في ضوء هذا التناقض يمكن أن نحدد تعريف الخطاب المباشر على ضوء هذه الآراء : خطاب حواري ، يمكنه أن يستغني عن الكثير من التقنيات المجازية التي تدخل ضمن الخطاب .

5 2 . الخطاب الغير مباشر Indirect Discourse:

يرى صلاح فضل أنه يظهر من خلال امتصاص خطاب الأخر و أدائه بطريقة غير صرفية هذا يؤدي إلى تطلبات أزمنية الفعلية ، و تعديل ضمائره و إشاراته التي تتحد و تنسجم ضمن اتجاهات و إحالاتها ، حيث يقول :" ... الأمر الذي يجعله مختلفا عن الخطاب المباشر ، إذ يقوم القائل هنا بإعادة صياغة الكلام الذي مستخدما كلماتهِ وهو يؤدي بما قاله المتكلم المنقول عنه "[3] فهو (نوع الخطاب يتم فيه إدماج ما تتلفظ به الشخصية أو تفكر فيه في ذلك الذي تتلفظ أو تحول من ضمير الشخص الأول إلى ضمير الشخص الثاني)[4] أي أنه يتم فيه أداء بألفاظ و أفكار و ملفوظات و ألفاظ الشخصية أو يتم اقتباسها، كما أن إعادة صياغة القول من جانب الذي يستخدم الخطاب غير المباشر لا يقتصر على مجرد التلخيص و الاقتباس للمحتوى ، بل إلى درجة التضمين بعض العبارات و المحددة ،

[1] صلاح فضل ، بلاغة الخطاب و علو النص ، عالم المعرفة، أغسطس 1992 ص 92

[2] سعيد علوش ، المرجع السابق ، ض83

[3] صلاح فضل ، المرجع السابق ، ص 93

[4] جيرالد برانس ، المرجع السابق ، ص 112

و تكمن في دمج خطاب ضمن أخر[1] ، و بالتالي فهو نقيض الخطاب المباشر و يقسم إلى نوعين : "

1: الخطاب الغير مباشر المرتبط بلاحقة وصفية أو واحد من مجموعة متغاير من الخطاب غير المباشر أو المنقول

2: الخطاب غير المباشر المرسل أو واحد من مجموعة أخرى من الخطاب غير المباشر أو المنقول "[2]

كما توجد صيغ أخرى لعرض الأفكار الشخصية أوردها **جيرالد برانس** في كتابه و يمكن حصرها كالتالي :

- الخطاب الأسباغي Attributive discours : و هو الخطاب المصاحب لشخصية المباشر يحدد فعل المتكلم المفكر معرفًا له
- الخطاب الطليق المباشر Free Direct Discourse : يتم فيه إطلاق ملفوظات الخاصة بالشخصية و كذلك أفكارها دون وسيط و يحتاج إلى لاحقة وصفية
- الخطاب الطليق الغير مباشر Free Direct Discourse: يتم فيه عرض ملفوظات و أفكار الشخصية و لا يحتاج لاحقة وصفية أو محددة
- الخطاب الفوري Immédiate Discourse : هو خطاب فوري يسمح للشخصية بالكلام دون وسيط
- الخطاب السردي Narrative Discourse: و يعرض فيه الملفوظات بكلمات السارد
- الخطاب المسرود Naratized speech: يعرض فيها الملفوظات دون أفكار

[1] صلاح فضل ، المرجع السابق ، بتصرف ، ص 94.93

[2] المرجع السابق ، ص 242

- الخطاب الأحادي المقتبس Quoted Monologue: و هو اقتباس قولي لأفكار الشخصية و لغتها العقلية
- الخطاب المخبر عنه Reported Discourse
- الخطاب المنقول Transposed Discourse

6. ماهية الخطاب المسرحي :

إن المتأمل لهذا المصطلح يلاحظ أنه مكون من مصطلحين [الخطاب] بالإضافة إلى مصطلح أخر و هو [المسرح] الذّينْ تطرقنا إلى مفهومهما مسبقا

و يمكن رصد بعض المفاهيم و أراء الدارسين لهذا المصطلح :

يعرفه **غسان غنيم** بقوله :"الخطاب المسرحي يختلف عن بقية أنواع الخطاب في أنه يقدم عبر وسيط ، يشكل السرد فيه مثلا الشخص الغائب ، الحاضر الذي يقدم الأحداث و الشخصيات ، و يعرف كل شيء و يتحكم بكل شيء فهو وسيط بين الأحداث و المتلقين بينما يختفي هذا الوسيط ببراعة تامة في الخطاب المسرحي "[1] .

في حين يؤكد **باتريس بافي** أن الخطاب المسرحي يختلف عن الخطاب اليومي العادي أو الأدبي حيث يقول : "التحقيقية ، أفعال تتحقق لدى قولها ، و قدرته ، رمزيا ، على إنجاز فعل ،و في المسرح نلاحظ وجود تقليد أو اتفاقية ضمنية تقول [القول هو الفعل] "[2] و بالتالي إن تطابق الأفعال و الأقوال أو بالأحرى انسجام الفعل مع القول حيث لا يجب أن يخرج عن صيغه الدلالية .

أما **حشلافي لخضر** فيرى أن الخطاب المسرحي لا يلزم معنى لكنه يقترح معاني و من : (محاولة الوصول إلى دلالة نهائية معينة ، سيؤدي إي فتح متاهات و انزلاقات دلالية لا حصر لها ...فكل شيء يخفي داخله سرًا ، وكلما تم الكشف عن سرها فإن هذا السر سيحيل إلى سر أخر ، ضمن حركة تصاعدية موجهة نحو سر نهائي)[3] .

---

[1] :غسان غنيم ،الخطاب في المسرح ، مجلة الأثر ، العدد الخاص ، أشغال الملتقى الدولي الرابع تحليل الخطاب ، سوريا ، ص 288

[2] باتريس بافيس ، المرجع السابق ، ص 180

[3] حشلافي لخضر ، سيسيولوجية الخطاب المسرحي ، جامعة الجلفة ، دت ، ص 01

و يعرفه **باتريس بافي** أنه : " النص المشهدي هو امتلاك أو وضع يد ، على الأنظمة المسرحية جميعا ، و استعمال فردي لقدرتها ، حتى لو كان الشخص ، أي فاعل الخطاب كعنصر ، قد شارك بتكوينه المجموعة لإيضاح إخراجه و تحقيقه ، طبعًا فإن فاعلي الخطاب المسرحي يميزها عن أشخاص يكونون مجموعة العمل المسرحي "[1].

أي حسبه أنه عند الحديث عن الخطاب المسرحي لابد أن يشمل في الوقت نفسهِ العرض المسرحي و النص الدرامي ، الذي ينتظر حالة لبيان في المشهد

كما يؤكد الأنصاري أن الخطاب المسرحي يتجسد من خلال : (عملية مسرحة النصوص المتعددة التي يحتويها هذا الفن و ليس النص المكتوب فقط بل يتحول إلى جزء من البنية التكوينية للفضاء الدرامي ، باعتبارها الأثر المكتوب و هو رموزا بصرية تظل بحاجة إلى تجسيد سواء صوتيا أو حركيا عبر تفعيل العلامات المخزنة بداخلها)[2] .

هذا ما ركز عليه باتريس بافيس في كتابه معجم المسرح إذ يرى أن الخطاب المسرحي متعدد المهام كتمثيل و تجسيد النص إلى عرض مسرحي إي تحويل من الحالة المكتوبة للنص إلى الحالة البصرية الفعلية المتمثلة في العرض و في هذا السياق يقول : " الخطاب المسرحي هو مكان إنتاج الدال على مستوى فنّ البلاغة ، و الافتراضيات المنطقية ، و ما يعرض من وقائع و كلام ، إذن ليس له مهمة وحيدة ، فقط لتمثيل العرض على الخشبة فحسب ، بل المساهمة لتقديم و تمثيل نفسه ، كآلية لبناء الحكاية و الشخصية و النص"[3]

[1] :باتريس بافيس ، المرجع السابق ، ص 182

[2] حسين الأنصاري ، الأثر الدلالي في الخطاب المسرحي بين مدونة المكتوب و فضاء النص ، قسم الفنون و الدراسات النقدية ، الأكاديمية العربية المفتوحة ، ص 01

[3] المرجع السابق ، ص 182

6. الخصائص الفنية للخطاب المسرحي :

يمتاز هذا النوع من الخطاب بمجموعة من الخصائص الفنية التي تميزه عن بقية الأنواع من الخطابات و يمكن ذكر بعضها على وجه التعيين فقط :

– ترى ليلى عائشة أن: " الخطاب مزدوج و قد أثبت هذا الخطاب وجوده بنيوته كخطاب مزدوج أدبي و فني في الوقت نفسه ، و من منطلق التعامل معه بصيغة تلفظًا يسعى من خلاله المتكلم إلى إقناع السامع و التأثير عليه بشكل ، فهو مزدوجا صوريا [الخطاب الدرامي و الخطاب العرض] "[1]

– كما يتميز الخطاب المسرحي حسب بسام الأغشم عن مختلف الخطابات بعدة خصائص نرد بعضها على سبيل الذكر : (صفة الديمومة .و التأثير الإيجابي على المتلقي ، و محمولات الفلسفية و الفكرية و الجماليات المأخوذة من خطاب النص إلى خطاب العرض ، و انتمائه إلى الحاضر دائما و العصرنة)[2]

–(الخطاب المسرحي ذا بعد لساني ، له صلة وثيقة بالخطاب الأدبي فإنه موضوع وسيلة الأدبية بما هي الخاصية التي تجعل منه خطابًا أدبيًا)[3]هذا ما يتقاطع مع رأي المسدي إذ يؤكد أن الأدبية تتجسد في الخطاب بصفة كاملة ليس فقط جزءًا معينًا

– الخطاب يتعدى حدود القراءة الأدبية الصرفية ليشمل لغة حلقة العرض إذ يقول تيسير عبد الجبار :"الخطاب كلمة يخضع للدراسة اللغوية بوصف اللغة نظاما صوتيا System

[1] ليلى عائشة ، بنية الخطاب المسرحي العربي المعاصر بين ثنائية التجريب و الإبداع ، أطروحة دكتوراه إشراف د/صالح لمباركة ، جامعة وهران ، 2010–2011، ص 502

[2] باسم الأغشم ، الخطاب المسرحي بين التراث و المعاصرة ، جريدة الصباح www.alsabah.com

[3] أحمد عيسى طبيعة الخطاب النقدي المسرحي في الجزائر . مسرحية الصدمة " أنموذجا أطروحة ماجستير إشراف : د/ميراث السعيد ، جامعة وهران ، 2011/2010، ص 240

Acoustics خطاب الصورة فيخضع للدراسة السيمولوجية بوصف السيمولوجيا نظاما لغويا أكبر من حدود الصوتية "[1]

و قد جاء في **معجم المسرح** جملة من الخصائص الفنية للخطاب المسرحي التي تعتبر أكثر شيوعا بين الدارسين و المنظرين و حتى النقاد وجاءت كالتالي:(

- إن الفاعلين في الخطاب المسرحي ينبغي البحث عنهم في الأماكن التي لا تتوقع وجودهم فيها ، إلى درجة أن الفاعل الأيديولوجي و الفاعل النفسي غالبا ما يظهر كما لو أنهما خارج المركز حيث يقدم الإخراج عنهما سوى صورة تقريبية وهمية

- إن الخطاب المسرحي يتسم بعدم الثبات أو السكونية ، فالممثل و المخرج يفضلان التمايز عن النص و إعادة صياغتهِ و بنائهِ حسب المقام التلفظي

- إن الخطاب المسرحي يتسم بخاصيتهِ المشهدية و الحركية و قابليتهِ للترجمة المشهدية ، ترتبط بإيقاعهِ و بخصوصيته الصوتية

- إن موضع الخطاب المسرحي في مقام معين تكشف بحسب درجة دقتها و شرحها عن العناصر التي كان من الممكن أن تظل خفية داخ النص

- إن جدلية الخطاب المسرحي متفاوتة ، فهو يرتبط بالتغيرات المقامية الدرامية و يتوالى وفق الصراعات الدرامية ، أو حسب الحلول المقترحة لها ، أو على العكس من ذلك سيكون محكوم بالصدفة

- إن الخطاب المسرحي هو شكل تخاطبي يسعى إلى تعويض الحوار [التبادل الدرامي أو التخاطب])[2]

---

[1] تيسير عبد الجبار ، إضاءة في الخطاب الدرامي العربي www.google.com

2 باتريس بافيس ، المرجع السابق ، ص 185

-كما أن طبيعة الخطاب المسرحي تقوم على اصطناع لغة أدائية يختلط فيها الملفوظ بالأداء الجسدي ، إي أن الكاتب المسرحي يضع في اعتباره أن يوظف اللغة مع تصور أن جسد المتكلم مشارك في عملية تبادل التأثير و تبادل المعلومات من خلال المستويين اللفظ و الحركي)[1] .

و من هنا يمكن القول أن : " الخطاب المسرحي محكوم بالتعددية خلاف للنص السردي المكتوب ، وخلال عملية التمسرح يتشكل النص وفق آلية ضبط جديدة لشفرته و كيفية انتظامها و توزيعها في بنية الخطاب ..."[2] أي أن الخطاب المسرحي ما هو إلا وصلة للعمل المنجز، يقدم أفكارًا موضوعية باعتباره على وسائل مختلفة من خلال ترجمة النص إلى عرض مسرحي بغية التأثير في التلقي .

كم أن : "الطابع التركيبي للخطاب المسرحي و فاعلية نصوصه بتحولاتها الأفقية العمودية التي تحصل بفعل حالات الهدم و البناء المستمرين داخل فضاء الإنشاء المسرحي ، هو ما يمنح العرض قدرة في تحويل دلالة الإنشاء و الأجساد العارضة من حالة إلى أخرى"[3].

في حين تقول فطومة حمادي أن "... تقوم دعائم الخطاب المسرحي على الحوار الذي يوظف فيه المتخاطبان كل طاقتهما الفكرية و الجسدية في كثير من الأحيان"[4] كما يؤكد مفتاح خلوف بأن الخطاب المسرحي ينبني على جملة من البنى الفنية التي يشترك فيها مع بعض أنواع الخطاب الأخرى ، و التي تعد أساسًا لتشكله و لعل أهمها على الأطلاق التشخيص ، الذي لا يقتصر على إظهار الشخصية بالمظهر الإنساني المألوف.

[1] غسان غنيم ، المرجع السابق ، 292

[2] حسن الأنصاري ، المرجع السابق ، ص 09

[3] المرجع نفسه ، ص 11

[4] فطومة حمادي ، المرجع السابق ، ص 593

8.الخطاب المسرحي بين النص الدرامي و العرض المسرحي :

قبل الحديث عن مسألة الخطاب المسرحي بين النص الدرامي و العرض المسرحي يقتضي علينا أولا ضبط مفهوم ثنائية النص و العرض و العلاقة بينهما لفهم دورهما داخل الخطاب المسرحي .

8 1 : العرض المسرحي :

يعرف العرض المسرحي على أنه : "حالة ثقافية ، يعبر المخرج عنها من خلال أدواته المعرفية ، و الممثل الذي يجسد رؤيته على الخشبة فضلاً عن عناصر العرض الأخرى مثل :السينوغرافيا ، الديكور ، والإضاءة و الأزياء ...و الماكياج ، و الدراماتورج ، ولا يمكن أنْ تكتمل هذه الحالة مالم يكون هناك متفرج يستقبلها ، و يتفاعل معها كونه شريكًا أساسيًا في عملية الإبداعية "[1] أي أن العرض المسرحي هو منتج الأفعال و مختلف الإشارات ، وهنا الاشارة قد تأخذ دلالة ذات صبغة معينة في استخدام الممثل الذي يُعد عنصر منه للمكان أو غيرها من عناصر العرض الأخرى .

كما يؤكد **عبد الناصر حسو** أن العرض هو : "رؤية ، قراءة إخراجية نتيجتها الخروج بحلول تشكيلية و جمالية و بصرية تتناغم مع رؤية المخرج ، وتنسجم مع الخط العام للمسرحية و الممثلين و تقديمها في عرض ممتع يقدم للمتفرجين المتعة و الفائدة معًا ، و هو احتفال أو موقف بصري أو مسرحي " [2].

كما أن العرض المسرحي يتكون من جزأين متلازمين :

---

[1] عبد الناصر حسو ، مفردات العرض المسرحي (عروض مسرحية)منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، وزارة الثقافة ، دمشق ، 2010، ص2.

[2] المرجع نفسه ، ص 17

1- الجزء المادي الذي يحوي جميع العناصر المحسوسة التي تدخل ضمن العرض المسرحي و البادية للعيان

2- الجزء التجريدي الذهني ، فهو ينضوي على المعنى الذي يحتويه العرض و في العادة يكون غير واضح أي مضمر و نعني به الوظيفة الثقافية .

هذا ما أكده **نديم معلا** بقوله : "ينفرد العرض المسرحي ، بامتلاكه عددًا هائلًا من المهارات الإنسانية كالعمارة و التصوير و الموسيقى و الرقص و التمثيل و النجارة ... وهذه المهارات هي الت تشكل مجتمعة ، الجانب أو الوجه المادي العياني للعرض ، فمن خلاله يتحقق العرض المسرحي في زمان و مكان محددين ، ومن خلالها أيضا تجرى المشابهة ، مشابهة الحياة اليومية أو بعبارة أخرى يرتفع بناء محتمل للحياة خارج المسرح"[1] .

ويعرفه **باتريس بافيس** بأنه: (إن العرض هو كل ما يقدم أمام العين)[2] و بالتالي فهو مصطلح يطلق على الجزء المرئي المحسوس من المسرحية كما يطلق أيضا أن صح القول على كافة أشكال العروض و الفنون الأخرى المختلفة و على النشاطات أيضا التي تتطلب مشاركة الجمهور باعتباره متلقي هذه النشاطات ، و يطلق على جميع الأداءات الثقافية .

في حين ترى **جوليا هملتون** أن العرض المسرحي فن الأداء التلقائي العابر و يمكن دراسته و ذلك من خلال قولها : "يمكن بطبع دراسة فن العرض المسرحي ،بوسائل عدة منوعة مثل التردد على المسارح كجزء من برنامج دراسي ، أو توظيف أساليب التدريب الفنية المستخدمة في البروفات و تقنيات المعامل المسرحية و إدماجها في عملية

[1] نديم معلا ، لغة العرض المسرحي ، ص 23

[2] باتريس بافيس ، معجم المسرح ، ص 506

التدريس "[1] و ترى أنه عند دراسة العرض المسرحي يتيح لنا استكشاف كيف تحول الخيال إلى واقع و تجسيد فكرة إلى أصوات و حركات ، كما قامت بتقسيم عناصر العرض المسرحي إلى أربعة أقسام حسب تعبيرها و هي كالتالي : " 1 . الديكور . 2 . الإضاءة. 3 . المهارات المسرحية. 4 . الملابس و المكياج. و تمثل

هذه الأقسام العناصر السياقية للعرض التي تشكل سياقه و إطاره ، و لكنه قد تتحل في بعض الحالات الخاصة إلى العناصر فاعلة تشترك في الأداء "[2] حيث قامت بترتيب هذه الأقسام أو العناصر السياقية حسبها وفق السهولة في تحريكها و تغيير أماكنها أو تعديلها بالأحرى ، نلاحظ هنا أن كل هذه الوسائل تفتقد لخاصية الحركة الذاتية و القدرة الإرادية و الوعي نحو الاختيار و يتم تحريكها و تغيير موضعها إما بوسائل بشرية أو ألية اصطناعية .و في حقيقة لأمر العرض المسرحي ما هو إلا إنجاز أو مجهود جماعي لكل هذه العناصر سواء كانت بشرية منها أو مادية . و ما تحمله من قيم ثقافية تتعلق بالذوق العام للمجتمع : (يقوم العرض المسرحي على جهود مجموعة عمل تتألف عادة من ممثلين و المخرج و السينوغراف بالإضافة إلى تقني الخشبة و بعض الحرفين الملحقين بالمهن المسرحية كمصممي الألبسة ، و حرفيي الديكور و المكياج ، فضلًا عن حاجة العرص أحيانا إلى كوريغراف أو فرقة بالي و وضع الألحان...و غير هؤلاء الفنانين و التقنيين و العمال الذين يساهم كل منهم بخبرته و معرفته ورؤيته في صناعة الفرحة المسرحية)[3].

كما أنه يمتاز بعدة خصائص أهمها خاصية التغيير فهو يتشكل بحسب الصياغ و الأثر الذي يوضع فيه، هذا ما اكدته نهاد صليحة في قولها:" العرض المسرحي عابر مثل الإنسان

[1] جوليا هملتون ، المرجع السابق ، ص17

[2] المرجع نفسه ، ص 127

[3] عبد العزيز عبد الكريم، جماليات العرض و أهمية ممارسة نقدية جديدة، مجلة الباحث ،noumro 03/2016 .جامعة قاصدي مرباح، ورقة الجزائر2014/11/22، ص7.

يحيا مرة و يموت، و لا يمكن تكراره، فهو يتغير في ملمسه و مذاقه و أثره من ليلة إلى ليلة، حتى و لو كان عرضاً لنفس النص الدرامي بنفس المخرج و الممثلين"[1]

8 2: النص الدرامي (المسرحي):

النص الدرامي هو النص الذي يتمتع بقدرة حيوية على بث العوالم الدرامية داخل المتفرج مع القارئ ، مع اختلاف بينهما ، في تلقي هذه العوالم ، فالمتفرج هنا يتلقى الملفوظات التي لا تتوقف أما القارئ فله القدرة على اختراق الفضاء الدرامي .هذا ما أكده **الأنصاري** إذ يرى أنه : " رسالة مكتوبة تتألف من مجموعة رموز و أعراف و على أساسها يتكون النص هو المادة الأولية التي في ضوءها يتم تشكيل العلاقات و البنى التكوينية للفضاء الدرامي "[2]

في حين يؤكد **ناصر الظفيري** أن النص الدرامي :" هو نص أدبي في الأساس ، و ما يميز نص عن أخر ، اللغة التي يكتب ، حتى و إن كانت اللهجة دارجة ، فأفراد المجتمع ، أي مجتمع لا يستخدمون في حواراتهم اليومية ما يشاهدونه في العمل الدرامي)[3] و منه فلغة الموجه المكتوب بها النص المسرحي تختلف كل الاختلاف عن اللغة اليومية لا من حيث الحوارات بين الناس و لا من حيث ضمنياتها و دلالتها ، فهي من ابتكار الكاتب وحده .

إلا أن **باتريس بافي** يؤكد أنه يصعب وضع ماهية و تعريف دقيق و معين للنص الدرامي الذي يفرقه عن غير من النصوص الأخرى ،إلا أنه يمكن وضع أي نص في قالب مسرحي لأنه عند نقل أي نص إلى خشبة المسرح بإمكانه أن يتمسرح يصبح نص درامي .

في حين يختلف **أرسطو** عنه كل الاختلاف إذ ينظر لنص المسرحي أنه : " هو مُؤَلَّف أدبي لغوي مكتمل في ذاتِه، ولا يحتاج شيئاً خارجه ، و ينتهي إلى تقاليد الكتابة الأدبية التي توجه

---

[1] نهاد صليحة، المرجع السابق، ص17

[2] حسن الأنصاري ، المرجع السابق ، ص 06

[3] ناصر الظفيري ، النص الدرامي، جريدة الجريدة(مجلة إلكترونية) ، العدد 3364، رئيس التحرير خالد هلال المطيري، 2016/06/19، الكويت www.aldjarida.com

إلى القارئ "[1] فالنصوص الأدبية حسبه هي موجهة إلى النخبة من المثقفين فقط تقرأه و تتأمله .

كما أن النص المسرحي بالإضافة إلى كونه حوار فإنه أيضا تمثيل فني لمقاطع الحوار حيث يؤكد غسان غنيم بأن النص المسرحي : " ليس إنتاجاً لحوار طبيعي ، بل إنه التمثيل الفني لمثل هذا الحوار و هذا يعني أنه ليس فقط لا ينفصل عن الأسلبة ، التي تحيل إلى قضايا نموذجية للتواصل المسرحي و ليس إلى قضايا تتعلق بالواصل اليومي "[2].

كما أنه قادر على إنتاج علامات مخصصة به:"... قادر على إنتاج علامته بنفسه معتمداً هذه المرة على مستويات الكلام أو مستويات اللغة التي تتألف منها، فثمة لغة (حوار) تكشف عن الناطقين بها "[3]إي انْ اللغة التي بوظائفها و مختلف وسائلها تكون قادرة على إنتاج علامات ذات أهمية لا تقل أهمية عن غيرها ، كما أن لقاعدة الحوار المتكون من (مستمع و متكلم) و ما يحدثه من إيقاع لفظي و ما يضفيه في تكوين النص و إنتاج علاماته.

كما أن النص في حقيقته ما هو إلا مادة قابلة لتحليل و البحث في أعماقه فه في أعماقه قابل للجدل و التأويل، و كلما تعمقنا في داخله و أعماقه، كلما كشفنا عن المزيد يبعدنا عن العدم.

في حين يؤكد فرحان بلبل أن النص المسرحي هو عماد المسرح و قوام عرضه فهو حسب قوله : " الذي معدا عن نص معروف ، و ليس (المؤلف) عن قصة قصيرة ، و ليس المقتبس عن نص أخر ،أي مادة أدبية ، إذن هو نص الذي يحاول ان يسير على أصول الدراما و قواعد التأليف المسرحي من تقيد بالحكاية ، و بناء للشخصية و الصراع المسرحي"[4]

[1] نهاد صليحة ، المرجع السابق ، ص 14

[2] غسان غنيم، المرجع السابق ، ص 29

[3] نديم معلا،المرجع السابق ، ص 21

[4] فرحان بلبل ، النص المسرحي الكلمة و الفعل –دراسات– من منشورات أتحاد الكتاب العرب ، دط، دمشق ، 2003، ص 19

إي أن النص المسرحي يعتبر عنصر من عناصر المختلفة التي تصنع احتفالية البناء المسرحي .

8 3: العلاقة بين النص و العرض :

يرى باتريس بافي انه لم يتم تحديد العلاقة بينهما كون الأبحاث التزمت بصورة متوازية بين سيميولوجيا النص و سيميولوجيا العرض دون إعطاء أهمية كافية للمقارنة بين النتائج و المفارقة بينهما إلا أنه يؤكد النص هو بمثابة بنية عميقة للعرض أي أنه مدلول الأكثر ثبوت و عرضة للتعبير بطريقة قد تكون كافية أو بأحرى وافية و هنا يأتي دور المخرج الذي يترجم كل ما كتبه المؤلف إلى عرض .

إلا أن أرسطو يفصل بين النص الدرامي المكتوب و العرض المسرحي المسموع في كتابه فن الشعر حيث يقلل من قيمت العرض و يرفع من شأن النص الدرامي فهو ليس بحاجة إلى أي شيء أخر خارجه بل هو مؤلف أدبي لغوي يحقق اكتماله في ذاته :" فقد وضعه في مرتبة أعلى باعتباره أدباً يقرأه المثقفون في أبراجهم العاجية ، و يتأملونه في عزلة هادئة بعيداً عن صخب الحياة ، و في مأمن من مخالطة العامة و الدهماء ، واعتبر العرض المسرحي لهذه النصوص الدرامية الأدبية [الذي يصيغها في سياق فنون الفرجة]، عنصراً هامشياً ، يشغل أدنى عناصر الدراما ، و يمكن ، بل من الأفضل الاستغناء عنه تماماً "[1] .

كما أن هيمنة النظرية الدرامية الكلاسيكية ، أنذاك همشت أو بالأحرى أهملت و ألغت العرض المسرحي و أعلت النص و رفعت من قيمتهِ إلى مصاف الأدب المكتوب الممتاز الموجه للقراءة فقط .هذا ما أكده نديم معلا إذ يرى أنه هناك فرق واضح بين النص و العرض حيث يقول : " يتخطى العرض المسرحي النص ، فيخرج عليه في كثير من الأحيان

[1] نهاد صليحة ، المرجع السابق ، ص 14

إلى مساحات الصمت ، التي تشكل من خلال الحركة و الإماءات و الفضاء و لهذا يصعب القول ، ببناء كلامي مطلق للنص ، و هذا الأخير يتحول إلى جزء من تجربة جماعية ، تتصيغ رؤيا الكاتب الفردية في تضاعيفها"[1] ومن هنا يمكن القول أنْ لغة منفردة بدلالاتها و التي تطغى على مختلف الانساق الأخرى ، التي تشكل فيها العرض.

كما يفصل **دونييك** بين النص و العرض و يرى أنهما منفصلان في شكل قاطع بدلا من أن يكون سريع التأثر بترابطهما [2] و هو نفس الاتجاه الذي تذهب إليه الباحثة **سامية** حيث تقول أن : " النص المسرحي ليس شيئاً متناهياً ، بل شيء يتحرك و يسعى إلى الاستمرار في العرض ...فالنص يوجد قبل العرض ، لذاك يشمل على العناصر التي تكمن العرض من الوجود نظراً لاستحالة نقل كل سنن النص إلى العرض ، يختار العرض بعضها و يتجاهل الأخر ، و يخلق أحياناً سنناً اخرى "[3] أي أنه حسبها يجب التميز بين النص و العرض ومن دون ذلك قد يحدث خلط في دراسة و تحليل كل منهما ، و لهذا يتطلب أدوات معينة.

في حين يرى **انجاردن** أن العرض المسرحي هو تجسيد النص الأخير في صورة الإرشادات المسرحية حيث يقول : " إن الكاتب يكتب من خلال إرشاداته المسرحية ، تصور للعرض المسرحي ، و الذي يطلق عليه **انجاردن** هنا [إعادة إنتاج العمل الدرامي] و ذلك اعتمادا على أن النص الدرامي هو [إنتاج للمتصور] أو[الإنتاج الأصلي] أما العرض المسرحي فهو [إعادة إنتاج]"[4]

---

[1] نديم معلا ، المرجع السابق ، ص 13

[2] باتريس بافيس ، المرجع السابق ، بتصرف ، ص 507

[3] سامية ،المرجع السابق ، ص 69

[4] أحمد صقر ، أية التلقي في المسرح ، حوار المتمدن ، العدد 3255، 2011/01/23 ، 11:41 www.alhewar.org

و من خلال كل هذا يمكن القول أن الآراء العلاقة بين النص و العرض قد انقسمت إلى اتجاهين :

- الاتجاه التقليدي الذي يغلب النص الدرامي على العرض المسرحي و يغطيه قيمة أكبر من الأخر و يرى أن العرض ما هو إلا إعادة صياغة للنص أو ترجمة له
- الاتجاه الثاني : و هو الأكثر شيوعاً حاليا بين الدارسين للمسرح هو أن النص هو عنصر من عناصر العرض حيث هذا الاخير يزول بمجرد تقديم العرض أمام المتفرجين
- فيما ترى مجموعة أخرى أن كلاهما يتمم الأخر فلا يمكن تخيل نص بدون عرض .

بعد كل هذه الآراء و المفاهيم نلاحظ الخطاب المسرحي يتكون من شقين رئيسيين هما النص الدرامي و العرض المسرحي

يرى باتريس بافيس عند الحديث عن الخطاب المسرحي لابد من التطرق إلى ثنائية النص المسرحي و العرض المسرحي حيث يقول :" نستطيع إذن التكلم عن الخطاب المسرحي ، شاملين في الوقت عينه العرض المسرحي و النص الدرامي الذي ينتظر حالة بيان مشهدي"[1]

هذا يدعون للقول أنه لا يمكن تخيل خطاب مسرحي خالي من تلك الثنائيتين حيث يقول **دسيول** :" لا يعتبر النص و العرض المسرحي إلا تخيلان لأنهما مبتكران من جميع القطع خصوصا أن التأكيدات التي تحتويها لا قيمة فيها للحقيقة "[2]

حيث لا يمكن تخيل نص مسرحي دون تجسيد على خشبة المسرح لأنه في حقيقة الأمر ما هو إلا قول بحاجة إلى تطبيق و فعل الذي يتحقق من خلال العرض .

[1] باتريس بافيس ، المرجع السابق ، ص180

[2] المرجع نفسه ، ص244

كما أن المشهد المسرحي في حقيقة الأمر ما هو إلا أثر مكتوب حول إلى مشهد تمثيلي قدم بواسطة ممثلين ادوا ادوار لشخصيات كانت مكتوبة تفتقر إلى الحركة و الفاعلية ، دعمت هذه الأخيرة بالحوار .

كما أن الخطاب المسرحي في ثناياه :" يتلقى داخله مجموعة من الأنواع الخطابية لعل أبرزها الخطاب الدرامي و نص العرض ، حيث يجد الأول إمكانية وروده باعتباره حالة تنتظر الأداء المشهدي الذي تتداخل فيه اللغة المنطوقة بغيرها من الأشياء المسرحية ، ذات الأبعاد البصرية ، كالإماءات و الحركات و الإشارات و الديكور و الإكسيوارات ، بينما يجد الثاني تحققه في تلك المظاهر المشهدية التي تصاحب الملفوظ و تقوم ببناء نسقية العرض المسرحي"[1] .

[1] Daniel Conty et Alain reyordos :le théâtre sous la direction de، نقلا عن ، أحمد عيسى ، المرجع السابق . ص 17

الفصل الثاني : دراسة تطبيقية

1- ملخص المسرحية (إرم ذات العماد)

2- ترجمة لحياة المؤلف (جبران خليل جبران):

- مولده و نشأته
- جبران في المهجر
- وفاته
- جبران و الرابطة القلمية
- أهم أعماله الخالدة

3- مستويات القراءة في المسرحية :

- قراءة المصدر
- قراءة المسرحية
- قراءة العمق

4- نمو الأحداث و الصراع الدرامي

5- الشخصيات

6- البنية الفنية :

- الفضاء الدرامي
- الحوار
- اللغة و الأسلوب

1- ملخص المسرحية :

"**{ألم ترى كيف فعل ربك بعاد إرم ذات العماد التي لم يخلق مثلها في البلاد}** ***القرآن الكريم***

{ يدخلها بعض أمتـيّ }الحديث" [1]

توطئة: [أراد بن عاد بناء مدينة من ذهب فأرسل امراء مع كل أمير ألف رجل للبحث عن أرض واسعة كثيرة الماء ، طيبة الهواء ، بعيدة عن الجبال ، فوجدوا له الأرض المنشودة ، و أمروا المهندسين و البنائين ، فحفروا الأساس إلى الماء و بنوا الجدران من جذع اليماني ثم أحاطوا به سورًا بارتفاع 500 ذراع و غطوه بصفائح الفضة المموهة بالذهب ، بعد استخراج كل معادن و نفائس من مختلف بقاع الأرض . و قام بناء مئة ألف قصر ، داخل تلك المدينة بعدد الملوك ، واقام داخلها انهاراً حتى أنه جعل أوراق و جذوع أشجارها من ذهب و ثمارها من مختلف أنواع الجواهر و طلى حيطانها من المسك و العنبر و نصب مختلف أنواع الطيور المغردة و جعلها جنةً مزخرفةً له]

يقدم لنا شخصيات و زمان و مكان المسرحية :

"**المكان** : غابة صغيرة من جوز و الحور و الرمان تحيط بمنزل قديم متفرد بين منبع العاصي و قرية الهرمل في الشمال الشرقي من لبنان

الزمان : عصاري يوم تموز من أيَّام تموز في سنة 1883

الشخصيات :

زين العابدين النهاوندي: درويش عجمي في الأربعين من عمره ، معروف بالصوفي.

نجيب رحمة: أديب لبناني في الثالثة و الثلاثين.

آمنه العلوية: معروفة في تلك النواحي بجنية الوادي لا أحد يعرف سنها."[2]

---

[1] جبران خليل جبران، بدائع و طرائف، ص101

[2] المرجع نفسه، ص101

تبدأ أطوار المسرحية و مشاهدها بحوار طويل بين زين العابدين الذي يكون جالس في غابة متكئاً تحت ظلال الأشجار، فيدخل عليه نجيب رحمة على فرسه باحثاً عن آمنة العلوية، و يتبدلان أثنائها أطراف الحديث، و من خلالها يظهر لنا أن زين العابدين، ولد في نهاوند، و نشأ في شيراز، و تثقف في نيسابور، وجاب مشارق الأرض و مغاربها، و لكنه لم يرتح في أحد منها، فهو دائماً يشعر أنه غريب في كل مكان، و هو مسلم شيعي متصوف همه الوحيد معرفة الأشياء و الأخبار المختلفة عن جنية الوادي. أما نجيب رحمة هو الذي يخرج في طلب الجلوس بحضرة أمنة العلوية لمعرفة بعض الأسرار و الحقائق الروحانية و حقائق مدينة "ارم" التي سمع مثل الكثير عنها، و أن أمنة العلوية التي عادت من رحلتها هذه محملة بالكثير من المعارف، واستقرت بالغابة، التي صادفته بالرجل الشيعي الذي دهش من إجاباته عن كل الأسئلة الموجهة إليه :

نجيب ينظر حواليه مستفحصاً ، أهنا تسكن أمنة العلوية؟

زين العابدين: هذا منزل من منازلها .

نجيب رحمة: أتعني يا سيدي أن لها بيتاً أخر؟

زين العابدين: لها منازل لا عداد لها "[1]

و يردف القول :

"نجيب رحمة : و هلاّ أخبرتني أين هي الأن ؟

زين العابدين : هي في كل مكان (مشيراً إلى الجهة الشرقية) أما جسدها فيسير متجولاً بين تلك التلول و الأودية"[2]و بعد أخذ ورد بين الرجلين ، و نقاش من أسئلة و أجوبة يخلص زين العابدين بأن هذا الرجل الغريب هو على دين المسيحية و يحيط بشيءٍ من الحكمة و المعرفة فيقول : " **أعجبتني ،أعجبتني، يلوح لي أنك على شيء من العلم** "[3]

[1] المرجع السابق، ص 113

[2] المرجع نفسه، ص 114

[3] المرجع نفسه، ص 118

فيخبره عن بعض الحقائق عن آمنة العلوية، إلا أنه يجهل مولدها و يخبره أنها امرأة متصوفة زاهدة توفي والدها أثناء مرافقتها له في رحلة الحج إلى مكة، فدفنته و جلست بجانب قبره سبعة ليالي، تكلم روحه و تسألها المعرفة عن العالم الأخر، و في الليلة السابعة أوحى لها أن ترحل إلى الجنوب الشرقي، فرحلت إلى أن وصلت إلى الربع الخالي حيث ظلت طريقها في الصحراء و اعتقد الناس أنها توفيت، إلا أنها بعد خمس سنوات ظهرت في الموصل، و تحدثت مع علماء عن بعض الأمور السماوية، ووصفت لهم مناظر من مدينة "ارم " إلا أن هذه الأخيرة تتعرض لمواقف مجحفة من طرف الشيوخ و العلماء، فتأخذ تتجول من مكان إلى أخر حتى وصلت إلى نهر العاصي و أطلق عليها هناك لقب "جنية الوادي" و تواصل رحلتها إلى معالي صفات من الحق و العدل و حديثها على مدينة "ارم " و التي دخلتها بالروح و الجسد، و بعد قليل يلتفت الرجل الصوفي إلى الجهة الشرقية، فيؤمئ إلى نجيب رحمة بأن ينتبه لأن أمنة العلوية قد حضرت، ووقفت أمام الرجلين بهيئة امرأة شرقية في الزمن الحاضر لكنها تلوح إلى معبودت الشعوب الماضية، و يصعب تحديد عمرها من ملامحها بسبب المعرفة، و تبادر أمنة العلوية بالحديث إلى نجيب و تصفه بالضيف اللبناني و تسأله عن سبب مجيئه لسؤال عن مدينة " ارم " فيرد بالإيجاب فتخبره رافعت رأسها و مغمضة عينها و تقول:

"آمنة العلوية : جئت تسألنا عن دخلونا إرم ذات العماد؟

نجيب رحمة : نعم سيدتي ، منذ حدثني و هذه الكلمات الثلاث " إرم ذات العماد "تعانق أحلامي وتتمشى مع خيالي لما ورائها من رمز و المقاصد الخفية

آمنة العلويّة: أجل لقد بلغنا المدينة المحجوبة، و دخلناها و أقمنا فيها و ملأنا روحنا من أريجها و قلبنا من أسرارها و قلوبنا من أسرارها و جيوبنا من لؤلؤها و ياقوت فمن يذكر علينا ما شهدناه ، كان ناكراً لذاتهِ أمام الله "[1]

[1] المرجع السابق، ص 124

فيسألها عن كيفية كان دخولها مدينة "ارم" و هل دخلتها بالجسد أو بالروح و ما هي طبيعة هذه المدنية المحجوبة ؟ و هل هي مصنوعة من عناصر الأرض المتبلورة ؟ و هل هي قائمة في بقعة معلومة من الأرض ؟ أم هي مدينة روحية ترمز عن حالة روحية يبلغها أنبياء الله و أولياءه ؟ فتجيبه أنها مدينة حقيقية كائنة بكيان الجبال و الغابات و الصحاري و البحار و أنها قاست فيها الجوع و العطش و الوحدة . و أن جبابرة الدهر هم من بناها مما تجوهر من الوجود و لم يحجبوها بل الناس هم من قد حجبوا عنها .

و في النهاية يدنو نجيب رحمة من آمنة العلوية منحني الرأس ثم يقبل يدها طالباً منها السماح له بالعودة فتأذن له بذلك قائلةً :

" **آمنة العلوية: سر في النور و سر بأمان الله.**

نجيب رحمة: سأسير في نور المشعل الذي وضعته في يدي يا سيدتي"[1]

ثم تحول عنه لتختفي بين الاشجار.

و عندها يقترب منه زين العبدين سأل جهته التي يقصدها فيرد عليه أنه قاصد ها فيرد عليه أنه قاصد نبع العاصي فيطلب منه السماح له بمرافقته، و إلا أن نجيب يستغرب من طلبه هذا، لكنه يخبره أنه يلج إلى هذا المكان مرة واحدة كل أسبوع متبركاً و عند المساء يعود من حيث أتى.

و ينصرف الرجلان معاً.

[1] المرجع السابق، ص 138

2-ترجمة لحياة الكاتب (جبران خليل جبران):

جبران خليل جبران شاعر و كاتب و رسام و نحات و مصورٌ لبناني أمريكي عالمي

1- مولده و نشأته:

ولد جبران في 06 يناير 1883 بقرية بشرى ، متصرفية جبل لبنان ، سورية العثمانية (لبنان حالياً)، أمه كاملة بنت الخوري اسطفان كان عمرها 30 سنة عندما أنجبته ينحدر من عائلة مارونية، عائلته محترمة و متدنية أبوه سعد خليل كان يعمل جابياً الذي كان ينحدر من أسرة سورية الأصل، كان يمضي معظم أوقاته في الشرب و لعب الورق، كما كان صاحب مزاج متغطرس، و لم يكن شخصاً محباً، كما يذكر جبران الذي عنى من إغاظتهِ و عدم تفهمه، و سعد خليل هو الزوج الثالث لكاملة بعد وفاة زوجها الأول و بطلان زواجها الثاني، و كانت هذه الأسرة تحترف البيع و الشراء و تحترفه على صورة هينة يسيرة، تخرج للتسوق هنا و هناك لتكسب رزقاً قليلاً يقيم أودها ، و يبلغها كفافها "[1]

تعلم مبادئ القراءة السريانية و العربية بعد التحاقه بمدرسة بشرى حيث كان كاهن القرية الأب جرمانوس الذي كان يعلمه الإنجيل و الكتابة مما ساهم في فتح مجال المطالعة و التعرف إلى التاريخ و العلوم و الآداب.

"تعلم جبران، و هو بعد يافع اللغة العربية بفضل أمه، كما تمرس بالموسيقى و الرسم، و أتم بتعاليم الكتاب المقدس، كان يصطحب أمّه كّل يوم أحد إلى الكنيسة يشارك القّداس المقام حسب الطقس الماروني"[2]

[1] جبران خليل جبران ، النبي ، ثروت عكاشة ،دار الشروق ، ط9، 2000، القاهرة ،ص05

[2] اسكندر نجار ، جبران خليل جبران ، تر: بسام حجار، دار النهار ، ط1، 2006، بيروت (لبنان)، ص17، 18

كما" حظي باهتمام طبيب شاعر من أبناء بشرى، يدعى سليم ظاهر، شمله برعاية و نمى فيه شغف الأدب و الفن "[3]

سجن أباه أنذاك بالتحديد سنة 1891 بتهمة اختلاس و صودرت أملاكه، و بعد ثلاث سنوات أطلق سراحه " ترعرع جبران إذاً في كنف تلك البيئة المحافظة ، و سرعان ما تميز بمهاراته الفنية الملحوظة و بمخيلته الجامحة التي استدعت سخرية رفاقه منه فلقبوه بالحالم "[1]

جبران في المهجر :

قررت والدته الهجرة مع أبنائها الأربعة (بطرس ، ماريانا ،سلطانة و جبران) إلى أمريكا سنة 1895 بالتحديد إلى نيويورك .حيث كان سنه أنذاك لا يتجاوز اثنتي عشر (12) سنة ، و بعد مدة من ذلك انتقلت العائلة إلى بوسطن أين بدأت الأم بالعمل في تجارة الكشة ثم في مشغل للخياطة بمعاونة من كلتا بناتها [سلطنة و ماريانا] ، و عمل شقيقه بطرس أجيراً في محل لبيع الأقمشة اما جبران فالتحق بمدرسة كونيسي المجانية في الحي السوري، كما التحق بفصل لتعليم الإنجليزية لتدعيم لغتهِ.

حظي جبران بدعم معلمة الرسم [فلورنس بيرسي] حيث " في مرة رسم الكاهنة تمثال فرديك ماك مونيز (الفضائحي) المنتصب في باحة " مكتبة بوسطن العامة " و عرض رسمه على معلمتهِ في دونسيون هاوس فلورانس بيرس، فلفتها موهبته و أوصت به إلى المرشدة الاجتماعية التي كانت تتمتع بنفوذ كبيرة تدعى جيسي فريمونت"[2] التي راسلت صديقها الغني و المثقف فريد هولاند داي الذي قام بدعم جبران و مواهبه الإبداعية ، فكان يرسل له الكتب التي أسهمت بصفة كبيرة في بلورة توجهه الفكري و الفني و حتى الروحي، كما زين عدة مرات أغلف الكتب التي تنشرها داره " كويلا اندو داي " أهمها ديوان دانكان كامبل سكوت.

[1] المرجع السابق ، ص 19

[2] المرجع نفسه ، ص29

ولما بلغ جبران الخامس عشرة من عمره (15) قررت أمه و أخوه إرساله إلى لبنان ، حيث أتم دراسته الإعدادية هناك في المدرسة المارونية الإعدادية و بعدها التحق بالمعهد التعليم العالي، و هناك ألف رفقة زميله يوسف مجلة أدبية طلابية أسموها "المنار" التي صدر أول عدد لها عام 1902، أنتخب شاعر الكلية عن أعماله الشعرية، و في 1902 أبحر جبران عائدا إلى أمريكا، توقف أثنائها في باريس" و عمره خمسة و عشرين (25) سنة، مكث هناك ثلاث سنوات اتصل فيها بمعاهد الرسم و التصوير وزار بروكسل و لندن و غيرها من عواصم الحضارة و الفن "[1] تلقى و هو هناك نبأ وفاة أخته سلطانة أثر مرض السل الحاد. توفي أخوه بطرس كذلك بنفس المرض عن عمر يناهز 26 سنة، و في نفس السنة توفيت أمه رحمة بمرض السرطان، فلم يظل سواه و أخته ماريانا التي عملة في مشغل الخياطة لا عاته.

2- وفاته:

توفى جبران و عمره لم يتجاوز 48 سنة بتاريخ 1931/04/10 في نيويورك بسبب مرض السل و سرطان الكبد الذي نخر جسمه و اهدر قواه .

أقيم له قداس لراحة نفسه في كنيسة سيدة "الأرز" برئاسة المنيسينيور اسطفان الدولهي الذي كان جاره و مرشده ، و دفن في مقبرة مونت بينيديكت إلى جوار عائلته (كاملة ، بطرس وسلطانة).

و في 23 تموز 1931 نقل رفاته إلى لبنان على متن باخرة "سيانا" و في 20آب وصل رفات جثمانه إلى بيروت .

و في 10كانون الثاني 1932 أودع نعش مصنوع من خشب الأرز مغارة "محفورة في الصخر : داخل دير" ماري سركيس""[2] و الذي حول في ما بعد إلى متحف يظم أثاره وأعماله التي خلفها

[1] صادق فتحي دهكري ، ميثم إيراني ، الطبيعة عند شعراء الرابطة القلمية (جبران خليل جبران)أنموذجاً ، مجلة اللغة العربية و آدابها ، العدد 4، السنة 11 ، شتاء ، 1937، ص 639

[2] مخائيل نعيمة ، جبران خليل جبران ، نوفل ، ط13، لبنان ، 2009، ص178

يشهد كل من عرف جبران أنه كان " ناعما عذب، الموسيقى شعره ساحرة و ألوانه رائعة تبهر العيون ،ألفاظه جميلة جزلة ، وحقا ما قيل فيه أنه زعيم أدب المهاجر ، و هو أول من سلك هذا الأسلوب الشعري المبلور في الادب العربي "[1]

3- جبران و الرابطة القلمية :

كان جبران " على صلة وثيقة بعدد من المنتديات الأدبية الأمريكية و كان بينه و بين بعض شاعرات أمريكا و أديباتها صداقة ودية ...فحاول جبران أن ينظم المهاجرين العرب بتأسيس أندية و جمعيات أدبية ثقافية ، و ما دعا إلى محاولتهِ جماعة من الأدباء و الكتاب من الأصدقاء المهاجرين العرب"[2]

و في 20نيسان 1920 قرر رفقة مجموعة من الأدباء إنشاء جمعية تعمل على بث روح جديدة في الأدب ورفعه من حالة الخمول و التقليد، جاءت ثمرة لاجتماع في منزل عبد المسيح حداد "قرر المشاركون تأليف جمعية تكون الحداثة محور نشاطها و غايتها الجمع بين الكتاب و توحيد مساعهم لخدمة اللغة العربية و آدابها"[3]

حيث رحب جبران بهذه الفكرة و دعا جميع الأدباء المشاركين (الأعضاء)في الاجتماع بعقد اجتماع أخر في بيته بعد أسبوع ، بهدف وضع أهداف و قوانين الجمعية ، و كخلاصة لهذا الاجتماع اختاروا أن يطلقوا عليها **الرابطة القلمية** و بالإنجليزية **Arrabitah** ضمت نخبة من الأدباء أمثال{ مخائيل نعيمة، أمين الريحاني، وديع جاحوط ، رشيد أيوب ، إيليا أبو ماضي ،نسيب عريضة ،حداد ندره ،الياس وعطاالله و وليم كاتسفلين.

حيث سطرت جملة من النقاط الأساسية أبرزها:

1- نشر اعمال الأعضاء المشاركين و مؤلفات غيرهم .

---

[1] صادق فتحي دهكردي، المرجع السابق ، ص 639

[2] محمد نجم الحق الندوي، جبران في ضوء مؤلفاته العربية –دراسة تحليلية–مجلة القسم العربي،العدد16،جامعة بنجاب،لاهور ،باكستان،2009،ص159/158

[3] اسكندر نجار، المرجع السابق،ص133

2- ترجمة المؤلفات المهمة من الآداب الأجنبية العالمية .

3- إعطاء جوائز مالية في الشعر و النثر و الترجمة تشجيعا لأعمال الأدبية.

4- أن يكون الأعضاء ثلاث طبقات: عمالا، أنصارا و مراسلين.

5- أن يكون هناك ثلاثة موظفين هم : الرئيس و يدعى **العميد** ،أمين للسر يدعى **مستشارا**، و أمين الصندوق يدعى **خازناً** .

كل هذا من أجل النهوض بالأدب و الثورة على التقاليد العمياء، تطوير اللغة العربية "تكون أغراضهم الأساسية بث روح جديدة نشيطة في جسم الأدب و انتشاله من هذا الخمول و الروايات البالية "[1]، و كان جبران خليل جبران أول عميد لها و عين ميشا مستشاراً و كاتسفلين خازناً، و "قد اختاروا لها الآية شعاراً من الحديث شعاراً لها {**لله كنوز تحت العرش مفاتيحها ألينة الشعراء**}"[2]

عمل جبران على استمرارية هذه المنظمة حيث كان محركها الفعلي و باعث النشاط فيها ، حيث أرتقى بها إلى مكانة عالية مرموقة ، و أصبحت منبراً للنهضة بالآداب العربية بسبب أفكاره الرائدة و الحديثة في مضامينها الغير تقليدية و عمل على أن تصدر المجلة عدداً في كل سنة تنشر فيه المختارات من أعمالهم الأدبية ، كما نشروا كتابتهم في جريدة السائح :

"تصدر عدداً ممتاز يشترك فيه كل عمال الرابطة من التحرير حتى انتقاء الورق و الغلاف و تنسيق المواد و تحديد القطع .....إلخ و هذا العدد كان يطل على الادب العربي كحدثٍ خطير"[3]

[1] مخائيل نعيمة، المرجع السابق ، ص 159

[2] اسكندر نجار، المرجع السابق ، ص 133

[3] مخائيل نعيمة ، المرجع السابق ، ص238

و بفضل جبران ارتقت و ذاع صيت الرابطة القلمية بين أبناء الجالية العربية في مختلف أنحاء المعمورة حيث لم تتردد الصحف على رصد أعمالها حتى تخصيص أعمدة عنها في جرائدهم .

و لكن بعد انطفاء شمعة جبران حتى غدت الرابطة في تراجع و من انتكاس لأخر هذا ما أكده مخائيل نعيمة في مؤلفه حيث أكد أنه بعد وفاة جبران لم يستطع بقية أعضائها تطبيق مخططات التي رسمها جبران بسبب صعوبتها في التطبيق على الرغم من يسر رسمها على الورق.

4- أثاره و أعماله :

خلف جبران من ورائه مجموعة قيمة من مختلف أعماله الفنية سواء كان نثراً أو شعراً أو لوحاتٍ و منحوتاتٍ، فمنها من بقي حتى أن و هو معروض في متحفه و منه من امتدت إليه يد البطش من الحاقدين على شخصه فأتلف و منه من ضاع نتيجة لظروف التي واجهة الكاتب ... و غيرها الكثير.

و يمكن رصد أهم الاعمال و المؤلفات كالتالي:

1- مجموعات و مختارات :

- المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران ، قدم لها و أشرف على تنسيقها مخائيل نعيمة ، بيروت ، دار الصادر و دار بيروت ،1961
- المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران المعربة من الإنجليزية ، بيروت ، دار الصادر و دار بيروت، 1964
- جبران و الأعمال العربية و الأعمال المترجمة ، بيروت ، مؤسسة نوفل ، الطبعة الثانية 1988. قّدمت عليها نازك سابا بارد

- المجموعة الكاملة لمؤلّفات جبران خليل جبران ، تقديم الدكتور جميل جبر ، دار الجيل ، بيروت
- مختارات من جبران خليل جبران ، بيروت ، دار صادر، 1961
- كلمات جبران خليل جبران ، جمعها الإشمندرين أنطونيوس بشير، القاهرة ، يوسف البستاني،1927
- موسوعة جبران (46 جزءاً)، بيروت ، دار نوبليس

2-مؤلّفات جبران بالعربية:

- الموسيقى ، نيويورك ، المهاجر،1905
- عرائس المروج ، نيويورك، المهاجر،1905
- الأرواح المتمردة ،نيويورك ، المهاجر، 1908
- الأجنحة المتكسرة ، نيويورك ، مرآة الغرب،1906
- دمعة و ابتسامة ، نيويورك ، مرآة الغرب ، 1914
- المواكب ، نيويورك، مرآة الغرب 1919
- العواصف ، القاهرة ، الهلال ، 1920
- البدائع و الطرائف ، القاهرة . 1923

3-مؤلفات جبران بالإنجليزية:

-The madman: his Parables and Poems، new York /Alfred A. Knopf، 1918

- Twenty Drawings، Introduction by Alferd A، Raphaël Eckstein، new York . 1919

- The Foreunner: His Parables and Poems، Ney York، Alfred، A.knopf.1920

- The Prophet ،New York ،Alphred. A، Knopf، 1923

- Sand and Foam ،New York، Alfred Knopf ، 1926

- Recorded by Those who Know Him،New York ، Alfred .A. knofed،1928

ثَبْتَّ بعض المصادر:

- The Earth Gods ، New York ، Alphred A، 1913، London، Heine man 1962
The Wonderer: His Parables and his Sayings ، New York ، Alfred A، Knopf ، 1932 . London ، Heinemann. 1965
- The Garden of The Prophet ، New York ، Alphred. A Knopf ، 1933، London ، Heinemann ، 1954
-Lazarus and His Beloved: A one-act Play Greenwich، Connecticut ، New York Graphic Society ، 1973
-The Blind ، Green wich ، Connecticut ، New York Graphic ، Society ، 1981، The Westminster Press Philadelphia ، 1982

4- بعض الكتب المعّربة:

- التائه ، ترجمة أنطونيوس بشير، بيروت ، منشورات مكتبة صادر 1988.ترجمة نديم نعيمة ، بيروت ، مؤسسة نوفل ،2000
- النبي، ترجمة نديم نعيمة ، بيروت ، مؤسسة نوفل ،1997 ، ترجمة يوسف الخال ، بيروت ،دار النهار للنشر 1968و 2000
- يسوع إبن الإنسان ، ترجمة أنطونيوس بشير، بيروت ، منشورات مكتبة الصادر ، 1988
- حديقة النبي ، ترجمة كمال زاخر لطيف ،القاهرة ، يوسف البستاني ،1950
- أرباب الأرض ، ترجمة ثروت عكاشة ، القاهرة ، دار المعارف ، 1966
- رمل و زبد ، ترجمة ثروت عكاشة ، القاهرة ، دار المعارف ، 1963
- لعازر و حبيبته و المكفوف ، ترجمة يعقوب افرام منصور ، مؤسسة الإنتشار العربي ، 2001
- المجنون ، ترجمة نديم نعيمة ، مؤسسة نوفل ، 1998
- السابق، ترجمة نديم نعيمة ، مؤسسة نوفل ، 1999

أهم ما كتب عن جبران :

- بدوي سليم مقّدمة في فكر جبران السياسي ، بيروت ، منشورات ليبانيا ،1883

- براكس غازي ، جبران خليل جبران في دراسة تحليلية تركيبية لأدبه و رسمه و شخصيته ، دار النسر المحلّق للطباعة و النشر ، 1973، الطبعة الثانية ،1981، دار الكاتب اللبناني
- البستاني فؤاد افرام : جبران بين الجسد و الروح . بيروت منشورات الدائرة ، 2003
: مع جبران ، بيروت ، منشورات الدائرة 1983
- بشروئي سهيل ، جبران خليل جبران ، مختارات و دراسات ، بيروت ، دار المشرق ، 1970
- بولس متري سليم ، ألغاز جبرانية ، بيروت ، دار آغات ، 2001
- جبرا جميل جبران ، سيرته – أدبه – فلسفته و رسمه ، بيروت ، دار الريحاني 1958
- جبران خليل جبران في حياته العاصفة ، بيروت ، مؤسسة نوفل 1981
- حبيب بطرس ، جدلية الحب و الموت في مؤلّفات جبران خليل جبران العربية ، شركة المطبوعات للتوزيع و النشر 1995
- حاوي خليل ، جبران خليل جبران ، إطاره الحصاري و شخصيته و أثاره ، تعريب سعيد فارس باز ، بيروت ، دار العلم للملايين 1982
- حنين رياض : أحاديث عن جبران ، بيروت ، مؤسسة نوفل ، 1983
: الوجه الأخر لجبران ، دار النهار للنشر ، 1981
- الحويك يوسف ، ذكرياتي مع جبران (حررتها إدفيك جيريديني يشبوب) بيروت ، دار النهار للنشر 1981 ، بيروت مؤسسة نوفل 1979 ، دار الإبداع 2001
- خالد أمين ، محاولات في درس جبران بيروت ، المطبعة الكاثوليكية ، 1933
- خالد غسان ، جبران الفيلسوف ، بيروت ، مؤسسة نوفل ، للطبعة الثانية ، 1983
- خوري أنطوان ، جبران خليل جبران النابغة اللبناني ، بيروت ، ملف مركز الإعلام و التوثيق ، 1981
- دايه جان ، عقيدة جبران ، دار سواريقه ، 1988

- زغيب هنري " مع جبران في مرجحين " النهار ، 15و 17 تشرين الأول ، 2001
- الريحاني أمين ، ذكرى جبران ، بيروت ، دار الصادر ، 1932
- طوق بوليس ، شخصية جبران في أبعادها التكوينية و الحياتية ، بيروت ، دار نوبليس، 2000
- طويل ناهدة ، شخصية جبران ، دراسة نفسانية ، بيروت ، مطابع التجارة و الضاعة ، 1973 ، ط2 عام 1983
- عبود مارون : مجددون و مجترون ، بيروت ، دار الثقافة 1961

  جدد و قدماء ، بيروت .، دار مارون عبود ، دار الثقافة ، 1972
- فرنسيس أنطوان ، جبران العاشق ، بيروت ، دار الصياد ، 1987
- قمير يوحنا ، جبران و نيتشه ، دار نوفل ، 1997
- عضوي فوزي ، جبران خليل جبران عبقري من لبنان ، بيروت ، دار الفكر العربي ، 1989
- غريب روز ، جبران في آثاره الكتابية ، بيروت ، دار المكشوف ، 1969
- عزيزي وفيق ، نساء في حيات جبران و أثارهن في أدبه ، بيروت ، دار الطليعة ، 1992
- كريم أنطوان غطاس محاضرات في جبران خليل جبران ، القاهرة ، معهد الدراسات العربية العالمية ، 1964
- كيروز وهيب : عالم جبران الفكري ، بشاريا ، 1983

  عالم جبران الرسّام ، بشاريا ، 1982
- مسعود حبيب، جبران حيًّا و ميتًّا، بيروت ، دار الريحاني ، 1966
- معلوف رشدي ، جبران خليل جبران ، محاضرات الندوة البنانية ، ج2، 1984، عدد 10و 11

- نعيمة ميخائيل : جبران خليل جبران حياته ، موته، أدبه ، فنّه ، ط1عام 1934 ، ط11 مؤسسة نوفل 1991

سبعون، بيروت، نوفل، الطبعة 8، 1998

- ووترفيلد روبن، جبران خليل جبران نبي عصره ، تعريب ميشيل خوري ، دمشق ، دار ورد ، 2003
- يونغ بارباره، هذا الرجل من لبنان ترجمة سعيد عفيف بابا ، بيروت دار الأندلس 1953

بالإضافة إلى محاضرات و كتب أجنبية تناولت حياته و سيرته الذاتية و أهم أعماله الخالدة.

2-مستويات القراءة:

أ-قراءة المصدر:

جاءت مسرحية إرم ذات العماد" في كتاب البدائع و الطرائف ، الذي صدر سنة 1932 ، و قد جاءت في 50صفحة من أصل 136 صفحة تحوي على عدة أعمال نثرية ، لكن أهمها و أبرزها مسرحية إرم ذات العماد ، استهلها جبران خليل جبران بآيات من سورة الفجر (6-8) ، "{ألم ترى كيف فعل ربك بعاد إرم ذات العماد التي لم يخلق مثلها في البلاد} القرآن الكريم ، و بحديثٍ نبوي{ يدخلها بعض أمتيّ }الحديث ، بالإضافة إلى نبذة عن مدينة إرم التاريخية و الاسطورية من كتاب سيرة الملوك .

و المتتبع لهذه المسرحية يلاحظ نزعة جبران الصوفية و نظرته للوجود ، و الأديان على اختلافها، التي غرسها في شخصياته ، فهو استمد معظم احداثها من وحي الثقافة العربية و التراث الإسلامي

كما أدخل الرمز إلى المسرحية لأول مرة في تاريخه ، فقد استخدم لفظة "ارم" رمزٌ ذو طابع اسلامي بحت، للدلالة على المدينة المندثرة المحجوبة، و أن هذا الأخير، رمزٌ يقال أنه يستعمله المتصوفين بكثرة يرمز إلى الاتحاد مع الخالق. في أسمى مراتب التصوف، التي زارتها أمنه العلوية على الطريقة الصوفية لتعود محملة بالأسرار الروحانية و الحقائق المعرفية الربانية. فالروح و الروحانية جزاءن لايتجزئان من الدين ، و هذا العنصر بارز في أعمال جبران خليل جبران، و لا عجب في أن يرى عناصر الدين و الروحانية في أدب أديب لقب بلقب النبي، كما يؤكد ان الدين يختبئ في النفوس و يتجوهر بالنيات .

ب-قراءة المسرحية:

المسرحية تتألف من فصلٍ واحدٍ ، تزخر بأجواء التأمل الروحاني ، و فيها يسرد الكاتب قصة امرأة صوفية زاهدة مرت بعدة محطات بحياتها بدأً من وفاة والدها أثناء توجههما أداء مناسك الحج لتقوم بدفنه و الاعتكاف عند قبره لمدة سبع(7) ليالي متتالية ، حتى توحي إليها روحه أن تمضي في سبيلها نحو المكان في الجنوب الشرقي، لتدخل في الصحراء " الربع الخالي" أمّا الناس فقد ظنوا أنها ماتت ، لتظهر في المدينة الموصل بعد خمس (5) سنوات، أين تخبر الناس بما قاسته و دخولها مدينة "إرم" المحجوبة و أمور ربانية، فتواجه هذه الأخير -بعدما رحب بها في البداية- إلى انتقادات و معارضة من قبل العلماء و الشيوخ حاسدين لها لما رأته و ما في جعبتها من معارف.

فتجوب مختلف بقاع الأرض من الآستانة و طرابلس و بلاد الشام إلى الموصل بالعراق محدثة عن ما رأته و عن الحق و العدل و مختلف القيم، إلا أنها في كل مرة تلقى نفس المصير، فتقرر العزلة و الابتعاد عن الناس، لتستقر في غابة عند نهر العاصي و تتخذها مأوى لها، فتلقب ب"جنية الوادي."

ومن هنا تبدأ أطوار المسرحية عندما يقدم شاب في مقتبل العمر(ثلاثة و ثلاثين (33) سنة)، يدعى نجيب رحمة و هو أديب لبناني مسيحي، يبحث عن إجابات شافية لأسئلته الحرجة، و عن رحلة آمنة العلويّة إلى المدينة الأسطورية إرم التي أثارت في نفسه الفضول، و في أثناء ذلك يلتقي بالدرويش الأعجمي زين العابدين الذي طاف بقاع الأرض لكنه يشعر بالغربة فيها، و يدور بينهما حوار مطول يتعرف من خلاله على معلومات عن آمنة العلوية أن لها الكثير من المنازل، و أن جسدها يهيم في جهة و روحها في مكان أخ، فيزداد شوقاً للقائها، و يخبره أنه مهتم بمعرفة أشياءٍ و أخبارٍ عنها، فقد أتى لمعرفة حقائق روحانية عن

مدينة "إرم" و بعد هذا الحوار الطويل بين الرجلين يدرك الرجل الصوفي أن نجيب رحمة رجلٌ مسيحي، و هو على قدرٍ واسعٍ من المعرفة .

و بعد هنيهة تأتي آمنة العلويّة إلى الغابة أين كان الرجلين، فيندهش نجيب رحمة لهيئتها كما لا يستطيع معرفة عمرها نتيجة تراكمات المعرفة، ثم يدور حوار شأق بينهما، سألاً إيها عن مدينة إرم و عن زيارتها لها و هل زارتها بالجسد أم بالروح فقط، و عن طبيعة هذه المدينة الأسطورية و هل أنها مصنوعة من عناصر الأرض أم أنها مدينة روحية و أنها تقتصر على رؤيتها الأنبياء أو الأشخاص الذين يصلون إلى مرحلة روحانية عالية.

فتجيبه آمنة العلوية عن كل هذه الأسئلة و أنها بل فعل دخلتها و عانت بها الجوع والعطش و وحشت الظلمات و مخاوف النها، و أنها رأت المدينة و أسوارها. كما أنها هي حقيقة روحية بإمكان المرء الولوج إليها، فهي ليست محجوبة بل الناس حجبوا عنها و لم يعد بإمكانهم دخولها، و يتابع الحوار بسؤال و جواب يطرح فيها نجيب رحمة كل ما يريد معرفته عن أسرار الوجود و الحقائق الدينية.

كما تعلمه بأنه يحمل في ذاته الخلق بأسره و أن لا شيء يفنى على الإطلاق، و تشددّ على أهمية الإيمان و المخيلة كملكتين من ملكات العقل.

و في الأخير يستأذن نجيب بالرحيل و العودة إلى دياره، فتأذن له بعدما أن عثر على بعض الإجابات لتساؤلاته، متمنية له السلامة، إلا أنْ زين العابدين يطلب من اللبناني السماح له بمرافقتهِ، فيرد عليه بالإيجاب و يترفقان معاً .

ج-قراءة العمق:

تعتبر هذه المسرحية هادفة و مؤثرة في نفس الوقت فقد حملت قيم و أهداف عديدة نبيلة و سامية ، عالج من خلالها الكاتب قضايا الوجود ،فهو يؤمن بوحدة الأديان، و أن الإنسان يأتي إلى الأرض و يعود إلى الله.

فقد جمع بين التشويق و إثارة بالإضافة إلى الحكم البالغة التي احتوتها كما جمعت بين الواقع و الخيال. فهو يغوص في ما وراء الظاهر و الأسرار المجهولة، فنجده متأثراً بالتراث الصوفي الإسلامي و أعمال ابن سينا، ابن خلدون و ابن رشد و غيرهم من المتصوفين، و شغوفاً بالتراث العربي و قيمهِ و روح الشرق، و قد تجاوز العالم الظاهري إلى ما وراء ذلك من أسرار إلى الدعوة لوحدة الأديان و التجرد من كل الترسبات و المؤثرات الاجتماعية، التي تشوه الدين، كما دعا إلى وحدة الجسد و الروح ووحدة الوجود كما هي في جوهرها حيث يقول: " المؤمن يختبر القدسيّة بحواس تختلف عن الحواس التي يستخدمها الناس كافة فيظنّها جداراً محكم المقتبسة"[1]

ودعوة إلى تحرر البشر الغارقين في مادية العاصر الحاضر الطاغية على كل ما هو روحي خالد و فهم أسرار الملكوت ، المعرفة و اليقين ، و التصوف هو الرسالة روحية مثالية حسبه يقول :" إنّما الإيمان بالشيء المعرفة بالشيء ، و المؤمن يرى بصيرته الروحية ،ما لا يراه الباحثون و المنقبون بعيون رؤسائهم، و يدرك بفكرته الباطنة مالا يستعطون إدراكه بفكرتهم المقتبسة"[2]

فجبران خليل جبران ألقى ما في جعبته من أفكار أخذت الطابع الفلسفي في محورها الرئيسي التي يدور في مجملها حول الفلسفة و الجمال في الجوهر الداخلي و المكنون في

[1] المرجع السابق، ص136

[2] المرجع نفسه، ص136

سريرة النفس و المنبعث من أعماقها "إنْ المؤمنْ يعيش كل الأيام و كّل الليالي ، أما غير المؤمن فلا يعيش سوى ثوانٍ معدودة منها"[1]

[1] المرجع السابق ، ص136

4-الصراع و نمو الأحداث المسرحية :

الحبكة :" "هي البناء المسرحي و هي ترتيب خاص للأحداث وفق تنظيم معين، و توزيع محكم للفضاء ، و تحديد دقيق للشخصيات و ما تنطق به من حوار ، بحيث تحدد معالمها بفضل تلك الحبكة، و يتحقق هدف المؤلف من تأليف المسرحية ، إي إثارة الانفعالات و الأفكار" [1] فهي تعمل على توليد عنصر التشويق الذي يختلف عن مختلف الأجناس الأدبية فالمتلقي قد يشاهد مسرحية في جلسة واحدة تتطلب موقف محدد و يكون الزمان و المكان عنده مضبوط لا يستطيع التحكم بها كما يقتضي منه التركيز أثناء عملية التلقي لأن معظم أحداثها تكون مترابطة و متواصلة دون انقطاع و تحوي عادة :

1- التمهيد: و هو بمثابة تقديم ووضع المتفرج أو المتلقي في الإطار العام لموضوع المسرحية .

2- العقدة :" " لحظة من المسرحية ، حيث يتعقد النزاع conflit حين يصبح التوتر الدرامي حاضراً أكثر فأكثر ، ليس للفعل action إي الميل إلى التبسيط (الحل أو الخاتمة النهائية)

فهو يتأزم في حوادث طارئة جديدة، و يرى البطل شيئاً فشيئاً أن أبواب الخروج مغلقة أمامه ، و كل مشهد يجعل وضعه متعذراً لحل أكثر من النزاع المفتوح أو الحل الختامية catastrophe النهائية"[2]

3- الحل :حل العقدة و هو "تأتي بعد المغامرات و بعد مرحلة بلوغ الذروة ، في اللحظة التي تكون فيها التناقضات قد حلت، و خيوط الحبكة قد تفككت ، و الحل هو الحلقة من الكوميديا أو المأساة ، التي تزول جذرياً المشاكل و العقبات"[3]

و العمل هذا يتمتع بوحدة الموضوع، فقد دار موضوعه حول وحدة الأديان، مصير

---

[1] محمد بن أيوب، المرجع السابق، ص05

[2] باتريس بافيس، ص507

[3] المرجع نفسه، ص244

الإنسان، فهو يأتي للأرض و يرجع إلى خالقه ألا و هو الله.

كما دعا إلى رؤية موحدة للأديان لأن مصدرها واحد فلا بد للإنسان أن يدرك أن الأديان على اختلافها في الأصل كلها ديناً واحداً ،فغايتها واحدة تهتم بجوهر الأنسان، و هذا الموضوع شهير لدى المتصوفين، و ينتظم في المسرحية منذ بدايتها حتى نهايتها .

جاءت التوطئة التي بدأ بها جبران، فنراه يتكلم ممهداً لهذه المسرحية مقدماً القارئ إليها، يبدأ فيها بآيات من القرآن الكريم ، ثم حديث نبوي ، و تمهيد للقصة مقتبس من كتاب سير الملوك ، ليبدأ بالحديث عن القصة و سرد أحداثها .

والحدث الرئيسي الذي تدور حوله المسرحية هو دعوة جبران إلى وحدة الوجود ووحدة الجسد و الروح في ظل في السعي نحو كلّ ما هو مادي في الوجود فقد ألقى ما في جعبتهِ من أفكار بنظرته الفلسفية للوجود، كما تزخر بأجواء التأمل الروحي.

تبدأ أطوار المسرحية بدخول نجيب رحمة على زين العابدين:

"**يرفع الستار فيظهر زين العابدين متكئاً على ساعده في ظلال الأشجار و هو يرسم برأس عصاه الطويلة خطوطاً مستديرة على التراب. بعد هنيهة يدخل الغابة نجيب رحمة راكباً على فرس ثمّ يترجّل و يربط مقود فرسهِ بجذع شجرة و ينفض الغبار عن ملابسهِ ثمّ يقترب من زين العابدين**"[1] هي عبارة عن تقديم أو تمهيد لدخول في موضوع المسرحية و بدأ التعقيد ، ثم يجمعهما حوار من أخذٍ و رد:

"**نجيب ينظر حواليه مستفحصاً المكان أهنا تسكن آمنة العلويّة ؟**

زين العابدين : هذا منزل من منازلها .

نجيب: أتعني يا سيدي أن لها بيتاً أخر ؟

زين العابدين: لها منازل لا عاد لها.

[1] المرجع السابق، ص113

نجيب: منذ الصباح و أنا أبحث و أسأل كلّ من لقيته عن مقرّ آمنة العلويّة و لم يقل لي أحد إن لها منزلين أو أكثر زين العابدين: هذا دليل على أنّك لم تلتقِ منذ الصباح غير من لا يرى إلاّ بعينه و لا يسمع إلاّ بأُذنيه

نجيب – مستغرباً: ربمّا كان الأمر مثلما تقول. و لكن أصدقني القول يا سيّدي أفي هذا المكان تسكن آمنة العلويّة"[1]

فقد عمل جبران على الاكتفاء بحدث رئيسي في المسرحية و على عدم الخروج عن إطار هذا الحدث، كي لا يسبب نوع من التشتيت في فكر و الحياد عن الموضوع الرئيس مسبباً ذلك نوع من الانكسار خاصة و أن الموضوع ذو طابع فلسفي تأملي، باعثاً في ذلك عنصر التشويق، الذي بدوره أيضا يعمل على شدِ الانتباه.

ثم تبدأ الأحداث بالتصعيد شيئاً فشيئاً فتتصاعد بعد هذا النقاش، الذي يبعث الفضول في نفس نجيب رحمة بمعرفة أكثر عن آمنة العلويّة و ما تحمله من معارف تفوق المعقول عنده فلا يتوانا في طرح الأسئلة، و في نفس الوقت تجيبه آمنة العلوية عن كل استفساراته، و إخباره عن كل ما رأته و ما عاشته، لتزيل القليل من حيرته إلا أنها بعد كل أجابه، يزداد نجيب رحمة حيرة وإدراك الوجود.

حتى يصل إلى النهاية عندما يطلب من آمنة العلوية الإذن بالانصراف ليطلع الناس على ما عرفه فتسمح له هذه الأخيرة بالرحيل :

"العلويّة : سر بنور الحقّ الذي لا تطفئه الأهوية .(تنظر إليه نظرة طويلة مفعمة بشعاع الأمومة ثم تتحوّل عنه و تمشي بين الأشجار حتى تنحجب عن عينيه)"[2]

و في الأخير يطلب زين العابدين من نجيب مرفقته إلى مكان توجهه إلا أن نجيب رحمة يستغرب من طلبه ظاناً في البداية أن الرجل الأعجمي كان دائماً بالقرب من آمنة العلويّة فيخبره أنه يأتي مرة كل أسبوع إلى هنا، و يرحلان مع بعضهما :

[1] المرجع السابق ، ص 114-115

[2] المرجع نفسه ، ص 138

"نجيب رحمة: بكل سرور، ولكنني ظننت أنّك باقٍ بجوار آمنة العلوية فطوبتك روحي و تمنيّت لو كنت مكانك.

زين العابدين: نحن نحيا بنور الشمس عن بعد و لكن من منّا يستطيع الحياة في الشمس ؟ (بلهجة ذات معاني بعيدة) أجيء مرةً في السبوع متبّركاً متزوّداً ، و عندما يأتي المساء أعود قانعاً مكتفياً .

نجيب وددت لو جاء الناي كافة مرّة في الأسبوع ليتبركوا و يتزودوا و يعودوا قانعين مطمئنين.

(يحيلّ نجيب مقود فرسه و يسير به راجلاً بجانب زين العابدين ."[1]

و يخلص إلى أن الإنسان قد اكتفى بتغذية جسده و ابتعد كل البعد عن تغذية الروح، التي جعلته كالأعمى الذي حجبت عنه الحقيقة، و أن الوجود يدرك بالبصيرة و العقل لا بالحواس المجردة التي تجعله مفصولاً عن ذاته.

[1] المرجع السابق، ص138

5-الشخصيات :

الشخصية هي روح المسرحية، و هي العامل الذي ينجز الحدث أو يقع عليه حسب وظيفتهِ في العمل المسرحي فلا يمكن تخيل أي عمل مسرحي دون شخصية.

فيعرفها **محمد بن أيوب:**" هي النماذج البشرية، التي يرسمها المؤلف المسرحي بقلمهِ أو خيالهِ في لمحة النص، لفهم الشخصيات الأساسية و المحورية (الأبطال) و منهم الشخصيات المساعدة مع غيرهم من النماذج الثانوية و الهامشية"[1]

حيث تسير هذه الشخصيات اثناء العرض وفقاً لما جاء في النص المكتوب، مع مسحة من رؤية المخرج التي يوظفها بما يتناسب و الأداء و حركة سير الأحداث ، كما تعتبر المادة الأولية الأساسية التي تبنى عليها المسرحية وجل أحداثها يتم التعامل معها أثناء كتابة المسرحية لذلك توجب معرفتها بشكل شامل فإي حركة أو فعل داخل المسرحية لابد أن يحتاج إلى شخصية ، كما أنها تجعل معنى للتصاعد الأحداث هذا ما تؤكد مقولة **دوسين** " **الشخصية حياة الدراما**"

أما في النص الذي نحن بصدد دراسته فنجد أن الكاتب قد وظف ثلاث شخصية تسير وفق نظام معين و تتفاوت في درجة الحضور و التأثير على سير الأحداث ، تتبادل هذه الشخصيات أطراف الحوار في ما بينها و هي كالتالي :

1-نجيب رحمة :

هو شخصية رئيسية و الشخصية المحورية الأولى ، تساهم في تفعيل الدرامي و سير الأحداث و تصعيدها و تأزم بسبب بحثها عن الحقيقة المضمرة و الأسئلة التي تطرحها ،إذ يجمعها حوار مع كل الشخصيات الموجودة في المسرحية .

[1] بن أيوب محمد ،العناصر المسرحية الأدبية و الفنية من النص الدرامي إلى النص المسرحي ، مجلة الباحث ، Nomur03 /2016، جامعة ورقلة الجزائر ، 22 /2015/11 ، ص 05

فهو أديب لبناني في الثالثة و الثلاثين من عمره مسيحي الديانة الذي يرى أنه ولد مسيحيا فهو لم يخترها بل وجد نفسه مسيحيا كما يؤمن بأن كل الأديان من مصدر واحد و هي بالأساس دين واحد إذا جردت من الترسبات الذهنية و الاجتماعية، و المتأمل في هذه الشخصية يلاحظ نوعاً من التضمين الذي أضفاه الكاتب على هذه الشخصية فجبران خليل جبران يؤمن بأن كل الديانات السماوية هي في حقيقة الأمر دين واحد، كما أن تاريخ ميلادها يتناسب مع ميلاد جبران خليل جبران.

ويثير قضايا معرفية دينية، و يطرح أسئلة حرجة فهو يخرج للبحث عن أمنة العلوية لمعرفة الحقائق الروحانية و الأسئلة السماوية عن رحلتها إلى مدينة "ارم " ، فهو حسب الكاتب يحيط بجانب من العلم و الحكمة، ساعيا إلى المزيد، و في النهاية الحدث المسرحي يلقى إجابات شبه شافية لأسئلته الكثيرة و بفضله تحل العقدة و يقوم بأنهاء المسرحية بالعودة إلى المكان الذي جاءت منه.

2-**زين العابدين :**

هو من الشخصيات الرئيسية الفاعلة في المسرحية يجمعه حوار مع نجيب رحمة يكتشف من خلاله بعض النقاط المتعلقة بنجيب عن حياته و ديانته و أفكاره.

هو رجل شيعي متصوفٌ زاهدٌ في أمور الحياة ، كما أسلفنا الذكر هو أعجمي من بلاد فرس بالضبط من نهاوند، حيث ولد فيها ،لكنه نشأ و شب في شيراز، و تثقف في نيسابور ، طاف مشارق الأرض و مغاربها، إلا أنه يجد نفسه في كل مرة غريب عن المكان الذي يحل به. هو دائم الاطلاع على أخبار و معارف آمنة العلوية ، الذي يأتي مرة كل أسبوع لمعرفة أخبارها ثم يغادر.

و قد كان بمثابة الوسيط بين آمنة العلوية و نجيب رحمة.

ويمكن القول أن شخصية زين العابدين شخصية بسيطة التركيب ، قليلة الألوان ، و ثابتة كما نلاحظ أنها شخصية متزنة .

3-آمنة العلوية:

هي الشخصية الرئيسية الأهم في المسرحية، التي تبنى عليها مشاهد الحدث الدرامي و يسير وفقها، فهي الشخصية المحورية إذن و المركز الذي تتمحور حوله الأحداث، أو هي قطب المسرحية التي تدور حوله الأحداث و تتلاقى.

فآمنة العلوية هي شخصية زاهدة متصوفة، كان والدها رجلٌ صالحٌ، توفي أثناء مرافقتهِ لها إلى الحج، و كان سنها أنذاك خمسةٌ و عشرين (25) سنة ثم لم يُعرف بعد ذلك عمرها بعده أحد، جابت مختلف بقاع الأرض، من بلاد الشام إلى الموصل و الربع الخالي الذي يقال أنها عندما هامت في الصحراء دخلت مدينة إرم و رأتها، و عادت محملة بالحقائق و الأسرار، حتى وصلت إلى الغابة بجانب نهر العاصي و استقرت بها و لقبت فيها ب " جنية الوادي " كما يصف مظهرها و بأنها امرأة بملامح شرقية لكن ملابسها تدل على أنها من المعبودات في العصور الغابرة أكثر منها في زمننا الحاضر.

والمتأمل في اسم أمنة العلوية يلاحظ أن الكاتب لم يختره عبثاً إنما هو اسم يحمل من الدلالة الدينية الكثير كما هو اسم مركبٌ منْ لفظتين:

"آمنة : و هي التي يثق بها كل الناس و يطمئن لها

العلوية المنسوبة إلى العلي ، ج: عَلَوية إي الارتفاع و العظمة و الشرف"[1]

وهي بمثابة صوت جبران في المسرحية كونها تحمل أفكاره الصوفية و نظرته للكون و الوجود التي تقتضي بأن الدين واحد و مصدره واحد و الإنسان مصيره الرجوع لخالقه (الله) ، و بالتالي فقد حققت لنا الشخصيات بأبعادها و حواراتها عنصر الصراع الدرامي، و كانت كأليات للبناء الدرامي.

[1] خليل الجر ، المعجم العربي الحديث لاروس، باريس (فرنسا)، 1973، ص851/166

ولهذا فالنص مليء بالقيم و الحقائق الروحية و الرسائل الأخلاقية الهادفة رغم طابعه الفلسفي، و جعلت من هذه المسرحية الرائعة، التي جمعت بين الخيال و الواقع في سبيل تمرير نظرة الكاتب للوجود و الكون و إظهار نزعته التأملية.

6- البنية الفنية:

تتكون البنية الفنية عادةً للمسرحية من العناصر التالية:

1-فضاء المسرحية:

الفضاء المسرحي عادة يقصد به المكان ، فهو يشكل أحد مكونات الأساسية للنص المسرحي ، فهو يقولب بأشكال و أساليب متعددة و مختلفة داخل النص المسرحي ، كما يمكن القول بشكل عام أنه" الفضاء المكاني "كما يقدم من خلال الحبكة الدرامية بما هو مجموعة انتقالات مكانية أو فضاء ثابت ،و يمكن الإقرار بأنه الفضاء الذي يصوغه الخطاب الدرامي.

وفي حين يرى **باتريس بافيس** في معجمهِ أنه :" الحيز(الفضاء) الدرامي مرتبط بعلاقات فاعلة ، يجب بالضرورة أن تتغير إذا كان للمسرحية حد أدنى من الفعل الدرامي ...فهو حيز الخيال"[1] حيث يتم بناءه عندما تتشكل صورة البناء الدرامي لمعالم المسرحية مثلاً الشخصيات و أفعالها و علاقاتها هذه الشخصيات مع مجريات الحدث.

في حين يميز **نديم معلا** بين نوعين من الفضاء (الفضاء الدرامي و الفضاء المسرحي) حيث يقول: "الفضاء الدرامي هو الفضاء النصي ، الذي يتشكل من خلال النص، و يتكئ عليه خيال القارئ ، ليردم الفجوات القائمة عادة ، بين الكلام و تجلياته البصرية و الفضاء المسرحي هو العياني أو المادي الحسي الذي يكون الممثل – الإنسان مركز جاذبيته إذا صح التعبير " إي أن دور الفضاء المسرحي في حقيقة الأمر هو إعادة تقديم الحياة بصورة جديدة تتضمن الخيال و يعتبره مادة سينوغرافية إي أنه لا ينشأ من فراغ .

و "**إرم ذات العماد**" هي مسرحية جرت في نقطة ثابتة من التاريخ و في فضاء محدد من المعمورة .

[1] باتريس بافيس ، المرجع السابق ،ص214

فالفضاء هنا يتمثل في شكل مكاني، ألا و هو " الغابة " ثابتة و هنا جاءت أهميته في مدى تكثيف الدلالة ووضوح الرؤى لدى الكاتب، و قد جاء اختيار الكاتب لهذا الفضاء، يعكس توجهه الرومنسي– فهو ينتمي لاتجاه الرومنسي و على وجه التحديد مدرسة المهجر– في اختياره لفضاء نصه قد وظفوا الطبيعةّ، نظراً للضغوطات التي يمرون بها أثناء تواجدهم هناك ، فكانت الطبيعة متنفسهم الوحيد .

بالإضافة لما تحمله الغابة من طابع رومانسي، وكذلك طابع فلسفي من خلال التمرد على الحياة المادية و جاء ذلك من خلال تصوير لمغامرات آمنة العلوية في مدينة إرم ذات العماد و ما رأته هناك .

ففي عودتهِ إلى الطبيعة ، هي عودةٌ إلى الذات و الفطرة و الحرية التي لا تعيقها حدود و كذا تبين جانب من شخصيته و هو هيامه بالطبيعة بكل غموضها و سحرها و ما تحمله من أسرار و جمال

كما أن الفضاء يعبر عن حالة الأديب النفسية ، و يرى بعض النقاد أن جبران قد تأثر كثيراً بطبيعة قريتهِ بشرى ذات الجبال الشاهقة المغطاة بأشجار الأرز، و ينابيع مياهها العذبة و سماءها الصافية ، التي لم يتردد في وصفها يوماً في كاتباته ، ومن بينها غابة الجوز و الحور و الرمان التي تقع بقرب من منبع الصافي و قرية الهرمل في شمال الشرقي من لبنان ، كلهما قريبة من قريته و يقال أنه كان يقصدهما كثيراً أثناء تواجده في لبنان قبل هجرتهِ لأمريكا ،و هو سبب اختياره لهذا الفضاء بالتحديد

فهو ليس مجرد فضاء وقعت فيه الأحداث إنما أكسبه مفاهيم و معاني فكرية و ثقافية، فقد عمد لاستخدامه لما تحويه الغابة من عناصر طبيعية بعيدة عن الماديات التي نعيشها اليوم و هو الموضوع الذي تصب فيه هذه المسرحية، كما أنه لم يعطي وصف دقيق للغابة إلا أنها تتشكل من خلال الأشياء الموجودة فيها التي تعطي ملامح الفضاء و هويته مثلاً :" **زين العابدين متّكئاً على ساعده في ظلال الأشجار و هو يرسم برأس عصاه...و يربط**

مقود فرسه بجذع شجرة و ينفض الغبار عن ملابسه"[1] و في موضع أخر يقول :" **هي في كل مكان (مشيراً بيده إلى الجهة الشرقية) أما جسدها فيسير متجوّلاً بين تلك التلول و الأودية** "[2] و أيضا " **يجلس على صخر أمام زين العابدين**" [3]و هنا أعطى صورة عن المكان الذي تدور فيه مشاهد هذه المسرحية حيث أن الغابة مكان واسع مليء بالأشجار و مختلف النباتات و الأحراش بالإضافة إلى الأنهار كما جاء في المسرحية .

فقد أدى المكان دوراً بارزاً في الكشف عن الأحداث و سيرها ،و من خلالها الكشف عن الصراع الدرامي.

[1] المرجع السابق ،ص 113

[2] المرجع نفسه ، ص114

[3] المرجع نفسه، ص 114

2-الحوار:

الحوار المسرحي حسب **أتيان سوريو** هو:" الحوار يشمل المنطوق بين الشخصيات خلال المسرحية ، فالحوار هو أساس العمل المسرحي"[1]

و الحوار يعتبر من أهم عناصر التأليف المسرحي و عليه تبنى الفكرة الأساسية للمسرحية ، و يعرف بالشخصيات و يجلو بها ، و يقوم على عاتقه التصعيد الدرامي في المسرحية .

كما يعتبر من العناصر الأدبية في النص المسرحي المكتوب لأنه لا وجود لشخصية إلا عبر صوتها المتمثل في الحوار الذي يجب أن يكون ذو طابع خاص و متميز عن غيره من الشخصيات الخرى

حيث يقول محمد عناشي :" الحوار يرجع إلى تنوع الشخصيات داخل المسرحية من شخصيات رئيسية إلى الثانوية ذكية أو تقية حالمة تسعى لتحقيق وجودها "[2]

كما تقول نهاد صليحة أن الحوار في حقيقة الأمر ما هو إلا :" الحديث بين شخصين أو أكثر ، و الحوار المسرحي هو إجمالا تبادل كلامي بين الشخصيات ، و ثمة تواصلات حوارية أخرى ممكنة أيضا بين الشخصية المرئية و أُخرى غير مرئية"[3]

و خلاصة هذا أن الحوار هو أسلوب المسرحية الخاص يبث الحياة في الشخصيات و يخلق فيها الحركة .

و جاء الحوار في هذه المسرحية ذا طابع أدبي فلسفي سليم و دقيق في تركيبه ، طويل مركز على لسان الشخصية :

"**العلويّة: كلّ ما في الوجود كائن في باطنك و كلّ ما في باطنك موجود في الوجود. و ليس هناك من حد فاصل بين أقرب الأشياء و اقصاها أوْ بين أعلاها و أخفضها أو بين أصغرها و أعظمها . ففي قطرة الماء الواحد جميع أسرار البحار، و في ذرة واحدة جميع عناصر الأرض، و في حركة واحدة من حركات الفكر كلّ ما في العالم من حركات و أنظمة**

[1] بن أيوب محمد، المرجع السابق،ص03

[2] محمد عناشي ، دارسات في المسرح و الشعر ، مكتبة الغريب، دط ، القاهرة ، ص06

[3] نهاد صليحة ، المرجع السابق ، ص16

نجيب – تظهر على وجهه علامات الالتباس: قد قيل لي يا سيّدتي إنّك قطعت المسافات الشاسعة حتى بلغت ذلك المكان المعروف بالربع الخالي في قلب الجزيرة. و قيل لي إنْ روح والدك كانت الموحية إليك و الهادية لك و السائرة معك حتى بلغت إرم ذات العماد . أفليس على الراغب في الوصول إلى تلك المدينة المحجوبة أن يكون في حالة شبيهة بحالتك و أن تكون له الوسائل الجسديّة و الأسباب المعنويّة ليحصل على ما حصلت أنتِ عليه ؟

العلويّة : أجل قد قطعنا الصحاري و قاسينا الجوع و العطش و خبرنا مخاوف النهار و رمضاءه و أهوال الليل و سكينة قبل أن رأينا أسوار مدينة الله . و لكن قد بلغ مدينة الله قبلنا من لم يسر خطوة، و عرف جمالها و بهاءها من لم يختبر جوعاً في الجسد أو عطشاً في اروح . إي و الحقّ لقد طاف في المدينة المقدّسة إخوانٌ لنا و أخوات دون أن يخرجوا من منازل التي ولدوا فيها. (تسكت هنيهة ثمّ تومئ بيدها إلى الأشجار و الرياحين المحيطة بها) لكلّ بذرة من البذور التي يلقيها الخريف في أديم التراب أساليب خاصّة في فسخ قشرتها عن لبها و في تكوين أوراقها فأزهارها فأثمارها . و لكن مهما تباينت الأساليب فمحجّة جميع البذور تظلّ واحدة . و تلك المحجّة هي الوقوف أمام وجه الشمس ."[1]

كما أسهم في الكشف عن الصراع و جوانبه و تعميقه مما دفعه نحو التأزم، كما حدث مع الشخصيات الموجودة في المسرحية فزين العابدين رفع من وتيرة الصراع من خلال إخبار نجيب رحمة عن بعض الجوانب من شخصية آمنة العلوية، فيزداد شوقا لرؤيتها و مسألتها، فيُظهر لنا الصراع و التأزم بين أمنة العلويّة و نجيب من خلال ارتفاع وتيرة النقاش بينهما :و شغف نجيب الكبير بمعرفة خفايا و أسرار التي تعرفها أمنة العلوية فكلما أظهرت شيئاً كلما زاد شغفه مثال ذلك :

[1] المرجع السابق ، ص 128.127.126

" هل دخلت إرم ذات العماد بالجسد أم بالروح ، و هل هي مدينة مصنوعة من عناصر الأرض المتبلورة و قائمة في بقعة معلومة من الأرض أم هي مدينة روحيّة ترمز عن حالة روحيّة يبلغها أنبياء الله و أولياؤه في غيبوبة يلقيها الله نقاباً على نفوسهم ؟

.... إذاً فالمدينة المحجوبة التي ندعوها بإرم ذات العماد حالة روحيّة ؟

وهل سارت إليها على سبيل الشوق و دخلتها من باب الإيمان "[1] و غيرها من الأسئلة التي تصب جميعها حول مدينة إرم.

كما عمل الحوار على تطور الشخصيات و علاقاتها:

"يجلس على صخرة أمام زين العابدين ثمّ يتفحصه طويلاً: يبدو لي من لحيتك أنّك فارسي

زين العابدين : نعم ولدت في نهاوند و ربيت في شيراز و تثقّفت في نيسابور و جبت مشارق الأرض و مغاربها و أنا غريب في كلّ مكان .

نجيب : كلنا غريب في كلّ مكان

زين العابدين : لا و الحق ، فقد لقيت و حدّثت ألف ألفٍ من الناس فلم أرَ سوى المكتفين بمحيطهم ، المستأنسين بألفهم ، المنصرفين عن العالم إلى الفسحة الضيقة التي يرونها من العالم .

نجيب : ليس لكلّ منّا المقدرة على الإحاطة بكليات الحياة . و من الظلم أن الظلم أن تطلب من شحيح البصر أن يرى البعيد و الضئيل."[2]

و في موضع أخر في نهاية المسرحية تتوطد العلاقة بين نجيب رحمة و زين العابدين أكثر حيث يقول :

" زين العابدين –يقترب من نجيب : إلى أين أنت سائر الآن ؟

نجيب : إلى منزل أصحاب لي بقرب نهر العاصي .

زين العابدين : أتسمح لي بمرافقتك ؟

[1] المرجع السابق ، ص 125
[2] المرجع نفسه ، ص 115

نجيب : بكلّ سرور ،...."[1]

قد عرف جبران أنه صاحب أسلوب من أجمل الأساليب التي عرفها الأدب ، إن لم يكن أجملها على الإطلاق .

[1] المرجع السابق، ص138

3- اللغة و الأسلوب:

"اللغة هي الصورة التي تتشكل بواسطتها فنون الأدب جميعاً باعتبار أن اللغة هي مستودع عواطفنا و أفكارنا و إنما اللغة في أدب المسرح أو لغة المسرح على ألسنة تكمن عند محور النص مؤلفاً"[1]

لذا يقتضي على المؤلف أو كاتب النص أن يكتب مؤلفه بلغة الشخصية و ما يتناسب مع حياة في المسرح، لأنها تعتبر من نماذج التواصل داخل المسرحية و التعبير و التفكير و يشترط فيها أن تكون بأساليب سهلة متاحة للفهم من قبل جمهور المتلقين.

و في النص المسرحي هذا نرى أن جبران قد عمد إلى التنويع في أساليب العرض ففي البداية بدأ بالسرد من خلال سرد أسطورة إرم ذات العماد ، وإدراج بعض الظواهر التراثية ، و توظيفها توظيفاً يتلاءم مع طبيعة طرحهِ الاجتماعي . و تجريدها من مضمونها في الرواية التراثية . لتصبح رمزاً يدل على العودة إلى الاصول و الجذور قصد البحث عن الذات و الهوية .

***وظف الالفاظ الدينية الصوفية:**

(الروح، الوجود، الله ، المدينة المحجوبة ، ارم ذات العماد، المقدسة ، لا إله إلا الله، الكريم، الوهاب ، الله أكبر ، الوجدانيات ، الموت ، الإيمان ، المعرفة ، أنبياء ، الروحية ، المرئيات، المعقولات ، مسيحيا، الوحدة الدينية ، طوائف ، معبودات ، الإخلاص ، الحجاج ، المدينة المنورة ، الأمور الربانية ، الحق ، أئمة الدين ، شيوخ العلم ، الأسرار الربانية ، متعبدة ، مكنونات النفس ... إلخ)

***وظف ألفاظ الطبيعة** : و تعتبر من السمات المميزة لأدباء المهجر و ذلك للهروب من الواقع و الاستئناس بالطبيعة ، كما أن لبيئته التي نشأ بها تأثير كبير على كاتباته و نذكر من الألفاظ الواردة بكثرة : (بذور ، نهار ، الليل ،صباح ، أشجار ، البحار ، الخريف ، أزهار ، الذرات ، الشمس ، أمواج البحر، الفضاء ، الكون ، الخريف، ثمار، السهول ،

1 محمد بن أيوب، المرجع السابق، ص 06

الجبال ، الأغصان ،الرياحين ، البحيرة ، غيوم ، الخلايا ، الأرض، الصحاري ، الغابات ، البحار ،

الظلام، أوراق ، ندى ، الهواء، ينابيع ، سمك ، شاطئ، حجارة ، صخر... إلخ)

***وظف الرمز:** عمد جبران لتوظيف الرمز في أعماله ، الذي يعتبر من السمات التي تميز جل الرومنسيين و بالأخص كتاب الرابطة القلمية في المهجر .

و قد وظف هنا رمز أسطورة إرم ذات العماد في بناء مسرحيته و بذلك عبر برؤية حداثية ، و فعل حداثي تعامل فيه مع الماضي و الحاضر بمنظور جمالي أستطاع فيه أن يعكس الماضي على الحاضر و يلبسه أفكاره المستحدثة و فضح عيوب الحاضر متخفياً وراء رمزية الماضي ، و هو بذلك يحيلنا عبر الفعل الدرامي نشط إلى اهتمام البشر بأشياء المادية و ابتعادهم عن الروحانيات و الاهتمام بتهذيب الروح ، و كذلك ضرورة توحيد الرؤى لمختلف الأديان فكلها من مصدر و واحد و موجهة إلى مصدر واحد ألا و هو الإنسان مهما اختلفت توجهاته، فكلنا سنلقى مصير واحد و هو الرجوع إلى الله .

كما أن المتتبع لهذا العمل يلاحظ مدى سعة ثقافة الكاتب و اطلاعه على مختلف كتب الفكر و الفنون و الفلسفة و تشبه بالثقافة التراثية العربية ، و خاصة الصوفية منها .

نلاحظ أن جبران قد أولى اهتمام كبير بالنص و الانساق و ما وراء الألفاظ التي و إنْ ما دلت على شيء تدل على تمكن الكاتب بناصية اللغة

اكثر من استخدام ظاهرة التكرار و التوكيد و ظاهرة التعارض و الثنائيات الضدية إلى الصور البيانية و الإيقاعية نذكر بعض الأمثلة :

***التكرار:** أحتوى النص على التكرار بشكل كبير نذكر بعض الأمثلة:

الاسم	الحرف	الفعل	الصفحة
السلام			113
الجسد			130-125-114
المكان			129-117-114

		أسمع	123-117-135-115
	و		جل الصفحات
	لا		**123-119-118-113-114-137-134-125**
مطبوع			115
أسرار			119-118-115
سيدي			119-116-111
عين ،أذنها، يد			115-116-123
روح			**124-117-115-114-123-135-134-133-128**
الكلام			120-119
أنبياء			123-119
		يجلس	123-112
المدينة المحجوبة			134-125-123
		نراه	125
الوجود			129-126
		يتشوق	136-126
باطنك			126-123-125
	ليس		**134-115-119-125-136-130**
	كل		126-119-118
	نعم		135-115
الصباح			113
نور			129-128-137
الحقيقة			135
الليالي			136-129-133
سيدتي			129-133
شوق			133

البيت			128
النهاية			128-125
الله			130-126-128
بذور			134-128-125
الأشجار			127-111
مدينة الله			127
		أقول	116
	لما		118-117
إرم ذات العماد			**-127-128-125-123 138**
	إنْ		**-123-119-118-113-114 137-134**

بالإضافة لتكرار الضمائر { انا، أنت، هي} في أكثر من موضع .

حيث مثلت هذه التكرارات ،عمود البناء اللغوي في الحبكة و البناء الدرامي للمسرحية ، مخلفتاً في ذلك اشتباكات بين الشخصيات الثلاثة الفاعلة داخل العمل ، تتم بواسطة انفعالات في داخل النص .

***الثنائية الضدية** : أو ما يعرف بالتضاد أكثر الكاتب في استخدامه مثال ذلك:(القول و الفعل، يصدق و يفند، ألقى و اجتذب، جلست و تسير، تسير و تقف، أغمضت و فتحت، بداية و نهاية ، باطني و خارجي ، أقرب و أقصى، أعلاها و أخفضها ،أصغرها و أعظمها الأعلى و الأدنى ،الأمام و الوراء ،داخله و خارجه ... إلخ).

***الترادف:** استخدم الكاتب بعض الترادفات للكلمة الواحدة في عدة مواضع نذكر بعضها: (تسمع و تصغي، ترى تنظر، أبلغ و ما أجمل ،دندنة و غناء ، عارية مجردة ، المعرفة و الاختبار ، محسوس و معقول ، مخاوف و أهوال الليل، أماني و أمال ، سجين و رهين ، شوقي و حنيني ، مخاطبات و مسامرات ، جليلة خالدة ، قانعاً مكتفياً ، أسرارها و خفاياها ، متجولاً متنزهاً هذبها و ثقفها ، خاشعاً محتشماً)

- استعمل هذه التقنية لإيضاح المعنى و الكاتب حين يردف الكلمة و معناها فهو بذلك يكون شارحاً للمعنى.
- من السمات البارزة في مسرحيته توظيف الجمل الطويلة سواء الخبرية أو الإسمية .
- كان حريصاً على الكتابة بلغة سليمة فصيحة خالية من الأخطاء النحوية و الصرفية و التركيبية .

***التوكيد و أسلوب التعجب:** على سبيل المثال:

" **العلويّة: أنت أنت. و أنت...**

أعجبتني أعجبتني ...."[1]

"ما أبلغ هذا الكلام و ما أجمله !

و ما أشد شفقتي على من يدير ظهره إلى الشمس ! "[2]

و ذلك لإثراء المعنى و جذب المتلقي لمحتوى النص و التفاعل معه.

***الصور الفنية:**

أكثر الكاتب من الصور الفنية من تشبيهات و صور بيانية (الاستعارة بنوعيها و الكناية)و يمكن ذكر البعض منها:

التشبيه:

"أن العلوم التي أخذتّها عنه لم تكن من العلم الذي أُنزل عليها إلاّ بمقام الزبد من البحر"[3]

(تشبيه تمثيلي)

"كأنه في حديقة ؟

و كان ظهورها بما هي عليه من الجمال و الهيبة و العلم و الصلاح أشبه شيء بهبوط

[1] جبران خليل جبران، المرجع السابق، ص 118.128

[2] المرجع نفسه، ص 116.

[3] المرجع نفسه، ص117

نيزك من الفضاء"[1]

- "فهي في الناس على اختلاف طوائفهم كندى الصباح الذي يهبط من الأعالي

- فكأن الشباب في وجهها يستر ألف سنة من المعرفة و الاختبار

- ... جامدين خاشعين متهبين كأنّهما بحضرة نبّي من أنبياء الله...

- فكان مثلي مثل صياد ألقى شبكته في البحر ليصطاد سمكاً

- ليست الزهرة سوى عطر يتموّج في الأثير .ليس هو إلّا كالمزكوم الذي يقول ...

- ترفع عينيها إلى العلاء كأنّها تتناول شيئاً من جيوب الفضاء "[2]

كما أكثر من استخدام الاستعارة بنوعيها و الكناية نذكر على سبيل المثال :

"- الروح العاقلة التي ترى فتتهيّب و تتأمل و تسمع فتفرح و تكتئب.

- ينزع الشوق نقاب الظواهر .

- و في حركة واحدة من حركات الفكر

- يلقيها الخريف في أديم التراب أساليب خاصّة في فسخ قشرتها .

- الملقي ظلّه بين الألسنة و الشفاه.

- ثّم التحف ذكرهما النسيان كأنّهما ما كانا .

- و هذه الكلمات الثلاث [تعانق أحلامي].

- كأنّها تخترق بنظراتها صدره.

- إنّا نرى بعينيك نوراً من أنوار الله.

- فكأنّ الشباب في وجهها يستر ألف سنة من المعرفة و الاختبار.

- ... الناس و تشعل ما خمد في وجدانهم.

- أفّنا المعنويّة بذور نلقيها في تربة حياتنا اليوميّة فتنبت أعمالاً جليلة أو أقوالا خالدة

- أقول إنّا محاطون بوجدانات تستميل وجداناتنا."[3]

---

[1] المرجع السابق، ص 115-118

[2] المرجع نفسه، ص120،123،124،125،129

[3] المرجع نفسه، ص 134.130.128.127.126.124.123.120.119.118.115

تنوعت أنماط الصورة الفنية في المسرحية ، وفقاً لتنوع ثقافة الكاتب فهو قد جمع بين ثقافتين مختلفتين الشرقية و الغربية ، و هذا ما يثري مداركه الفنية فقد لجأ إليها بغيت تقوية المعنى و تجسيدهِ و تشخيصهِ.

كما نلاحظ في المسرحية في فصلها شيئاً من المبالغة ، و لكن هذه المبالغة جاءت في في بعض الأحيان، كما أن "أسلوب البلاغة الجبرانية ، خيال نشط مجنح يشط في أكثر الأحيان إلى عوالم الفن العلوية فلا يلاحقه لاحق و لا يشق له غبار ، ونسيج منمنم دقيق، تمسح عليه يد الحزن العميق و التشاؤم الأسود بيدها السحرية فتلونها بألوانها القاتمة و ترسم عليه صورة إنسانية رائعة للقلب البشري ، في كل مكان و زمان " [1]

فقد كان جبران في كل ما كتب ، مولع بالتطويل و التكرار ، فلا يدع الفرص المواتية له أن تفلت من يده لإظهار قدراتهِ

كما كان أسلوبه مزيج بين روحانية الشرق و عَلمَنَة الغرب و مزيج من ثقافات مختلفة مما أضفى لمسة جمالية خاصة ميزته عن أدباء عصره، و فلسفته المتأثرة بالفيلسوف الألماني نيتشه فلغته أحاطه بأفكاره الفلسفية الوجودية مع مزيج من أسلوب رمزي ينسجم مع روح العصر لأنها تتعلق بأمور الحياة اليومية

كما اكثر من استخدام الأساليب الانشائية و الخبرية على حد سواء :

الأسلوب الإنشائي	الصفحة	الأسلوب الخبري	الصفحة
فما ضيق عيش من يرفع يده بين وجهه.	136	إن مرآة النفس لا تعكس سوى ما انتصب أمامها.	135
أأقول لناس يا سيدتي عندما أعود إليهم إن ...(نداء)	137	إن البحيرة الهادئة لا تريك في أعماقها خطوط الجبال.	136
و قل إن إرم ذات العماد حقيقّة كائنة(أمر)	137	إن خلايا الروح لا ترجع إليك صدى أصوات .	136
...قل إن آمنة العلوية(نداء)	137	إن جبابرة الدهور قد بنوا إرم ذات	137

[1] بن أيوب محمد ، المرجع السابق، ص02

		العماد ممن تبلور.	
يا سيّدتي(نداء)	137	إنّ الله وضع في كلّ نفس رسولاً ليسير بنا.	130
فما أضيق عيش من يرفع يده بين وجهه...(تعجب)	136	إن روح والدك كانت الموحية.	127
و ما أشد شفقتي على من يدير ظهره إلى الشمس (تعجب)	136	قد بلغ مدينة قبلنا من لم...	127
يا سيدتي إنّك قطعتي...(نداء)	127	إن الملإ الأعلى الملإ الأدنى روابط شبيه بعلاقة الآمر.	134
يا سيّدتي إن ذرّات التي تتألّف منها..(نداء)	129	فقد كان إمام زمانهِ.	117
جئت تسألنا عن دخولنا عن مدينة إرم ذات العماد؟(استفهام)	124	أنّه مخيِّر بفعله و هو بالحقيقة مسيِّر.	133
أيها اللبناني متنسّماً أخبارنا مستفحصاً(نداء)	123	قد رأيت و سمعت و صدقت واكتفيت	123

كما أكثر من استخدام الاستفهام في نصه المسرحي نذكر بعض الأمثلة :

"أهنا تسكن أمنة العلوية؟

أفي هذا المكان تسكن آمنة العلويّة ؟

أتعني أن لها بيتاً أخر؟"[1]

"هلا أخبرتني أين هي الأن ؟

هل تعود اليوم إلى هذا المكان ؟"[2]

ماذا تنعي يا سيّدي بقولك إن لم يفتح لي كنت أنا الملوم؟

[1] جبران خليل جبران ، المرجع السابق، ص 113

[2] المرجع نفسه، ص114

ماذا أقول لأكون حرياً باستماع حديثها؟[1]

"أليس كذلك؟"[2]

جئت تسألنا عن دخولنا إرم ذات العماد؟"

"من أنا و ما أنا لأبقى خالدًا؟"

"أفي كلّ خيال حقيقة يا سيّدتي و هلْ في كّل تصوّر معرفة ؟"[3]

"إلى أين أنت مسافر؟

أتسمح لي بمرافقتك؟"[4]

فقد لعب الاستفهام دورا بارزاً في نص المسرحية الذي أراد جبران من خلاله طرح أفكاره الفلسفية ، و الوصول إلى الهدف من وراء هذه الأسئلة كلها.

[1] المرجع السابق، ص 116

[2] المرجع نفسه، ص119

[3] المرجع نفسه، ص 119-124-128-135

[4] المرجع نفسه، ص 138

الخاتمة

الخاتمة

و كحوصلة لما توصلنا إليه في دراسته هذه:

- تعدد مفاهيم مصطلح الخطاب راجع إلى تعدد التصورات و النظريات النقدية المختلفة(اللسانية، المنطقية، التواصلية،...إلخ) مما أسهم في إثراء الحق المفاهيمي لهذا المصطلح، جعل كلها يحقق التكامل في تحديد مفهوم الخطاب من جوانبه المختلفة.
- أن الخطاب المسرحي خطاب مزدوج، و قد أثبت هذا الخطاب وجوده و ماهيته كخطاب مزدوج أدبياً و فنياً في لوقت عينه، و من منطلق التعامل معه بوصفه تلفظاً يهدف من خلاله المتكلم إلى إقناع السامع و التأثير فيه بمختلف الأشكال، كما أنه يستمد أحداثه من الواقع الذي يقوم بتعديله و بإضفاء لمسات فنية عليه، انتهى بينا المطاف إلى الإقرار بأنه خطاب مزدوج:

1-العرض المسرحي: يحوي سلسلة من العناصر السياقية(ديكور، الإضاءة، المهارات المسرحية، الملابس و المكياج) التي تدخل في تشكله، و كل جزء منها يكمل الأخر و يشكل إطاره العام

2-النص الدرامي: الذي بدوره يتكون من عناصر داخلية و خارجية التي تلعب دوراً مهماً في بناءه.

- إن الخطاب المسرحي جعل من المسرح فناً قد يعتبره البعض من أصعب الفنون، وبالتالي فهو يتطلب موهبة أكبر و معرفة متعددة و إحاطة بجوانبهِ، فهو يرتقي بالمسرح إلى مستوى اللامألوف، حتى و إن قدم حدثاً واقعياً.
- رغم الطفولة الصعبة التي عاشها جبران خليل جبران، إلا أنها سبب في بلورة شخصيته كفنان و كاتب، فقد فتحت أمامه أبواب التميز خاصة بعد هجرته إلى بوسطن، إين حظى بالاهتمام من قبل مجموعة من المدرسين و المهتمين بالثقافة.

- يعتبر جبران خليل رائد الأدب العربي في المهجر، فقد غامر في كل الأنواع الفنية والأدبية من الشعر إلى الرواية و المسرحية وصولاً إلى القصة القصيرة و تنوعت بين الكتابات باللغة الإنجليزية و العربية، حتى بلغت شهرته الذروة في أوساط الأدب الغربي و الأدبي على حدٍ سواء، سيما المهجر الذين اعتبروه رمزاً للعطاء الأدبي المتميز.
- بعد الاعتماد على نص "إرم ذات العماد" من كتاب البدائع و الطرائف لجبران خليل جبران تبين لنا أن الكاتب أظهر جانباً كبيراً من مهاراتهِ و قدراتهِ الفنية و الأدبية العالية والمتميزة و إمكانياتهِ المتفردة والمميزة في الوصف، و الميل الواضح إلى الفلسفة الوجودية التأملية.
- امتازت مسرحية إرم ذات العماد بطابعها الوجودي البحت فهي تحمل في طياتها رسالة هادفة مفادها أن الأديان على اختلافها، في الأصل هي دين واحد من مصدر واحد(الله) و إلى كائن واحد(الإنسان)، تهتم بذاتهِ وجوهر وجوده في هذا الأثير.
- تأثر جبران خليل جبران التراث الإسلامي من خلال اختيار أسماء الشخصيات ورمز مدينة(إرم ذات العماد)، بالفكر الصوفي لأبن رشد و ابن سينا و نظرة الحلاج للأديان(يعتبر وجودها و تعددها لحقيقة واحدة)، وفلسفة نيتشه للوجود، تلخص في ترجمة نصه هذا المتفرد
- اختيار جبران لشخصيات و تاريخ وقوع الأحداث و حتى الأماكن لم يأتي من عبث، فقد كانت إسقاط حي لكل عايشه وتضمين صريح لأفكاره و مبادئه و حتى نظرته للوجود، فتاريخ وقوع الأحداث هو نفسه تاريخ مولده، و المكان يقال أنه كان يتردد عليه في صغره كما أنه ولوع به، و الشخصيات و ما تكتنزه من أفكار التي في حقيقة الأمر هي أفكاره وترجمة لفكره.
- من خلال المسرحية نخلص إلى أن جبران خليل جبران رغم مسيحيته إلا أنه تبنى الفكر الصوفي الإسلامي الذي يعتمد حسبه على قاعدة لا استسلام و جمود و لا

فناء و لا عدم عنده، فهو لا يدعو إلى الزهد في الحياة و الابتعاد عن خوض غمارها، بل عنده هي المؤالفة معها و توحيد الكل مع العقل. فالروح شاملة و المادة سلمّا إلى الروح و المصالحة مع الحياة و الناس و الكون و السعي للعيش في سلام داخلي.

- امتازت لغة جبران في المسرحية بالوضوح وسهولة، رغم بعض المصطلحات الفلسفية، إلا أنه استطاع أن يرتقي بنصه إلى مصاف الآداب الخالدة، خاصة من حيث حبكة الأحداث و ترابطها و تسلسل أحداثها.

الملحق

ارم ذات العماد

" ألم تر كيف فعل ربك بعاد ارم ذات العماد التي لم يخلق مثلها في البلاد"(القرآن الكريم)

" يدخلها بعض أمّتي"(الحديث)

توطئة لإرم ذات العماد

بعد أن ملك شدّاد بن عاد جميع الدنيا أمر ألف أمير من جبابرة قوم عاد أن يخرجوا و يطلبوا أرضاً واسعة كثيرة الماء طيبّة الهواء بعيدة عن الجبال ليبني فيها مدينة من ذهب.

فخرج أولئك الأمراء و مع كل أمير ألف رجل من خدمه و حشمه.

فساروا حتى وجدوا أرضاً واسعة طيبّة الهواء فأعجبتهم تلك الأرض فأمروا المهندسين و البنّائين فخطّوا مدينة مربّعة الجوانب دورها أربعون فرسخاً من كلّ جهة عشرة ، فحفروا الأساس إلى الماء و بنوا الجدران بحجارة الجزع اليماني حتى ظهر على وجه الأرض ثمّ أحاطوا به سوراً ارتفاعه خمسمائة ذراع و عشّوه بصفائح المّموهة بالذهب فلا يكاد يدركه البصر إذا أشرقت الشمس. و كان شدّاد قد بعث إلى جميع معادن الدنيا فاستخرج منها الذهب و اتخذه لبناً . و استخرج الكنوز

المدفونة ثمّ بنى داخل المدينة مائة ألف قصر بعدد رؤساء مملكته كلّ قصر على أعمدة من أنواع الزبرجد و اليواقيت معقدة بالذهب طول كلّ عمود مائة ذراع . و أجرى في وسطها أنهاراً و عمل منها جداول لتلك القصور و المنازل و جعل حصاها من ذهب و الفضّة و جعل على حافات الأنهار أنواع الزبرجد و اليواقيت و اللآلئ. و طلى حيطانها بالمسك و العنبر. و جعل فيها جنّة مزخرفة له. و جعل أشجارها الزمرد و اليواقيت و سائر أنواع المعادن. و نصب عليها أنواع الطيور المسموعة الصادح و المغّرد و غير ذلك.

[الشعبي في كتاب سير الملوك]

ارم ذات العماد

المكان : غابة صغيرة من الجوز و الحور و الرمّان تحيط بمنزل قديم منفرد بين منبع العاصي و قرية الهرمل في الشمال الشرقي من لبنان

الزمان : عصاري يوم من أيّام تموز في سنة 1883

أشخاص الرواية : زين العابدين النهاوندي، و هو درويش عجمي في الأربعين من عمره ، معروف بالصوفي

نجيب رحمة : أديب لبناني في الثالثة و الثلاثين

آمنة العلوية : معروفة في تلك النواحي بجنّية الوادي ، و لا أحد يعرف عمرها

يرفع الستار فيظهر زين العابدين متّكئاً على ساعده في ظلال الأشجار و هو يرسم برأس عصاه الطويلة خطوطاً مستديرة على التراب. بعد هنيهة يدخل الغابة نجيب رحمة راكباً على فرس ثمّ يترجّل و يربط مقود فرسه بجذع شجرة و ينفض الغبار عن ملابسه ثمّ يقترب من زين العابدين

نجيب رحمة: السلام عليك يا سيّدي.

زين العابدين: و عليك السلام. و يحّول وجهه قائلاً في نفسه: أمّا السلام فنقبله، و أمّا السيادة فلا ندري أنقبلها أم لا.

نجيب – ينظر حواليه مستفحصاً: أهنا تسكن آمنة العلويّة ؟

زين العابدين: هذا منزل من منازلها.

نجيب: أتعني يا سيد أن لها بيتاً آخر؟

زين العابدين: لها منازل لا عداد لها.

نجيب: منذ الصباح و أنا أبحث و أسأل كلّ من لقيته عن مقرّ آمنة العلويّة و لم يقل لي أحد أن لها منزلين أو أكثر.

زين العابدين : هذا دليل على أنك لم تلتقِ منذ الصباح غير من يرى إلاّ بعينيه و لا يسمع إلاّ بأذُنيه.

نجيب– مستغرباً: ربّما كان الأمر مثلما تقول. و لكن أصدقني يا سيّدي أفي هذا المكان تسكن آمنة العلويّة؟

زين العابدين: نعم في هذا المكان يسكن جسدها بعض الأحايين.

نجيب: و هلاّ أخبرتني أين هي الآن ؟

زين العابدين: هي في كلّ مكان (مشيراً بيده إلى الجهة الشرقيّة) أمّا جسدها فيسير متجّولاً بين تلك التلول و الأودية.

نجيب: هل تعود اليوم إلى هذا المكان؟

زين العابدين: ستعود إن شاء الله .

نجيب – يجلس على صخر أمام زين العابدين ثمّ يتفحصه طويلاً: يبدو لي من لحيتك أنّك فارسي.

زين العابدين: نعم ولدت في نهاوند و ربيت في شيراز و تثقّفت في نيسابور و جبت مشارق الرض و مغاربها و أنا غريب في كلّ مكان.

نجيب: كلّنا غريب في كلّ مكان.

زين العابدين: لا و الحق، فقد لقيت وحدّثت ألف ألفٍ من الناس فلم أرَ سوى المكتفين بمحيطهم، المستأنسين بألفهم، المنصرفين عن العالم إلى الفسحة الضيقة التي يرونها من العالم.

نجيب– معجباً بكلام جليسه: الإنسان يا سيّدي مطبوع على حبّ المكان الذي ولد فيه.

زين العابدين: المحدود من الناس مطبوع على حبّ المحدود من الحياة، و شحيح البصر لا يرى غير ذراع يسند إليه ظهره.

نجيب: ليس لكلّ منّا المقدرة على الإحاطة بكليات الحياة. ومن الظلم أن تطلب من شحيح البصر أن يرى البعيد والضئيل.

زين العابدين: أصبت و أحسنت، فمن الظلم أن نطلب الخمر من الحصرم.

نجيب– بعد دقيقة سكوت: اسمع يا سيّدي، منذ أعوام و أنا أسمع الأخبار عن آمنة العلويّة، و لقد أثرت بي هذه الأخبار إلى درجة قصوى فعزمت على الاجتماع بها لاستفسار و معرفة أسرارها و خفاياها.

زين العابدين– يقاطعه: أيوجد في هذا العالم من يستطيع معرفة أسرار آمنة العلويّة و خفاياها؟ أيوجد بين البشر من يقدر أن يسير متجّولاً متنّزهاً في قاع البحر و كأنّه في حديقة؟

نجيب: قد أسأتُ التعبير يا سيّد فسامحني. أنا لا أقدر بالطبع على الإحاطة بمكنونات آمنة العلويّة و لكنّني أرجو أن أسمع منها حكاية دخولها إلى إرم ذات العماد.

زين العابدين: ما عليك سوى الوقوف في باب حلمها، فإن فتح لك بلغت مقصدك، و إن لم يفتح فأنت الملوم.

نجيب: ماذا تعني يا سيّي بقولك إن لم يفتح لي كنت أنا الملوم؟

زين العابدين: أعني أن آمنة العلويّة أدرى الناس منهم بنفوسهم، فهي ترى بلمحة واحدة ما في ضمائرهم و قلوبهم و أرواحهمٍ، فإن وجدتك خليقاً بمحادثتها حدّثتك و إلاّ فلا.

نجيب: ماذا أقول و ماذا أفعل لأكون حريّاً باستماع حديثها؟

زين العابدين: عبثاً تحاول الدنوّ من آمنة العلويّة بواسطة القول والعمل، فهي لا ولن تصغي إلى ما تقوله لا و لا تنظر إلى ما تفعله بل سوف تسمع بأُذن أُذنها ما لا تقول و ترى بعين عينها ما لا تفعله.

نجيب– تظهر على ملامحه سيماء الدهشة: ما أبلغ كلامك هذا و ما أجمله !

زين العابدين: ليس ما أقول عن آمنة العلويّة سوى دندنة أخرس يريد أن يغني نشيداً.

نجيب: أتعلم يا سيّدي أين ولدت هذه المرأة العجيبة؟

زين العابدين: ولدت في صدر الله.

نجيب– ملتبكاً: أعني أين ولد جسدها؟

زيت العابدين: بجوار دمشق.

نجيب: و هلاّ أخبرتني شيئاً عن والديها و تربيتها؟

زين العابدين: ما أشبه سؤالاتك هذه بسؤالات القضاة والمتشرعّين . أفتظن أنّك تستطيع إدراك الجوهر باستفساراتك الأعراض ، أو معرفة طعم الخمرة بمجرّد النظر إلى خارج الجّرة؟

نجيب: بين الأرواح و أجسادها رابطة ،و بين الأجساد ومحيطها علاقة ، و لما كنت لا أعتقد بالصدف أرى أن النظر في تلك الروابط و تلك العلاقات لا يخلو من الفائدة.

زين العابدين: أعجبتني، أعجبتني. يلوح لي أنّك على شيء من العلم . إذاً فاسمع، لا أعرف شيئاً عن والدة آمنة العلويّة سوى أنّها ماتت و هي تتمخّض بابنتها. أمّا والدها الشيخ عبد الغنّي الضرير المشهور بالعلوي فقد كان إمام زمانه في العلوم الباطنّية و التصوّف. و قد كان، رحمة الله، و لوعا بابنيه إلى درجة قصوى فهذبها و ثقّفها و سكب في روحها كلّ ما في روحه ، و لما بلغت أشّدها أدرك بأن العلوم التي أخذتّها عنه لم تكن من العلم الذي أُنزل عليها إلاّ بمقام الزبد من البحر فصار يقول عنها: لقد انبثق من ظلمتي نور أستضيء به. و لما بلغت الخامسة و العشرين خرج بها لأداء فريضة الحجّ.

و لما قطعا بادية الشام و أصبحا على بعد ثلاثة مراحل من المدينة المنّورة بلي الضرير بالحمى و توّفى فدفنته ابنته في لحف جبل هناك و جلست على قبره سبع ليالٍ تناجي روحه وتستكشفها أسرار الغيب و تستعلم منها عمّا وراء الحجاب. وفي الليّلة السابعة أوحت إليها روح والدها أن تطلق راحلتها و تحمل زادها على عانقها و تسير من ذلك المكان إلى الجنوب الشرقي، ففعلت(يسكت دقيقة و يحدق إلى الأفق البعيد ثّم يعود إلى الكلام) و ظلّت آمنة العلويّة سائرة في البادية حتى وصلت إلى "الربع الخالي" و هو قلب الجزيرة الذي لم تخترقه قافلة و لم يصله إليه سوى أفراد قليلين منذ الإسلام إلى يومنا هذا . لّما الحجّاج فظنّوا أنها تاهت في القفار فأخبروا الناس ذلك فحزن عليها و على أبيها من عرف فضلهما ثّم التحف ذكرهما النسيان كأنّهما ما كانا...و بعد خمسة أعوام ظهرت آمنة العلويّة في الموصل. و كان ظهورها بما هي عليه من الجمال و الهيبة و العلم و الصلاح أشبه شيء بهبوط نيزك من الفضاء. فقد كانت تسير بين الناس مسفرة و تقف بحلقات العلماء و الأئمة متكلمّة عن المور الربانيّة و تصف لهم مشاهد إرم ذات العماد بفصاحة ما سمع القوم مثلها. و لما اشتهر أمرها و كثر عدد أتباعها و مريديها خاف علماء المدينة ظهور بدعة و خشوا الفتنة فشكوا إلى الوالي فاستقدمها هذا إليه وألقى بين يديها صرّة من الذهب و طلب إليها أن تغادر المدينة، فرفضت المال و تركت المدينة ليلاً دون أن يصحبها أحد من

الناس. ثمّ توجّهت إلى الآستانة فحلب فدمشق فحمص فطرابلس، و كانت في كلّ مدينة من هذه المدن تثير ما سكن في نفوس الناس و تشعل ما خمد في وجدانهم فيلتفون حولها ويصغون إلى محاضراتها و أحاديثها اختباراتها العجيبة مجذوبين بعوامل قويّة سحريّة. غير أن أئمة الدين و شيوخ العلم في كلّ بلد كانوا يصادرونها و يفندون أقوالها و يعرضون بها إلى الحكّام.

بعد ذلك طلبت نفسها العزلة فجاءت هذا المكان منذ أعوام واستوحدت به زاهدة متعبّدة منصرفة عن كل شيء سوى التعمّق في الأسرار الربانية. هذا قليل من كثير أعرفه عن حياة آمنة العلويّة و ما يتآلف في نفسها من القوى و المواهب فليس بإمكاني الكلام عنه الآن. و مّن البشر يا ترى يستطيع أن يجمع الأثير المحيط بهذا العالم في كؤوس و آكواب؟

نجيب– متأثراً: أشكر لك يا سيّدي ما تفضلت وحدثّتني به عن هذه المرأة العجيبة. لقد ضاعفت شوقي إلى الوقوف بحضرتها.

زين العابدين– يتفرّس فيه دقيقة: أنت مسيحي. أليس كذلك؟

نجيب: نعم، ولدت مسيحياً غير أنّني أعلم أنّنا لو جردنا الأديان ممّا بها من الزوائد المذهبية و الاجتماعية وجدنّاها ديناً واحداً.

زين العابدين: أصبت، و ليس بين البشر أدرى بالوحدة الدينية المجردة من آمنة العلويّة، فهي في الناس على اختلاف طوائفهم كندى الصباح الذي يهبط من الأعالي و ينعقد ذرّاً مشعشعاً بين أوراق الأزهار المتباينة لوناً و شكلاً. نعم هي كندى الصباح...

(يقف زين العابدين فجأة عن الكلام و يلتفت إلى الجهة الشرقية مصغياً ثّم ينتصب على قدميه و يومئ إلى نجيب أن ينتبه فيفعل هذا ممتثلاً).

زين العابدين– هامساً: هو ذا آمنة العلويّة .

(يرفع نجيب يده إلى جبهته كأنّه أحسّ بحدوث تغيير في دفائق الهواء ثم ينظر فرى العلويّة آتية فتتغير ملامحه و يضطرب في داخله و لكنّه يبقى واقفاً في مكانه كالتمثال...

تدخل آمنة العلويّة و تقف أمام الرجلين و هي بهيئتها وحركاتها و ملابسها أقرب إلى المعبودات الشعوب الغابرة منها إلى امرأة شرقية في الزمن الحاضر. و من الصعب تحديد عمرها بمجرّد النظر إلى ملامحها، فكأنّ الشباب في وجهها يستر ألف سنة من المعرفة و الاختبار. أمّا نجيب و زين العابدين، فيظلان جامدين خاشعين متهيبين كأنهمّا بحضرة نبي من أنبياء الله... و بعد أن تحدق العلويّة إلى وجه نجيب كأنّها تخترق بنظراتها صدره، تدنو منه وقد انبسطت ملامحها و ابتسمت، و بصوت عذب تقول...)

آمنة العلوية: جئتنا أيّها اللبناني متنّسماً أخبارنا مستفحصاً حالنا. و لن تجد بنا إلاّ ما بك، و لن تسمع منّا إلاّ ما عرفتّه في نفسك.

نجيب– مفعولاً: ها قد رأيت و سمعت و صدقت و اكتفيت.

العلويّة: لا تكن قنوعاً بالقليل، فمن يرد ينابيع الحياة بجرّة فارغة صرف بجرّتين طافحتين.

(تمد يدها إليه فيتناولها بكلتا يديه خاشعاً محتشماً و يقبل أطراف أصابعها مدفوعاً بعامل خفيّ، تلتفت إلى زين العابدين وتمد يدها إليه فيفعل هذا فعل نجيب ثّم تتراجع قليلاً إلى الوراء و تجلس على حجر منحوت أمام بيتها و تشير إلى الصخر قريب و تقول لنجيب) : هذه مقاعدنا فاجلس.

العلويّة إني نرى نوراً من أنوار الله، و من ينظر إلينا و نور الله في عينه يرى حقيقتنا عارية مجردّة. و إنّا نرى وجهك ما يرفعه الإخلاص عن الحبّ الاستطلاع إلى الرغبة في الحق.

فإن كان على لسانك كلمة فقلها فنحن إليك مُصغون. و إن كان في قلبك سؤال فاطرحه فنحن لك مجيبون.

نجيب: جئت مستعلماً عن أمر يحّدث الناس به لغرابته، ولكنني ما وقفت بحضرتك حتى علمت أن الحياة مظاهر الروح الكلية، فكان مثلي مثل صياد ألقى شبكته في البحر ليصطاد

سمكا و لما اجتذبها إلى الشاطئ وجد فيها صرّة من الحجارة الكريمة.

العلويّة: جئت تسألنا عن دخولنا إرم ذات العماد؟

نجيب: نعم يا سيّدتي، منذ حدثني و هذه الكلمات الثلاث" ارم ذات العماد " تعانق أحلامي و تتمشى مع خيالي بما وراءها من الرموز و المقاصد الخفية.

العلويّة– ترفع رأسها و تغمض عينيها و بصوت يخاله نجيب آتياً من قلب الفضاء تقول: أجل قد بلغنا المدينة المحجوبة ودخلناها و أقمنا فيها و ملأنا روحنا من أريجها و قلبنا من أسرارها و جيوبنا من لؤلؤها و ياقوتها، فمن ينكر علينا ما شهدناه و عرفناه كان ناكراً لذاته أمام الله.

نجيب– متأنياً: ما أنا يا سيّدتي سوى طفل يلثغ متعلثماً بما يريد بيانه، فّإن سألتك عن أمر فبخشوع أسأل. و إن استقصيت أمراً فبإمعان و ‘خلاص. فهلاّ جعلت عطفك علي شفيعاً بي لديك إذا ما أتعبت سّرك بسؤالاتي الكثيرة؟

العلويّة: سل ما شئت فقد جعل الله الحقيقة ذات أبواب يفتحها بوجه من يطرقها بيد الإيمان.

نجيب: هل دخلت إرم ذات العماد بالجسد أم بالروح، و هل هي مدينة مصنوعة من عناصر الأرض المتبلورة و قائمة في بقعة معلومة من الأرض أم مدينة روحية ترمز عن حالة روحيّة

يبلغها أنبياء الله و أولياؤه في غيبوبة يلقيها الله نقاباً على نفوسهم؟

العلويّة: ليس ما نراه على الأرض و ما لا نراه سوى حالات روحيّة، و أنا قد دخلت المدينة المحجوبة بجسدي و هو روحي الظاهرة و دخلتها بروحي و هي جسدي الخفي. و من يحاول التفريق بين ذرات الجسد كان في ظلال مبين. ‘نّما الزهرة وعطرها شيء واحد. فالأعمى الذي ينكر لون الزهرة و صورتها قائلاً:" ليست الزهرة سوى عطر يتموج في الأثير" ليس هو إلاّ كالمزكوم الذي يقول:" ليست الأزهار غير صور و ألوان".

نجيب: إذاً فالمدينة المحجوبة التي ندعوها بإرم ذات العماد حالة روحية؟

العلويّة: كلّ مكان و زمان حالة روحيّة. و كلّ المرئيات والمعقولات حالات روحيّة. فإن أغمضت عينيك و نظرت في أعماق أعماقك رأيت العالم بكلياته و جزئياته و خبرت ما فيه من نواميس و علمت ما يلازمه من الذرائع و فهمت ما يلتمسّه من المحجات. أجل إنّك إذا أغمضت بصرك و فتحت بصيرتك رأيت بداية الوجود و نهايته، تلك النهاية التي تصير بدورها بداية و تلك البداية تتحوّل إلى نهاية.

نجيب: و هل بإمكان كلّ إنسان أن يغمض عينيه و يرى جوهر الحياة المجرّد؟

العلويّة: يستطيع كلّ إنسان أن يتشّوق ثّم يتشّوق ثّم يتشّوق حتى ينزع الشوق نقاب الظواهر عن بصره فيشاهد إذ ذاك ذاته. و من يرّ جوهر الحياة مجردّة. فكلّ ذات هي جوهر الحياة المجرّد

نجيب– يضع يده على صدره: إذاً كلّ ما في الوجود من محسوس و معقول كائن هنا هنا في صدري؟

العلويّة: أ بإمكاني أن أقول لذاتي إن إرم ذات العماد موجود في باطني لا في خارجي؟

العلويّة: كلّ ما في الوجود كائن في باطنك و في كلّ ما في باطنك موجود في الوجود. و ليس هناك من حد فاصل بين أقرب الأشياء و أقصاها أو بين أعلاها و أخفضها أو بين أصغرها و أعظمها. ففي قطرة الماء الواحدة جميع أسرار البحار، و في ذرة واحدة من جميع عناصر الأرض، وفي حركة واحدة، من حركات الفكر كلّ ما في العالم من الحركات والأنظمة.

نجيب– تظهر على وجهه علامات الالتباس: قد قيل لي يا سيّدتي إنّك قطعت المسافات الشاسعة حتى بلغتي ذلك المكان المعروف بالربع الخالي في قلب الجزيرة. و قيل لي أن روح والدك كانت موحية إليك و الهادية لك و السائرة معك حتى بلغت إرم ذات العماد. أفليس على الراغب في الوصول إلي تلك

المدينة المحجوبة أن يكون في حالة مشابهة لحالتك و أن تكون له الوسائل الجسديّة و الأسباب المعنوية ليحصل على ما حصلت أنت عليه؟

العلويّة: أجل قد قطعنا الصحاري و قاسينا الجوع و العطش و خبرنا مخاوف النهار و رمضاءه و أهوال الليل و سكينته قبل أن رأينا أسوار مدينة الله. و لكن قد بلغ مدينة الله قبلنا من لم يسر خطوة، و عرف جمالها و بهاءها من لم يختبر جوعاً في الجسد أو عطشاً في الروح. إي و الحقّ لقد طاف في المدينة المقدّسة إخوانٌ لنا و أخوات دون أن يخرجوا من المنازل التي ولدوا فيها. (تسكت هنيهة ثّم تومئ بيدها إلى الأشجار والرياحين المحيطة بها) لكلّ بذرة من البذور التي يلقيها الخريف في أديم التراب أساليب خاصّة في فسخ قشرتها عن لبابها و في تكوين أوراقها فأزهارها فأثمارها. و لكن مهما تباينت الأساليب فمحجة جميع البذور تظل واحدة . وتلك المحجّة هي الوقوف أمام وجه الشمس.

زين العابدين– يتمايل إلى الأمام و إلى الوراء متأثّراً كأنّه انتقل بالروح إلى عالم سامٍ ثّم يصرخ بصوت رخيم: الله أكبر. لا إله إلّا الله الكريّم الوهّاب الملقي ظلّه بين الألسنة و الشفاه.

العلويّة: أجل قل الله أكبر. لا إله إلّا الله. و قل لا شيء إلّا الله.

(يتمتم زين العابدين هذه الكلمات في ذاته أمّا نجيب فيحدق إلى العلويّة كالمسحور و بصوت يكاد يكون همساً يقول): لا شيء إلّا الله.

العلويّة: قل لا إله إلّا الله و لا شيء إلّا الله و كن مسيحياً.

نجيب– يحني رأسه محّركاً شفتيه مردداً كلماته ثّم يرفع رأسه قائلاً: لقد قلتها يا سيّدتي و سوف أقولها إلى نهاية حياتي.

العلويّة: ليس لحياتك نهاية، فأنت باقً ببقاء كلّ شيء.

نجيب: من أنا و ما أنا لأبقى خالداً؟

العلويّة: أنت أنت. و أنت كلّ شيء، لذلك ستبقى خالداً.

نجيب: إنّي أعلم طبعاً يا سيّدتي أن الذّرات التي تتألّف منها وحداتي الهيوليّة ستبقى ببقاء الهيولى، و لكن أباقيةٌ يا ترى هذه الفكرة التي أدعوها أنا؟ أباقيةٌ هذه اليقظة الضئيلة الممنطقة بالهجوع؟ أباقيةٌ هذه الفقاقيع الملتمعة بنور الشمس و أمواج البحر التي ولدتها هي هي الأمواج التي تمحوها لتولد غيرها؟ أباقيةٌ هذه الأماني و الآمال و الأوجاع و الأفراح؟

أباقيةٌ هذه الأوهام المرتعشة في هذا النوم المتقطّع في هذا اللّيل الغريب بعجائبه الهائل باتّساعه و عمقه و علّوه؟

العلويّة– ترفع عينيها إلى العلاء كأنّها تتناول شيئاً من جيوب الفضاء و تقول بلهجة إيجابيّة ملؤها العزم و المعرفة و الخبرة:

أمّا الفكرة و هي العلم بكليته، إذ لولاها لما علم العالم موجوداً كان أو غير موجود، فهي كيان أزلّي أبدي خالد لا يتغيّر إلّا ليتجوهر، و لا يختفي إلّا ليظهر بصورة أسمى، و ينلم إلّا ليحلم بيقظة أبهى، و لقد عجبت لمن يثبت بقاء الذرات في الغلافات الخارجيّة التي تتصوّرها حواسنا و لكنّه ينكر ما جُعلت الغلافات من أجله. عجبت لمن يقرّر خلود العناصر التي تتألّف منها العين و لكنّه يشكّ بخلود النظر الذي اتخذ العين آلة له. "عجبت لمن يثبت أبدية المسبّبات و لكنّه يحتم باضمحلال الأسباب. عجبت لمن تشغله المظاهر المكونة عن الكون المظهر. عجبت لمن يقسم الحياة إلى شطرين فيؤمن بالشطر المدفوع و يجحد الشطر الدافع. عجبت لمن ينظر إلى تلك الجبال و السهول المغمورة بنور الشمس ثّم يصغي إلى الهواء متكلّماً بألسنة الأغصان ثّم يتجرّع عطر الأزهار و الرياحين وبعد ذلك يقول لنفسه: لا ولن يزول ما أراه و أسمعه، لا و لن يضمحلّ ما أعرفه و أشعر به، و لكن هذه الروح العاقلة التي ترى فتتهيّب و تتأمّل و تسمع و فتفرح و تكتئب، هذه الروح التي تشعر فترتعش و تنبسط و تعلم فتكتئب و تتحقّق، هذه الروح التي تحيط بكلّ شيء سوف تضمحل اضمحلال الفقاقيع على وجه البحر و تزول زوال الظلّ أمام النور. إي و الحق إنّي أعجب لكائن ينكر كيانه.

نجيب– متهيّجاً: قد آمنت بكياني يا سيّدتي. و من يسمعك متكلمّة و لا يؤمن كان اشبه بالصخر منه بالإنسان.

العلويّة: إنّ الله وضع في كلّ نفس رسولاً ليسير بنا إلى النور، و لكن في الناس من يبحث عن الحياة في خارجه والحياة في داخله و لكنّه لا يعلم.

نجيب: أليس في خارجنا أنوار لا نستطيع بدونها الوصول إلى ما في أعماقنا؟ أليس في محيطنا قوى تستنهض قوانا ومؤثرات تنبّه الغافل فينا؟

يطرق هنيهة متردّداً ثّم يعود يقول: أوَلم توحِ إليك روح والدك أموراً لا يعرفها سجين الجسد و رهين الأيام و اللّيالي؟

العلويّة: أجل. و لكن عبثاً يطرق الزائر باب البيت إذا لم يكن في داخل البيت من يسمع الطرقات و يقوم ليفتح في وجهه. إنّما الإنسان كائن منتصب بين اللانهاية في باطنه و اللانهاية في محيطه. فلو لم يكن فينا ما فينا . لما كان في خارجنا ما في خارجنا. لقد ناجتني روح والدي لأن روحي ناجتها و أوحت إلى عاقلتي الخارجيّة ما كانت تعرفه عاقلتي الباطنيّة. فلولا جوعي و عطشي لما حصلت على الماء و الخبز، و لولا شوقي و حنيني لما لقيت موضوع شوقي و حنيني.

نجيب: أيستطيع كلّ منّا يا سيّدتي أن يغزل سلكاً من شوقه وحنينه و يمّده بين روحه و الأرواح المعتقة؟ أليس هناك طائفة

من الناس قد أُعطيت مقدرة على المخاطبة الأرواح و استنزال مشيئتها و مراميها؟

العلويّة أن بين سكان الأثير و بين سكان الأرص مخاطبات و مسامرات مستتّبة باستتباب الأيّام و اللّيالي. و ليس بين النّاس من لم يأتمر بمشيئة القوى العاقلة غير المنظورة. فكمن عمل يأتي به الفرد متوهّماً أنّه مخيَّر بفعله و هو بالحقيقة مسيَّر. و كم من عظيم في الأرض كانت عظمته في استسلامه التام إلى إرادة روح من الأرواح استسلام قيثارة دقيقة الوتار إلى نقرات عازف خبير. أجل. إن بين العالم مرئيات و عالم العقل سبيلاً في غيبوبات تحدث لنا و نحن غافلون ثّم نعود و في أكفّنا المعنّوية بذور نلقيها في تربة حياتنا اليوميّة فتنبت أعمالاً جليلة أو أقوالاً خالدة، و لولا تلك السبل المفتوحة بين أرواحنا وأرواح الأثيريّة لما ظهر في الناس نبّي و لا قام فيهم شاعر ولا سار بينهم عارف. (ترفع صوتها عن ذي قبل) أقول، و مآني الأدهار تشهد لي، إن بين الملإ الأعلى و الملإ الأدنى روابط شبيهة بعلاقة الآمر بالمأمور و المنذرِ بالمنذرَ، أقول إنّا محاطون بوجدانيات تستميل وجداناتنا، و عاقلات توعز إلى عاقلاتنا، و قوى تستنهض قوانا، أقول إن شكوكنا لا تنفي امتثالنا إلى ما نشك به، و انصرفنا إلى أماني أجسادنا و لا يصرفنا عن مراد الأرواح بأرواحنا، و تعامينا عن حقيقتنا و لا يحجب حقيقتنا عن عيون المحجوبين عنّا، فنحن و إن وقفنا

فسائرون بمسيرهم، و إن همدنا فمتحركون بحركاتهم، و إن صمتنا فمتكلمّون بأصواتهم، فلا الهجوع فينا يزيل يقظتهم عنّا، و لا اليقظة بنا تحوّل أحلامهم عن مسارح خيالنا، فنحن وهم في عالمين يضمهما عالم واحد، وفي حالتين تمنطقهما حالة واحدة، و في وجودين يجمعهما ضمير كلّي سرمدي أحدٌ ليس له بدء و ليس له نهاية و ليس له فوق و ليس له حد و ليس له جهات.

نجيب: أيأتي يوم يا سيّدتي نعرف فيه بالاستقراء العلمي والاختبار الحسّي ما تعرفه أرواحنا بالخيال و ما تختبره قوبنا بالتشوق؟ و هـ يتقرّر لنا بقاء الذات المعنوية بعد الموت مثلما تقرّر لدينا بعض الأسرار الطبيعيّة فنلمس بيد المعرفة المجردّة ما نتلمسه الآن بأصابع الإيمان؟

العلويّة: نعم سيأتي ذلك اليوم. و لكن ما أضلّ الذين يدركون حقيقة مجردّة ببعض حواسهم و لكنّهم يظلّون مرتابين بها حتى تبدو حواسهم الأخرى. ما أغرب من يسمع الشحرور مغرّداً ويشاهده مرفوفاً متنّقلاً و لكنّه يبقى مشكّكاً بما سمع و ما رأى حتى يقبض بيده على جسم الشحرور. ما أغرب من يحلم بحقيقة جميلة ثّم يحاول تجسيدها و حبسها بقوالب الظواهر فلا يفلح فيرتاب بالحلم و يجحد الحقيقة و يشك بالجمال! ما أجهل من يتخيّل أمراً و يتصوره بشكله و معالمه و عندما يستحيل عليه إثباته بالمقاييس السطحيّة و البراهين اللفظيّة يحسب

الخيال حقيقة لم تتحجّر بعد وأن التّصور معرفة أسمى من أن تتقيّد بسلاسل بأقفاص الألفاظ.

نجيب: أفي كلّ خيال حقيقة يا سيّدتي و هل في كلّ تصّور معرفة؟

العلويّة: إي و الحق. إن مرآة النفس لا تعكس سوى ما انتصب أمامها، و لو شاءت لما استطاعت. إن البحيرة الهادئة لا تريك في أعماقها خطوط جبال و رسوم أشجار و أشكال غيوم لا وجود لها بالحقيقة، و لو شاءت البحيرة لما استطاعت. إن خلايا الروح لا ترجع إليك صدى أصوات لم يرتعش بها الأثير حقاً، و لو شاءت الخلايا لما استطاعت.

إن النور لما استطاع. إنّما الإيمان بالشيء المعرفة بالشيء. والمؤمن يرى ببصيرته الروحيّة ما لا يراه الباحثون و المنقبون بعيون رؤوسهم، و يدرك بفكرته الباطنية ما لا يستطعون إدراكه بفكرتهم المقتبسة. المؤمن يختبر الحقائق القدسيّة بحواس تختلف عن الحواس التي يستخدمها الناس كافة فيّظنها جداراً محكم البناء فيسير في طريقه قائلاً: ليس لهذه المدينة من أبواب.

(تقف العلويّة و تخطوا بضع خطوات نحو نجيب، و بلهجة من أوشك أن يبلغ من الكلام حدّاً لا يريد الزيادة عليه تقول)

العلويّة: إن المؤمن يعيش كلّ الأيّام و اللّيالي، أما غير المؤمن فلا يعيش سوى ثوانٍ معدودة منها، فما أضيق عيش من يرفع يده بين وجهه و العالم أجمع فلا يرى غير الخطوط في كفّه، و ما أشدّ شفقتي على من يدير ظهره إلى الشمس فلا يرى غير ظلّ جسده على التراب.

نجيب– ينتصب واقفاً شاعراً بدنو ساعة انصرافه: أأقول للنّاس يا سيّدتي عندما أعود إليهم إن إرم ذات العماد مدينة أحلام روحيّة و إن آمنة العلويّة قد سارت إليها على سبيل الشوق و دخلتها من باب الإيمان؟

العلويّة: قل إن إرم ذات العماد مدينة حقيّقية كائنة بكيان الجبال و الغابات و البحار و الصحاري. و قل إن آمنة العلويّة قد وصلت إليها بعد أن قطعت البادية الخالية و قاست آلم الجوع و حرقة العطش و كآبة الوحدة و هول الانفراد. و قل إن جبابرة الدهور قد بنوا إرم ذات العماد ممّا تبلور و تجوهر من عناصر الوجود، فمن يضل الوصول إليها فليشك دليله وحاديه بدلاً من مصاعب الطريق و حراجتها. وقل للنّاس إن من لا يشعل سراجه لا يرى في الظلام.

(و ترفع وجهها نحو العلاء و تغمض عينيها و يظهر على ملامحها نقاب من العطف و الحلاوة).

نجيب– يدنو منها منحني الرأس و يظلّ صامتاً هنيهة ثّم

يقبل يدها هامساً: ها قد بلغت الشمس الغروب و علّي أن أعود إلى مساكن الناس قبل أن يكتنف الظلام الطريق.

العلويّة: سر في النور و سر بأمان الله.

نجيب: سأسير في نور المشعل الذي وضعته في يدي يا سيّدتي.

العلويّة: سر بنور الحقّ الذي لا تطفئه الهوية. (تنظر إليه بنظرة طويلة مفعمة بشعاع الأمومة ثّم تتحول عنه و تمشي بين الأشجار حتى تنحجب عن عينيه).

زين العابدين– يقترب من نجيب: إلى أين أنت سائر الآن؟

نجيب: إلى منزل أصحاب لي بقرب منبع العاصي.

زين العابدين: أتسمح لي بمرافقتك؟

نجيب: بكلّ سرور، ولكنني ظننت أنّك باقٍ بجوار آمنة العلويّة فطوبتك روحي و تمنيّت لو كنت مكانك.

زين العابدين: نحن نحيا بنور الشمس عن بعد و لكن من منّا يستطيع الحياة في الشمس؟(بلهجة ذات معاني بعيدة) أجيء مّرة في الأسبوع متبرّكاً متزوّداً، و عندما يأتي المساء أعود قانعاً مكتفياً.

نجيب: وددت لو جاء الناس كافة مرّة في الأسبوع ليتبرّكوا ويتزوّدوا و يعودوا قانعين مطمئنين. (يحلّ نجيب مقود فرسه ويسير به راجلاً بجانب زين العابدين).

(الستار)

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

قائمة المصادر و المراجع

المصادر:

1- إسكندر نجار، جبران خليل جبران، تر: بسام حجار، دار النهار، ط1، بيروت لبنان، 2006

2- جبران خليل جبران، البدائع و الطرائف.

3- جبران خليل جبران. النبي، تر: ثروت عكاشة، دار الشروق، ط9، القاهرة، 2000

4- مخائيل نعيمة، جبران خليل جبران، نوفل، ط13،لبنان،2009.

المعاجم:

1-باتريس بافيس، معجم المسرح، تر: ميشال ف خطَّار، المنظمة العربية للترجمة،ط1، شباط(فبراير)، بيروت لبنان، 2015

2-جاب الله أبي قاسم محمد بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة، دار الصادر، بيروت، 1873

3-جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج2، دار الكتاب اللبناني، بيروت لبنان، دت

4-خليل الجر، المعجم العربي الحديث لاروس، باريس فرنسا، 1973

5- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، ط1، بيروت لبنان، 1985

6- الفيروز أبادي، قاموس المحيط، مادة خطب

7- محمد سمير نجيب اللبدي، معجم المصطلحات النحوية و الصرفية، مؤسسة الرسالة، دار الفرقان، ط1، بيروت، 1985

8-ابن منظور، لسان العرب، صادر للطباعة و النشر، المجلد3، الجزء14، دط، لبنان.

9-ابن نصر إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح تاج اللغة صحاح العربية، تر: إميل بديع يعقوب محمد نبيل طريفي، ج2، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، 1999

المراجع:

1- أحمد المتوكل، خطاب الموسطَّ- مقاربات وظيفية موحدة لتحليل النصوص والترجمة و تعليم اللغات-، منشورات الاختلاف. ط1، 2011

2- أحمد المتوكل، قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية، دار الأمان، الرباط، ط1، 2013

3- إدوارد خراط، فجر التاريخ-دراسات في نشأة المسرح-، دار البستاني للنشر والتوزيع، ط1، 2003

4- أمين مقدسيي، الفنون الأدبية و اعلامها في النهضة العربية الحديثة، دار العلم للملايين، ط3، آب، 1980

5- توفيق الحكيم، قالبنا المسرحي، دار مصر للطباعة، مكتبة مصر، دط، 1988

6- جوليا هملتون، نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، هلا للنشر والتوزيع، ط1، 2000

7-جيرالد برانس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003

8-حلمي بدير، فن المسرح، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، ط1، الإسكندرية، 2003

9- خليل موسى، المسرحية في الأدب العربي(التأريخ- التنظير- تحليل) من منشورات اتحاد العرب، دط، 1997

10- ذهبية حمو الحاج، لسانيات التلفظ و تداولية الخطابية، دار الأمل للطباعة والنشر و التوزيع، دت.

11- رزان محمود ابراهيم، خطاب النهضة و التقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق للتوزيع، ط1، 2003

12- رشدي رشاد، فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، القاهرة، 1998

13- سارا ميلز، مفهوم الخطاب في الدراسات الأدبية و اللغوية، تر: عصام خلف كامل، دار فرحة للنشر و التوزيع، 2003

14- سامي سليمان أحمد، الخطاب النقدي و الأيديولوجي، دراسة للنقد عند النقاد الاتجاه الاجتماعي، دار قباء للنشر و التوزيع، عبد الغريب، القاهرة، 2001

15- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، 1997

16- صلاح فضل، بلاغة الخطاب و علم النص، عالم المعرفة، دط،اغسطس1992.

17- فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة و الفعل، دراسات من منشورات اتحاد اكتاب العرب، دمشق، 2003

18- عبد السلام المسدي، الأسلوب و الأسلوبية، ادار العربية للكتاب. ط3

19- عبد المنعم أبو زيد عبد المنعم، الخطاب الدرامي في المسرح الحديث، مكتبة الأدب، دط، مصر، دت

20- عبد الناصر حسو، مفردات العرض المسرحي(عروض مسرحية)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2010

21- عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، ط1، أذار-مارس، الربيع، ليبيا، 2004

22- عبد الوهاب شكري، النص المسرحي، دار غلور للنشر و التوزيع، ط1، 2001

23- عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها و تاريخها و أصولها، دار الفكر العربي، ط5

24- علي أحمد باكثير، فن المسرحية، من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة الإسكندرية، دط، دت.

25- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، ط1، يناير، 1979

26- عواد علي، غواية المتخيل المسرحي، مقاربات في شعرية النص و العرض والنقد، المركز الثقافي العربي، ط1، 1999

27- مخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، 1987

28- محمد غنيمي هلال، النهضة(مصر) للطباعة و النشر و التوزيع، دط، مصر

29- محمود حامد شوكت، المسرحية في شعر شوقي، مطبعة المقطف، المقه، دط، 1947

30- ميشال فوكو، تر: محمد سيلا، التنوير، دط، دت

31- نديم معلا، العرض المسرحي، المدى، دط، دت

32- نهاد صليحة، المسرح بين الفن و الحياة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة مصر، 2000

33- نهاد صليحة، المسرح بين النص و العرض، مكتبة الأسرة، دط. 1999

المقالات و المجلات:

1- باسم الأغشم، الخطاب المسرحي بين التراث و المعاصرة، جريدة الصباح WWW.ALSABAH.COM

2- تيسير عبد الجبار، إضاءة في الخطاب الدرامي العربي، www.google.com

3- حسين الأنصاري، الأثر الدلالي في الخطاب المسرحي بين المدون والمكتوب و فضاء النص، قسم الفنون، الدراسات النقدية العربية الأكاديمية العربية المفتوحة، دت

4- حشلافي لخضر، سيسيولوجيا الخطاب المسرحي، جامعة الجلفة، دت

5- دم، علم اللغة النصي بين النظرية و التطبيق، الخطابة البنيوية نموذج، علوم اللغة، العدد2، المجلد9، 2009

6- سامية سعيد، سيميولوجيا المسرح، مجلة فصول، العدد3، المجلد1، الهيئة المصرية العامة، مصر، أبريل، 1971

7- صادق فتحي دهكري، ميثم إيراني، طبيعة عند شعراء الرابطة القلمية(جبران خليل جبران)نموذج، مجلة اللغة العربية و آدابها، العدد4، السنة11، شتاء 1973

8- صالح قسيس، الخطاب الدرامي بين الواعي و السلطة النص، جامعة برج بوعريريج ، الجزائر

9- عبد العزيز عبد الكريم، جماليات العرض و أهمية ممارسة نقدية جديدة، مجلة الباحث2016-03noumr جامعة قاصدي مرباح. ورقلة، 2015/11/22

10- علي صابري، المسرحية نشأتها و تطورها ودلائل تأخر العرب عنها، التراث الأدبي، السنة الثانية، العدد السادس

11- غسان غنيم، الخطاب في المسرح، مجلة الأثر، العدد الخاص، أشغال الملتقى الدولي الرابع لتحليل الخطاب، سوريا، دت

12- فطومة حمادي، تداولية الخطاب المسرحي، عصفور من الشرق لتوفيق الحكيم نموذج، الملتقى الدولي الخامس للسيمياء، النص الأدبي، تبسة، دت

13- محمد بن أيوب، عناصر المسرحية الأدبية الفنية من النص الدرامي إلى النص المسرحي، مجلة الباحث noumr03-2016 جامعة قاصدي مرباح. ورقلة، 2015/11/22

14- محمد سراج الدين، فن المسرحية وسعته في الأدب العربي، دراسات الجامعة الإسلامية شيتاغونغ، المجلد3، ديسمبر، 2006

15- محمد نجم الحق الندوي، جبران في ضوء مؤلفاته العربية دراسة تحليلية، مجلة القسم العربي، العدد16، جامعة بنجاب لاهور، باكستان، 2009

16- ناصر الظفيري، النص الدرامي، جريدة الجريدة، العدد 3364، خالد المخيري، 2016/06/19 ، الكويت، www.aldjarida.com

17- نوال بومعزة، مطبوعات جامعية، مقياس تحليل خطاب، كلية الآداب والحضارة الإسلامية، جامعة المير عبد القادر للعلوم الإنسانية، قسنطينة، 2013/2012

18- نعيمة سعدية، تحليل الخطاب العربي، قراءة لبعض الجهود العربية، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، جانفي، 2009

رسائل جامعية:

1-أحمد عيسى، طبيعة الخطاب النقدي المسرحي في الجزائر، مسرحية الصدمة نموذج، أطروحة ماجستير، إشراف د/ميراث السعيد، جامعة وهران، 2011/2010

2-ليلى عائشة، بنية الخطاب المسرحي العربي المعاصر بين ثنائية التجريب و الإبداع ، أطروحة دكتوراه، إشراف د/ صالح مباركة، جامعة وهران، 2011/2010

الفهـــــــرس

الفهرس

مقدمة.....أ

الفصل الأول: مقاربة مفاهيمية

1-مفهوم المسرح.....06

2-ماهية المسرحية.....10

3-مسار تطور المسرحية عبر التاريخ: - عند العرب.....13

- عند الغرب.....16

4-ماهية الخطاب: لغة.....20

اصطلاحاً:- عند العرب.....24

- عند الغرب.....27

5-عناصر الخطاب.....32

6-نماذج الخطاب.....36

7-ماهية الخطاب المسرحي.....40

8-الخصائص الفنية للخطاب المسرحي.....42

9-الخطاب المسرحي بين النص الدرامي و الفضاء المسرحي.....45

الفصل الثاني: دراسة تطبيقية

1- ملخص مسرحية إرم ذات العماد..... 55

2-ترجمة لحياة المؤلف(جبران خليل جبران):- مولده و نشأته.....59

- جبران في المهجر.....61

- جبران و الرابطة القلمية... 62
- وفاته.....63
- أهم أثاره الخالدة..... 65
- أهم ما كتب عنه.....66

3-مستويات القراءة: - قراءة المصدر.....70
- قراءة المسرحية.....71
- قراءة العمق.....73

4- الصراع و نمو الأحداث داخل المسرحية..... 75

5-الشخصيات..... 79

6-البنية الفنية: - الفضاء الدرامي.....83
- الحوار..... 86
- اللغة و الأسلوب.....90

الخاتمة 100

الملحق(نص المسرحية)..... 104

قائمة المراجع و المصادر.....128

ملخص:

اتّجهت دراستنا إلى الاهتمام بالخطاب المسرحي, الذي تعددت مفاهيمه حسب النظريات النقدية المختلفة، مما جعله مصطلح ثرياً متكاملاً في مختلف جوانبه، كما جعل من المسرح فناً صنفه البعض من الفنون الصعبة، التي تتطلب موهبة أكبر و معرفة متعددة و متنوعة.

وعلى إثر ذلك كانت الدّراسة مشتملة على فصل نظري لتأطير مصطلح: المسرح والخطاب وفي النهاية الخطاب المسرحي. والفصل الثاني دراسة تحليلية "لإرم ذات العماد" لجبران خليل واستخراج منها الخصائص الفنية من لغة وأسلوب و حبكة و حوار، وختمنا في الاخير الدراسة بخاتمة أدرجنا فيها أهم النتائج المتوصل إليها.

الكلمات المفتاحية: المسرح، الخطاب، الخطاب المسرحي، جبران خليل جبران, إرم ذات العماد.

Résumé:

Notre étude a été orientée à accorder une importance à Discourse théâtre, plusieurs définitions selon les différentes théories critiques ce qui lui a rendu un terme très riche, et aussi le théâtre est devenu parmi les arts les plus difficiles qui nécessitent des grands talents et un savoir multiple.

Dans ce sens , notre étude a englobé : Un chapitre théorique pour encadrer le théme: théâtre et discours ensuite le discours théâtral . Le deuxième chapitre est une étude analytique de " IRA MA DHAT EL IMAD " de Djobran Khalil et d'extraire à partir de là les caractéristiques artistiques de la langue ,le style , l'intrigue et le dialogue . À la fin de notre étude ,on a clôturé par une conclusion dont nous avons intégrée les majeurs résultats atteints.

Les mots clés: le théâtre, le discours, le discours théâtre, Djobran Khalil Djobran, Irma Dhat el Imad.